

РОГАЧЕВСКИЙ А. Б.

**РИТОРИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА**

Москва 1994

РОГАЧЕВСКИЙ А. Б.,

РИТОРИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА

Москва 1994

**Монография написана в Институте мировой литературы
им. А. Н. Горького РАН**

**Автор выражает благодарность за помощь в работе
д. ф. н. Н. К. Гев и сотрудникам Отдела комплексных теоретических
проблем ИМЛИ РАН.**

© А. Б. Рогачевский

ВВЕДЕНИЕ

Вплоть до недавнего времени считалось, что Пушкин и риторика — «две вещи несовместные». Мысль о том, что творчество Пушкина формировалось вне риторической культуры и вопреки ей, высказывалась неоднократно. Так, В.П.Гаевский следующим образом характеризовал методы преподавания словесности в пушкинском Лицее: они «были в духе времени и соответствовали ложному, схоластическому направлению, которым заражена была вся тогдашняя литература. Мертвящее влияние его систематически извращало мысль и выражение, и только сильное дарование могло устоять против одуряющего натиска риторических ухищрений. Лицей однако ж и в этом отношении был счастливее других заведений: при самом учреждении его в обществе уже веяло новой жизнью, и в то время, когда наше юношество душили без милосердия риторикой с ее хриями, тропами и фигурами... профессорам Лицея предписывалось «тщательно избегать пустых школьных украшений» (Современник. 1863. Т.ХСVII. С.134). Другой исследователь жизни и творчества Пушкина утверждал: «быстро и легко освободился гениальный ребенок от узких пут «Реторики» Кошанского» (130. с.12).

Эти несколько противоречащие друг другу суждения сходятся в одном: если риторические традиции и оказывали хоть какое-то влияние на пушкинскую поэтику, то оно было недлительным и неглубоким. По-видимому, такая позиция (имеющая своих приверженцев и по сей день) основывалась на следующих соображениях. 1) правомерно ли применение категорий столь древней науки к произведениям авторов Нового времени? 2) можно ли втиснуть творчество гения в «прокрустово ложе» рационалистических рубрик и правил? 3) какое, наконец, отношение имеет риторика, традиционно ассоциирующаяся

с многословностью, отвлеченностью, высокопарностью, к пушкинской краткости, точности и простоте?

Для начала постараемся обособиться от стойкого предубеждения по отношению к риторике, время от времени проявляющегося в общественном сознании и закрепленного в некоторых оборотах речи (ср., в частности, выражение «риторический вопрос» — не требующий ответа, орнаментальный, фиктивный). Негативная коннотация, нередко сопровождающая «риторическое» и «риторику», является нетерминологичной, эмоционально-оценочной и свидетельствует лишь о том, что слова эти «принуждены расплачиваться собственным «добрым именем» за чрезмерный ценностный ореол вокруг культуры мысли и речи» (5, с.4).

Что же касается хронологических рамок применения риторической методологии, то тут мы сошлемся на авторитет столь известного ученого, как М.Л.Гаспаров. Он пишет: «...традиционная риторика позволяла представить в любом литературном произведении (как древнем, так и новом) любой статический момент (пейзаж, портрет) как пример для эпидейктического красноречия, любой динамический момент (герой решается на поступок) как предмет совещательного красноречия, любой идеологический момент (герой спорит с антагонистом о смысле жизни или о праве на престол или на любовь) как предмет тяжёбного красноречия. Понимая это, позднеантичные и средневековые грамматики были проницательнее, чем теоретики XIX в., отказавшиеся видеть какую-либо связь между постылыми им риторическими схемами и насущной творческой практикой» (65, с.111)1.

Упомянутый исследователем «кризис» риторических дисциплин, разразившийся в Европе в конце XVIII — начале XIX в., стал следствием выхода на авансцену культуры категории авторской индивидуальности; в полемическом задоре риторические правила, взятые на вооружение классицизмом и доведенные им, как казалось, до

нормативистского абсурда, не просто порицались, а отрицались. Между тем и в эпоху, так сказать, безраздельного господства риторики авторская индивидуальность занимала достойное место в литературной теории и практике. Такой видный специалист в области теории риторики, как С.С.Аверинцев, отмечает, что с точки зрения средневекового византийского ритора ограниченный, тщательно разработанный набор приемов создания текста не исключает неповторимости произведения, т.к. количество оригинальных комбинаций этих приемов бесконечно. Он подчеркивает, что именно «неподражаемое, единожды удавшееся «смешение идей».. и оправдывает в конечном счете само существование риторики» (3, с 49). И хотя положения эти в данном случае развиваются С.С.Аверинцевым применительно к вполне определенному периоду литературы, думается, что они справедливы и для искусства словесности в целом.

Что же до мнимого противоречия между тяготением риторического слова к искусственности, орнаментальности и естественностью, неукрашенностью стиля, то оно отмечается у многих писателей самых разных исторических эпох. Так, например, о «Скорбных элегиях» и «Письмах с Понта» Публия Овидия Назона зависимости которых от ораторского искусства посвящены многие исследования (см. 95, 331), сам Пушкин писал в них «более истинного чувства, более простодушия, более индивидуальности...» (XII, 84).³ По сравнению с иными творениями римского поэта В.Бранка в работе о Джованни Боккаччо указывает, что тот использует «внешне незаметные приемы прославленной риторики и, следуя им, добивается неожиданного, поразительного эффекта», причем «иногда это тонкое, столь ценимое в средние века искусство риторики теряет в «Декамероне» свое чопорное, книжное благородство и используется в самых вольных и не слишком пристойных ситуациях» (32, с 64-65). А современник и друг Пушкина Жуковский считал простые, неукрашенные риторические формы необходимыми в художественном творчестве (см.: 126).

Этот феномен объяснен Ю М Лотманом: «В культуре, для которой риторическая насыщенность сделалась традицией и вошла в инерцию читательского ожидания, троп входит в нейтральный фонд языка и перестает восприниматься как риторически активная единица. На этом фоне «антириторический» текст, составленный из элементов прямой, а не переносной семантики, начинает восприниматься как мета-троп, риторическая фигура, подвергшаяся вторичному упрощению, причем «второй язык» редуцирован до степени нуля. Эта «минус-риторика», субъективно воспринимаемая как сближение с реальностью и простотой, представляет собой зеркальное отражение риторики и включает своего противника в собственный культурно-семиотический код» (161, с.18).

Напомним, что с Овидием Пушкина связывает тема поэта-изгнанника, с Боккаччо — художественное обыгрывание ситуации «пира во время чумы», а с Жуковским — отношения непосредственной литературной преемственности. Позволительно поинтересоваться, а что же думал о риторике сам Пушкин? Его высказывания на сей счет немногочисленны (возможно, потому же, почему «французская критика и не упоминает (вероятно, не предполагая, что можно оспаривать его необходимость) — единство слога» (XI 67)), но недвусмысленно характеризуют занимаемую им позицию. Пушкин придает риторике большое значение («витийства грозный дар» (II,90)), хотя и признает, что подчас все ее могущество оказывается бесполезным по причинам внелитературного характера (ср. стихотворение «Недвижный страж дремал на царственном пороге...»:

...и где же вы, зиждители свободы?

Ну что ж? витийствуйте, ищите прав природы,

Волнуйте, мудрецы, безумную толпу —

Вот Кесарь — где же Брут? О грозные витии,

Целуйте жезл России

И вас поправшую железную стопу (II,311)

Пушкинский кабинет ИРЛИ

Он считает, что риторика сама по себе не может быть хороша или плоха,— все зависит от того, с какой целью и каким образом ее используют. (Это традиционное рассуждение риторической школы, см. хотя бы Квинтилиан II,16). Так, выражение «докучные риторы» из стихотворения «К Лицинию» (1815) по отношению к членам шишковской «Беседы...» означает в контексте не то, что они докучны, как всякие риторы вообще, а то, что они докучны, как всякие плохие риторы. Примечательно, что Пушкин расправляется с этими риториками риторическими же приемами: 1) дискредитацией своих оппонентов в полном согласии с правилами спора: помещая тех в один ряд с «безумными гордецами», «обманчивыми красотами», «парнасскими Геростратами», поэт доказывает, что они а) дураки, б) вредные дураки, в) смешны; 2) ориентацией на образец — ювеналову сатиру; 3) употреблением фигуры речи, которая в терминологии Л.В.Пумпянского называется «исчерпывающее деление» (см.: 225):

Лициний, поспешим далеко от забот

Безумных гордецов, обманчивых красот.

Докучных раторов, парнасских Геростратов... (I,112)

Пушкин настаивает на зависимости риторического эффекта от его уместности — эта мысль, сходная с предыдущей, высказана в рецензии 1836 года на «Словарь о святых...»: «Нам случилось в «Энциклопедическом Лексиконе» ... найти в описании какого-то сражения уподобление одного из корпусов кораблю или птице, не помним наверное чему; таковые риторические фигуры в каком-нибудь ином сочинении могут быть дурны или хороши, смотря по таланту писателя; но в словаре они во всяком случае нестерпимы» (XII,102). Пушкин расценивает риторика как неотъемлемую составную часть образованности любого писателя. «критика, без которой невозможно ни создание совершенных произведений словесности, ни правильное их истолкование: «Я решился объяснить ему правила грамматики и риторики не столько для собственной его пользы, как для назидания

молодых словесников» (XI,70); «Мне было совестно для опровержения критик повторять школьные или пошлые истины, толковать об азбуке и риторике» (XI,167); «Если наши чопорные критики сомневаются, можно ли позволить нам употребление риторических фигуров и тропов, о коих они могли бы даже получить некоторое понятие в предуготовительном курсе своего учения, что же они скажут о поэтической дерзости Кальдерона, Шекспира или нашего Державина» (XI,72). Пушкин корректирует некоторые теоретические положения риторического учения: «Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риториками, будто бы польза есть условие и цель изящной словесности, сама собою уничтожилась. Почувствовали, что цель художества есть идеал, а не нравоучение» (XI,70). Пушкин высказывает определенные предпочтения в области риторической практики (конкретно — стилистики) «Речь сия (Георгия Конисского, обращенная в 1787 г. к Екатерине II — А.Р.), прославленная во всех наших реториках, не что иное как остроумное приветствие и заключает в себе игру выражений, может быть, слишком затейливую» Приветствие же митрополитом Филаретом Николая I в 1830 г «в своей умильной простоте заключает гораздо более истинного красноречия» (XI,12) Пушкин, наконец, как о том свидетельствует его письмо к К.Ф. Рылееву по поводу «Дум» (XIII,175), анализирует произведения словесности с помощью риторических терминов, что делает вполне оправданным разбор с риторической точки зрения его собственных сочинений.

Вот почему недавние попытки Н.Н. Петруниной (204, с. 5-19) и Н.И. Михайловой (182) по-новому осветить проблему «Пушкин и риторика» представляются нам обоснованными и своевременными. Впрочем, при несомненной ценности проведенных Н.Н. Петруниной и Н.И. Михайловой изысканий, нельзя не отметить и некоторую ограниченность обеих попыток (в первом случае — хронологическую, во втором — методологическую). Так, Н.Н. Петрунина сосредоточила свое внимание на лицейском периоде пушкинского творчества, хотя

еще В.В. Виноградов указывал, что значение риторики для пушкинской прозы отнюдь не ограничивается «ученическим» периодом (48 с.90). Н.И. Михайлова, занимаясь в основном вопросами влияния на пушкинское творчество образцов ораторского красноречия, фактически ставит знак равенства между риторикой и ораторским искусством, что справедливо только отчасти. Исследователи отмечают, что за время своего существования предмет риторики не оставался неизменным, и, в частности, происходило диалектическое превращение риторики как искусства создания текста в риторику как науку о тексте (см.: 14, с.161), т.е. значение термина «риторика» в итоге оказалось перенесенным с самого предмета на учение о предмете. Таким образом, всякое «ораторское искусство» непременно подразумевает «риторику», но далеко не каждое упоминание о риторике с той же обязательностью отсылает нас к произведениям торжественного, судебного или совещательного красноречия. Объем понятия «риторика» намного больше по сравнению с объемом понятия «ораторство».

Это особенно важно осознавать, когда мы говорим о риторических традициях в поэтике Пушкина. Ведь профессор пушкинского Лицея, знаменитый Н.Ф. Кошанский, понимал риторику предельно широко — как умение «изобретать, располагать и выражать мысли» (135, с.2). Из множества существующих дефиниций риторического предмета было естественно предпочесть именно эту, поскольку современники Пушкина, воспринимавшие творчество поэта в риторическом ракурсе, связывали в этом плане его имя с именем его лицейского преподавателя. В 1836 году «Библиотека для чтения» так сообщила о четвертом издании «Общей риторики» и о третьем издании «Частной риторики» Н.Ф. Кошанского: «Недавно читали мы в одной русской книге следующее родословие А.С. Пушкина как поэта. Мерзляков создал г. Кошанского, а г. Кошанский создал А.С. Пушкина. Следовательно, А.С. Пушкин учился по риторике г. Кошанского, и, сле-

довательно, учась по риторике г Кошанского, можно выучиться прекрасно писать» (цит. по: 181, с 58) Мы вправе пренебречь ироническим тоном объявления: принципиально важно лишь указание на зависимость пушкинского поэтического творчества от трактата по теории риторики. Нельзя не признать: теоретическому аспекту проблемы наличия риторических традиций в поэтике Пушкина до сих пор не уделялось должное внимание.— и это при том, что теоретичность творческого сознания Пушкина, как известно, чрезвычайно высока и ощущается не только в его критических разборах, но и в художественных произведениях (тут достаточно указать на обилие планов сочинений)!

Разумеется, положения риторик Кошанского не были единственно повлиявшими на формирование системы теоретико-литературных взглядов поэта. В нашем исследовании мы будем опираться и на иные известные в пушкинскую эпоху риторические трактаты — как современные русские (И С.Рижского, А Ф.Мерзлякова, А.З.Зиновьева и др.; являющиеся, впрочем, по большей части переложением авторитетных иностранных руководств по теории словесности), так и классические европейские (в ту пору наиболее упоминаемыми авторами были Аристотель, Дионисий Галикарнасский, Цицерон, Квинтилиан (см.: 14, с.162)) Да и определение риторики Н.Ф Кошанским нуждается в некоторой корректировке сообразно с целями нашего исследования. Ведь, как явствует из заголовка настоящей работы, нас в первую очередь интересует значимость риторических принципов и рекомендаций для пушкинской поэтики, т е для художественных особенностей творчества писателя Мы не рассматриваем вопрос о том, в какой степени риторические правила и приемы определили архитеконику его полемических статей или характер частной переписки (хотя без привлечения нехудожественных произведений Пушкина в нашем анализе никак не обойтись). Отсюда следует, что в соответствии с задачами монографии: риторику надо понимать не

просто как совокупность установлений, регламентирующих формально-содержательные компоненты всякого произведения словесности, будь то докладная записка или международное коммюнике, но как накопленный человеческим опытом тщательно разработанный тематический, композиционный, изобразительный и выразительный инструментарий, сопровождаемый определенными методологическими пояснениями и относящийся прежде всего к творениям *художественным*, т.е. таким, какие в англоязычном литературоведении обозначаются словом *fiction*.

Что же общего у риторики художественного текста и поэтики художественного текста и в чем различие этих дисциплин? Согласно давно утвердившемуся в науке о литературе мнению, зерно *fiction* — это художественный образ, рождение которого происходит в момент перенесения с одного объекта на другой качества, изначально присущих первому и не свойственных прежде второму (например, наделение животных человеческой речью или придание какому-нибудь вымышленному персонажу биографических черт, принадлежащих реально существовавшим людям) Сходную особенность — «незакономерное сближение», установление отношений эквивалентности между заведомо нетождественными объектами — Ю. М. Лотман называет как одну из основных примет риторического мышления (161, с.10)⁴. Кроме того, и риторика художественного текста, и поэтика художественного текста имеют дело с языком, на котором пишется текст; или, другими словами — с «естественным» языковым материалом, из которого в конечном счете и вырастают художественные образы. Итак, «незакономерные сближения» и «естественный язык» образуют как бы основание ствола, разветвляющегося на риторику и поэтику.

Разграничение «сфер влияния» риторики и поэтики проводится нами по нескольким тесно взаимосвязанным друг с другом критериям и с учетом идей интенсивно развивающегося в последние деся-

тилетия на Западе научного направления, получившего название «неориторики». Риторика художественного текста (о нашей трактовке этого понятия см. выше) с точки зрения теории литературы соотносится с поэтикой художественного текста как способ и процесс преобразования естественного языка с эстетической целью к его результату, как то, что изучает часть произведения, к тому, что занимается его целым; как общие закономерности художественного творчества к индивидуальным, неповторимым его проявлениям (см.: 102, с. 27-61, 340, 341). Таким образом, если трактовать риторику подобно тому, как это делалось в пушкинские времена, то поэтика будет являться составной частью риторики, если же понимать термин так, как предлагаем мы, риторика и поэтика окажутся двумя смежными научными подходами с весьма обширным общим полем деятельности. О данном методологическом «несовпадении» следует помнить постоянно, ибо дистанция между «самоощущением» анализируемого нами материала и его интерпретацией с позиций сегодняшнего дня с неизбежностью влечет за собой отдельные «мнимые» противоречия в изложении.

В этом изложении основное внимание будет уделяться не произведениям с явной ораторской установкой (вроде поэмы «Полтава») и не внутритекстовым вкраплениям-стилизациям (таким, как семь риторических вопросов, обрамляющих речь Полины («Рославлев») о роли женщины в жизни общества), но — выявлению скрытого, неочевидного риторического субстрата — связующего, организующего принципа создания художественного текста. Однако наша задача не ограничивается, разумеется, доказательством того, что риторический подтекст присутствует в творческом сознании Пушкина и многое в нем обуславливает. Гораздо важнее продемонстрировать, что новое указание на риторические традиции вносит в раскрытие до сих пор не разгаданных загадок пушкинского художественного мира

Поэтому мы сочли целесообразным распределить материал нашего исследования по проблемно-теоретическим «узлам», хоть и не претендующим на строгую логическую взаимосвязь, но все же в значительной степени отражающим сущностные стороны пушкинского творчества и одновременно позволяющим наиболее последовательно рассмотреть вопрос о влиянии на пушкинскую поэтику риторических традиций. В первой главе «Понятие образца в риторике и в системе теоретико-литературных взглядов Пушкина» выясняется, в чем состоит риторичность пушкинских принципов литературного заимствования. Во второй главе «Соотношение поэзии и прозы в риторической литературной теории и в творчестве Пушкина» обсуждается, насколько «риторичным» является соотношение в пушкинских текстах поэтической и прозаической субстанций. В третьей главе «Теория стилей в риторике и становление индивидуального стиля Пушкина» устанавливается, какова зависимость пушкинского индивидуального стиля от риторических концепций стиля и языка

Методология риторической поэтики дает ученому преимущество, о котором следует упомянуть особо. «Достоинство исследований этого рода,— пишет Л.Г.Лузина,— в том, что они упорядочивают известные, интуитивно осознаваемые изолированные факты и дополняют их наблюдениями, которые не были установлены с позиций других подходов» (164, с.154). В нашей работе мы будем часто ссылаться на многочисленные разрозненные наблюдения литературоведов, долгие годы размышлявших над пушкинским творчеством (в пушкенистике, где библиография статей и монографических изысканий давно перевалила за десятки тысяч, невозможно утверждать нечто новое, не убедившись прежде, насколько это ново). Риторика позволяет объяснить значительную часть этих наблюдений, «сфокусировать» и систематизировать их. Это как раз то, без чего не обойтись исследователю при разработке одного из важнейших направлений исторической поэтики — изучения поэтического арсенала выдаю-

щихся художников слова» (291, с 22). Итак, представляемая вниманию читателя работа мыслится нами в русле изысканий по исторической поэтике — дисциплине, опирающейся «на художественную концептуальность соотношений устойчивого и изменчивого» (68, с.127), т.е. традиционного и новаторского в поэтике того или иного писателя.

ГЛАВА I.

ПОНЯТИЕ ОБРАЗЦА В РИТОРИКЕ И В СИСТЕМЕ ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫХ ВЗГЛЯДОВ ПУШКИНА

Литературный образец — это произведение (или его фрагмент), послужившее творческим импульсом, ставшее прообразом при создании другого произведения. Важность категории «образца» для истории культуры трудно переоценить. — недаром Б. Пастернак в «Охранной грамоте» называет искусство «восхищенным воспроизведением образца». В европейской культуре представление об образце возникает, по-видимому, в эпоху «рефлексивного традиционализма» (термин С.С.Аверинцева) как результат интенсивного осмысления словесностью накопившегося художественного опыта, настоятельно требующего классификации, систематизации, а в том, что касается стиливых и композиционных приемов — даже своего рода инвентаризации. Усиленные размышления над разнообразными средствами создания произведений словесности, отразившиеся в появляющихся с тех пор трактатах об искусстве речи и письма, непременно сопровождаются иллюстрацией тех или иных изобразительно-выразительных возможностей литературы — либо наиболее удачными примерами, либо свидетельствами «от противного». В руководствах по теории словесности образцы как бы составляют практическую часть: если ученые рекомендации (правила) трактуют о способах написания текста («как надо делать»), то цитируемые в таких случаях образцы демонстрируют, «как это сделано». Исторически образцы предшествуют правилам (правила формулируются на основании изучения корпуса уже существующих текстов⁵), но обретают статус собственно образца только благодаря выработке понятий о том, что в словесности хорошо, что дурно, что удачно, а что нет, и почему (относительная стабилизация вкусов и норм в нарождающейся науке о литера-

туре позволяет обоснованно судить о художественном качестве, отделять образцовые произведения от необразцовых). Не следует также забывать и о том, что многие тексты известны нам теперь лишь по фрагментам или упоминаниям, сохранившимся в античных поэтиках и риториках.

«Прикладной» характер образцов объясняет, почему при отводимой им античной литературной теорией равной значимости с правилами концепция понятия «образец» не была разработана достаточно подробно. Из трактатов тех античных авторов, которые были хорошо известны в предпушкинскую и пушкинскую эпохи, пожалуй, наиболее полная информация об образце содержится в Квинтилиановом «Воспитании оратора». Пусть не смущает читателя то, что, говоря об искусстве словесности в целом, мы обращаемся прежде всего к материалу риторических руководств. Вся эпоха «рефлексивного традиционализма» (от античности до 18 в. включительно) с ее установкой на «готовое» слово может быть названа риторической. «Риторический тип творчества,— пишет А.В. Михайлов.— ...означает то, что художник или поэт никогда не имеет дела с самой непосредственной действительностью, но всегда с действительностью, упорядоченной согласно известным правилам и превращающейся в слово искусства благодаря известным типизированным слово-образам, которые впитывают в себя реальность, но и сразу же налагают на нее известную схему понимания, уразумения» (180, с. 142). Таким типизированным «слово-образом» (в широком смысле, разумеется, от тропов и фигур до целостного произведения с конкретной тематикой и своеобразной стилиевой организацией) и был, конечно, литературный образец, как бы выполнявший роль посредствующего звена между Художником и Природой, неизведанное, новое осваивалось с помощью хорошо известного, достойно себя зарекомендовавшего, авторитетного — или в результате отталкивания от форм, традиционно оцениваемых как неизящные, необразцовые, подчас — трактуемых как идей-

но неприемлемые. Руководствовался ли писатель в своем творчестве пафосом следования по стопам близких или дальних предшественников, предпочитал ли он отказ от каких-то привычных средств выразительности (в процессе литературного развития состав образцовых произведений и отношение к ним нередко менялись),— его деятельность воспринималась другими и им самим исключительно и только на фоне определенной традиции. Новаторское художественное претворение реальности осуществлялось в первую очередь благодаря уже существующему литературному образцу. Поэтому понятие образца в вопросе о риторических традициях является одним из ключевых.

Квинтилиан рассматривает образец преимущественно в его учебной функции. Разборы образцовых и неудавшихся произведений, считает он, принесут «учащимся более пользы, нежели все правила, которые также, без сомнения, нужны» (127, с 108). Риторические правила для Квинтилиана не безотносительны («Держаться строго правил с ущербом своих выгод было бы безрассудно» (127, с 280-281)), и если образцы в чем-то мотивированно отступают от правил, то же дозволяется и ученику: «следуя знаменитым руководителям, и погрешать не бесславно» (127, с 34) Если ученикам поначалу не по силам подражать как образцу своему педагогу или выдающимся писателям, они могут подражать друг другу. Предостерегает же римский оратор против двух вещей: чтобы подражание не подменялось передразниванием (кн 1, гл 3, #3) и не обратилось в привычку (кн 1, гл.10, #1). «Полезно.— пишет Квинтилиан.— иметь кого-нибудь, кому ты сперва подражать, потом его превзойти» (127, с 24)

О том, как подражание осуществлялось на практике, рассказывает Красс в диалоге Цицерона «Об ораторе»: «Поставив за образец какие-нибудь стихи... или прочитав из какой-нибудь речи столько, сколько я мог удержать в памяти, я устно излагал содержание проитанного в других и притом в самых лучших выражениях, какие мог

придумать. Но впоследствии я заметил в этом способе тот недостаток, что выражения самые меткие и вместе с тем самые красивые и удачные были уже предвосхищены или Эннием, если я упражнялся на его стихах, или Гракхом, если именно его речь я брал за образец; таким образом, если я брал те же слова, то от этого не было пользы, а если другие, то был даже вред, так как тем самым я привыкал довольствоваться словами менее уместными» (Об ораторе, 34, 154, пер. Ф.А.Петровского). Поучительно было бы сопоставить эти слова с воспоминаниями Р.Л.Стивенсона о том, как он осваивал писательское мастерство: «Когда я читал книгу или абзац, которые мне особенно нравились и в которых что-то описывалось с большим искусством, либо чувствовалась какая-то особая сила или выдающийся стиль, я садился немедленно за стол и заставлял себя подражать этому мастеру. Мне это не удавалось, и я знал об этом, и я начинал все с начала и снова терпел неудачу. Мне всегда не везло. Однако несмотря на бесплодные усилия я по крайней мере приобрел некоторый опыт в области ритмики, гармонии и композиции отдельных частей произведения. Таким образом, я старательно копировал Хезлита, Лэма, Вордсворта, сэра Томаса Брауна, Дефо, Хоторна, Монтеня. Таков, нравится это нам или нет, путь к тому, чтобы научиться писать; пошло мне это на пользу или нет, но это именно тот путь. Именно таким образом учился Китс, а никогда в литературе не было более утонченного и темпераментного человека, чем он. Великий смысл этих подражаний заключается в том, что за пределами досягаемости ученика сверкает неподражаемый образец. Пусть он пробует так, как ему нравится. Он, возможно, потерпит неудачу, но существует старая и очень правильная поговорка, что неудача — лучший путь к успеху» (124, с.208). Около двадцати столетий разделяют два этих высказывания, принадлежащие носителям двух разных языков и двум различным культурным менталитетам, и тем не менее как они похожи! Даже в эпоху, весьма условно называемую постритори-

ческой, понятие образца не утратило актуальности — и само по себе, и трансформировавшись в составные элементы основ компаративистики, теории литературных заимствований, интертекстуальности, теории перевода и теории пародии (о чем будет говориться ниже).

Если же вернуться к вопросу о том, почему риторический (литературный) образец не был предметом углубленной теоретической рефлексии, нельзя не указать еще одну причину. Структура произведения словесности зависит от многих факторов: кто говорит или пишет, о чем, к кому и как он обращается, при каких обстоятельствах и с какой целью это делает. Основное требование, предъявляемое риторикой к образцовому сочинению, есть соблюдение принципа уместности (см.: 269), т.е. виртуозное выполнение автором текста вышеперечисленных условий. «...Самое трудное в речи...— утверждал Цицерон — это понять, что в каком случае уместно» («Оратор», 21, 70; пер. М.Л.Гаспарова). Идеальным оратором он называл того, кто в зависимости от уместности «умеет говорить о низком просто, о высоком важно и о среднем умеренно» (там же, 29, 100). Данные слова звучат как-то слишком общо, при том, что очевидно, в каждом конкретном случае личность автора и его аудитория, предмет и способы повествования были глубоко индивидуальны. Но именно эту художественную индивидуальность риторические трактаты подчас оказывались не в состоянии рассматривать аналитически. С.С.Аверинцев отмечает: «Не вопреки тому, а в силу того, что риторическая мысль занимается общим, познает общее, учит об общем, она так заворожена инаковостью, непознаваемостью, неизъяснимостью особенного. *Цель подражания — создание неподражаемого* (выделено нами.— А.Р.), т.е. собственно индивидуального, которое описывается через отрицание возможности его описать» (4, с.29). Вот почему Квинтилиан в свое время лишь констатировал: риторы «в изложении речи так различны между собою, что ни один не походит на другого, хотя многие из них подражали тем же любимым образцам» (127.

с.117). Здесь речь идет уже не о процессе обучения, но о новых полноценных произведениях словесного искусства, появившихся на свет в результате творческого «состояния» с авторитетами в своей области, сколь бы ни были эти авторитеты высоки.

В эпоху средневековья понятие образца дополнилось понятием канона. Если образец — это какой-то определенный текст или отрывок из него, то канон — некая отчужденная от конкретных произведений, если так можно выразиться, *summa poeticae*, к тому же не имеющая прямого отношения к школьному обучению литературному мастерству⁶. Канон отличается и от риторических правил, будучи прикреплен к тому или иному словесному жанру (что для правил не обязательно).

В средневековой Руси риторические трактаты появились достаточно поздно⁷. Их с успехом заменяли образцы проповедей, житий и другой духовной литературы, по которым и происходило обучение искусству «красно» говорить и писать (см.: 33). Поскольку подавляющее большинство образцов представляло собой произведения святых отцов церкви, это придавало процессу обучения при помощи одних только текстов сакральный оттенок, и более того, привнесение в этот процесс опыта риторических правил, позволявших человеку творить не в соответствии с освященными канонами⁸, а «от себя» воспринималось как нечто дьявольское (см.: 284). Это не означало, разумеется, что культура средневековой Руси не имеет ничего общего с риторикой. Древнерусского автора, не без гордости утверждавшего, что он «еллинских борзостей не текох», можно уподобить мольеровскому Журдену, не знавшему, что он говорит прозой.

В конце 17-18 вв. «равновесие» правил и образцов в учебном процессе и в качестве критериев оценки явлений словесного искусства было постепенно восстановлено⁹, а в начале 19 в. даже стали раздаваться голоса, как будто бы ставящие институт образца под сомнение. В 1811 году Н.М.Карамзин с горечью писал, что со времен

Петра I «честью и достоинством россиян сделалось подражание» (122, с.26). Ему «вторил» А С Грибоедов, говсривший о современной литературе. «мы не пишем, а только переписываем» (37, с.643) Эти настроения можно объяснить, с одной стороны, ощущением затянувшегося «ученичества» русской литературы, которая созрела для самостоятельных шагов на европейском поприще, а с другой — проникшими из Европы же преромантическими и романтическими веяниями, требующими замены риторических правил и авторитетов художественным «произволом» свободного Гения¹⁰.

В рецензии на «Теорию красноречия для всех родов прозаических сочинений» (1830) А.И Галича, профессора российской и латинской словесности в Царскосельском лицее в 1814-1815 годах. Трилунный (Д Ю Струйский, 1806-1856) писал «В области наук существует два разряда теорий, одна теория извлечена из существа природы силою наблюдения человеческого ума, другая извлечена из образцов человеческих созданий Первая прочнее, ибо основанием ея служит сама природа (нравственная и физическая), она менее подвержена изменениям и гораздо проще и малосложнее второй теории, составленной из мелочных наблюдений посредственных умов над созданиями гениев Первая теория безгранична она способствует только к философическому развитию души художника, избавляя его от труда наблюдать над тем, что уже приведено в правильную систему. При помощи сей теории гений созревает ранее — вот ея единственная польза. Вторая теория противоположна гению, ибо правила ее извлечены не из природы, созданной Творцом, но из творений, которые, как бы изящны по нашему понятию ни были, не могут наложить на другого гения необходимости подражать им, ибо самобытность составляет главнейший из признаков души гениальной.

Зато сия вторая теория несравненно полезнее тем художникам, которые избрали целью своего поприща — *подражание* великим художникам. Она развивает пред ними красоты классических образцов

и ни мало не стесняет их воображения, ибо воображение их пре-
 взойдено действительностью сих образцов. Но в область сей теории
 вкралось одно важное злоупотребление; а именно: не считать изящ-
 ным того, что не подходит под законы сей теории; другими словами:
 будущее время и настоящее — судятся по законам прошедшего. Вот
 начало споров так называемого классицизма и романтизма, нам со-
 временных» (Литературная газета. 6 января 1831). В данном рассуж-
 дении примечательна попытка устранить посредничество художест-
 венного (литературного) образца из процесса преобразования челове-
 ком действительности в искусстве. Но пафос этих строк, отражаю-
 щих достаточно распространенное в тогдашней русской литературе
 мнение, не был столь уж антириорическим, как, возможно, казалось
 их автору. Во-первых, понятие образца сохранялось, только функции
 его должна была выполнять сама природа, а не творения человече-
 ских рук. — и в такой постановке вопроса не содержалось разитель-
 ных отличий от платоновско-аристотелевской теории «мимесиса». Во-вторых, идея о том, что художник призван совершенствоваться,
 следуя не только классическим образцам, но и созданиям Творца,
 не была вовсе чужда риторам минувших времен. Цицерон писал: «мы
 можем представить себе изваяния прекраснее Фидиевых, хотя не
 видели в этом роде ничего совершеннее... Так и сам художник, изо-
 бражая Юпитера или Минерву, не видел никого, чей облик он мог
 бы воспроизвести, но в уме у него обретался некий высший образ
 красоты, и, созерцая его неотрывно, он устремлял искусство рук сво-
 их по его подобию». А посему, уже применительно к риторике, «о
 чем бы мы ни рассуждали разумно и последовательно, мы должны
 возвести свой предмет к его предельному образу и облику» («Ора-
 тор», 2, 8-9, 10; пер. М.Л.Гаспарова). Эпоха романтизма лишь поме-
 няла модальность отношений. Было: художник *может* вдохновляться
 нерукотворным Идеалом. Стало: художник *обязан* вдохновляться им.

Так что даже сентенция П.А.Вяземского (1808)

Поэт, чтоб быть велик, не должен подражать
 Нет! подражание есть гению препона!
 Пусть будет творческим талантом он блистать,
 Пусть новым он путем вершины Геликона
 Достигнет — к славе нам дорога не одна...

(55, т.3, с.7)

была направлена не против подражания как такового, но — против нетворческого, «рабского» копирования в постученический период (думается, в том же русле следует трактовать приводившиеся выше высказывания Карамзина и Грибоедова) и принципиально указывала на необходимость множественности образцов

Творчество Пушкина воспринималось его современниками в сходном контексте: «Пушкин кажется мне человеком, более назначенным к тому, чтобы самому проложить новый путь и служить образцом, нежели чтобы подражать образцам чужим, коих слава часто основывается на временно господствующем вкусе» (цит. по 203, с.128) Сам же Пушкин, пронизательно заметивший, что «стихотворцы никогда не любили упрека в подражании» (XII,149), утверждал, тем не менее: «Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения,— или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» (XII,82). О том, что понятие образца играло важную роль в системе пушкинских теоретико-литературных взглядов, говорит хотя бы следующее слово «образец», встречающееся в сочинениях Пушкина без малого 50 раз, почти всегда употребляется поэтом в литературном контексте (за исключением разве что «моды образцы» (VI,176), «римские цифры составлены по тому же образцу» (XII,157), «на милость образца нет» (XII.167)) Озабоченность у Пуш-

кина вызывает состояние современной русской литературы, «ни в каком роде не представляющей никаких образцов» (XI.66).

Тут поэт, что называется, «в сердцах» слегка преувеличивал. Он высоко ценил опыты И.И.Дмитриева в жанре *conte*, в 1817 и в 1830 отзываясь о них приблизительно одинаково: «Был строгой чести образец, / Как образец он будет слога» (I,251); «Какой угрюмый дурак станет важно осуждать «Модную жену», сей прелестный образец легкого и шутливого рассказа?» (XI,156). Создателем непревзойденных образцов в жанре басни Пушкин считал И.А.Крылова: «Конечно, ни один француз не осмелится кого бы то ни было поставить выше Лафонтена, но мы, кажется, можем предпочитать ему Крылова. <...> Лафонтен и Крылов представители духа обоих народов» (XI,34). Быть может, потому-то в творчестве Пушкина относительно редки попытки перенесения *conte* на русскую почву, а басни едва ли не отсутствуют вовсе. С другой стороны, оценка эпиграмм Е.А.Баратынского как «мастерских, образцовых» (XI,186) не помешала Пушкину активно работать в эпиграмматическом жанре. По-видимому, чем конкретнее жизненный материал, с которым приходится иметь дело писателю, тем шире возможности художника по созданию нового образца в его соревновательном сопоставлении с образцом-предшественником (понятно, что «вечная» аллегоричность басни есть как бы антипод сиюминутной злободневности эпиграммы).

В соответствии с риторическими принципами у Пушкина понятие образца взаимосвязано с понятием уместности (прежде всего — уместности жанрово-тематической: упоминая о Бюффоне, «великом живописце природы», поэт утверждал: «Слог его цветущий, полный всегда будет образцом описательной прозы» (XI,18); рецензируя «Словарь о святых...», он указывал: «Слог издателя должен будет служить образцом для всех ученых словарей. Он прост, полон и краток» (XII,102)). Слово «образец» встречается в текстах Пушкина и со значением «пример, для антиподражания»: «Мевия надутый образец»

(I,195)¹² (ср. «Иван Выжигин» (роман Ф.В.Булгарина — А.Р.) — не есть произведение образцовое» (XI,205))¹³ Пушкин признавал за художником право не подражать никому и быть, так сказать, образцом для самого себя. Так, поэт писал о П.А.Катенине: «Он даже до того простер сию гордую независимость, что... удалялся туда, куда не сопровождали его ни пристрастие толпы, ни образцы какого-нибудь писателя, увлекающего за собою других» (XI,220)¹⁴. Но Пушкин также сознавал, что трудности, ожидающие писателя на непроторенной дороге, могут оказаться непреодолимыми: «Радищев писал лучше стихами, нежели прозою. В ней не имел он образца, а Ломоносов, Херасков, Державин и Костров успели уже обработать наш стихотворный язык» (XII,35).

Казалось бы, непредсказуемая воля художника, творящая поэтический мир лишь по собственному образу и подобию — признак эпохи романтизма, когда стала отходить в прошлое «неоспоренность идеала, передаваемого из поколения в поколение и кодифицированного в нормативистской теории ремесленного умения (читай — риторического образца — А.Р.)» (1, с.8). Но если мы возьмем частный случай такого образца — «автоцитату» или автореминисценцию, то увидим, что это, напротив, типично риторический прием. Как известно, Пушкин прибегал к автоцитатам и тогда, когда переносил какие-то фрагменты из неопубликованных произведений в публикуемые (например, сентенция «лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений» (XI,258) встречается в «Путешествии из Москвы в Петербург» и в «Капитанской дочке» (VIII,319)), и тогда, когда полагал, вероятно, что лучше повторить уже напечатанные строки, ибо удачнее выражения не отыскать (например, Наполеон на Эльбе (1815) и Петр I на берегу Финского залива (1833) описываются почти одинаково: «Легла в туман пучина бурных волн... / Я здесь один, мятежной думы полн» (I,116); «На берегу пустынных волн / Стоял он, дум ве-

ликих полн» (V,135)) Те же особенности, однако, можно наблюдать и в творчестве, например, русского поэта 17 века Симеона Полоцкого. «Из стихотворения в стихотворение переходят полюбившиеся поэту выражения, формулы приветствий, часто оказываются одинаковыми первые строки стихов. Как поэт-ритор Симеон, выработав однажды идеально-точную, на его взгляд, формулу, повторял ее,— замечает исследовательница его творчества.— Создание стихов из готовых блоков, которое могло бы быть проиллюстрировано обильным числом примеров, носит у Симеона и его последователей характер творческого принципа, связанного с отношением автора к своему тексту как образцу» (247, с.67)

И все же для Пушкина, несомненно, сознававшего «интегрированность риторического текста как образца, способного основать новую традицию» (144, с 156) на этапе становления классических форм в русской литературе, чаще оказывался более важным чужой авторитет, нежели свой, или, точнее говоря, «чужое» слово использовалось Пушкиным для обоснования или подкрепления собственного выбора литературного пути. М.О. Гершензон точно подметил особую роль образцов в поэзии Пушкина, хотя и не употреблял термин «образец» (слова ученого могут быть отнесены к пушкинскому творчеству в целом): «его память, хранившая в себе громадное количество чужих стихов, сплошь и рядом в моменты творчества выкладывала перед ним чужую, готовую поэтическую формулу того самого описания, которое ему по ходу рассказа предстояло создать» (71, с.115).

Пушкин был глубоко убежден в том, что при отборе образцов следует руководствоваться назревающими потребностями самой русской литературы, в том числе потребностями читательской публики. «Сумароков,— писал поэт,— несчастнейший из подражателей. Трагедии его... нравились двору Елисаветы как новость как подражание парижским увеселениям. Сии вялые, холодные произведения не мог-

ли иметь никакого влияния на народное пристрастие» (XI,179) Далеко не каждая тенденция в процессе развития той или иной литературы может стать традицией и далеко не каждый литературный образец пригоден к тому, чтобы олицетворять собой ту или иную тенденцию или традицию. По мысли Пушкина, первоочередного внимания в этом смысле заслуживали произведения античной литературы, сохранившиеся в веках. В 1825 году поэт писал о французской литературе: «Образованные умы века Людовика XIV справедливо презрели ее ничтожность и обратили ее к древним образцам» (XI,38) Та же мысль в слегка измененном виде была повторена Пушкиным в 1834 году в статье «О ничтожестве литературы русской» (XI,271) Неудивительно поэтому, что, работая над «Стансами» (1826) («В надежде славы и добра...»), стихотворением в жанре увещательного обращения к царю, Пушкин обратился не к непосредственно предшествующим одам Ломоносова («Оды его, писанные по образцу тогдашних немецких стихотворцев, утомительны и надуты» (XI,225)) и Державина («читая его, кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника» (XIII,182)) с соответствующей тематикой, но — к речам выдающегося древнегреческого оратора Исократ (436-338 гг. до н.э.).

В 1826 году при известных исторических обстоятельствах диалог с Николаем I не мог видаться Пушкину иначе, кроме как в плане обязанностей государя по отношению к своим подданным («Стансы»: Петр I в качестве образца для Николая) и, наоборот, обязанностей подданного по отношению к государю («Друзьям» (это стихотворение можно рассматривать как своего рода автокомментарий к «Стансам»): сопоставление льстивого «раба» и правдивого поэта) В этом нас убеждает упомянутая в «Стансах» фигура петровского соратника Я.Ф.Долгорукого. Из «Жизнеописания князя Якова Федоровича Долгорукого» В.М.Перевощикова, «Деяний Петра Великого...» И.И.Голицева, «Русской старины» А.О.Корниловича Пушкину было известно об

особом положении, которое занимал князь при императоре. Я Ф Долгорукий, служа царю бескорыстно и верно, свободно оспаривал Петра и бесстрашно говорил ему истину прямо в лицо.

Существовало ли в мировой литературе произведение, созданное писателем, связанным с царем узами не только долга, но и чувства, вступавшим с ним в откровенную, доверительную, нелицеприятную беседу, содержанием которой были бы взаимные обязанности правителя и подданного по отношению друг к другу; короче говоря, такое, чтобы Пушкин при написании «Стансов» мог, осознанно или неосознанно, ориентироваться на него? Подобных источников могло быть много и в то же время конкретно — ни одного (ведь вопрос о взаимоотношениях «сюзерена» и «вассала» поднимался во все времена, а самые общие требования к идеальному государю и идеальному подданному на протяжении многих веков почти не менялись) Здесь уместно коснуться вопроса о соотношении источников и образцов. С нашей точки зрения, понятия эти не всегда совпадают. Обыденное синонимическое употребление выражений «литературный образец» и «источник литературного произведения» обусловлено их общим семантическим компонентом, каковой можно было бы обозначить так: «сумма текстов, текст или фрагмент текста, из которых черпается замысел, которые влияют на воплощение; то, что дает чему-либо начало, служит основой». Но для тех, кто вплотную занимается проблемой литературного образца, целесообразно ввести терминологическое разграничение понятий. Всякий образец является источником, но не каждый источник — одновременно образец. Например, «Историю государства Российского» Н. М. Карамзина благодаря ее несомненным литературным достоинствам столь несогласные обычно в критических суждениях П. А. Вяземский и Ф. В. Булгарин относили к изящной словесности (см. 56, с. 396, 36, ч. II, с. 30-32). Однако когда Пушкин пишет П. А. Вяземскому в связи с «Борисом Годуновым»: «Ты хочешь плана? Возьми конец X-го и весь одиннадцатый

том, вот тебе и *план*» (XIII,227), это не значит, что Карамзин для Пушкина является литературным образцом. «История государства Российского» выступает в данном случае как исторический источник, компендиум сведений о конкретной эпохе. Сведения эти (факты и их интерпретация) могут быть учтены и использованы в том или ином виде в «Борисе Годунове», но не становятся прообразом пушкинской трагедии, ее «объектом для подражания». В такой функции в случае с «Борисом Годуновым» выступают жанры «народной драмы», «драмы для чтения» и пьесы «отца нашего» В. Шекспира.

Соотношение образцов и источников, с нашей точки зрения, подобно соотношению литературы и действительности. Литература — безусловно, часть действительности, но обладает и своей спецификой, так что знак равенства между литературой и действительностью, так же, как и между источником и образцом, допустим лишь в определенных пределах. Если в «слиянии» факта и художественного вымысла (из чего и возникает любое литературное сочинение) в процессе влияния данного сочинения на другое по тем или иным причинам доминирует фактическая сторона, оно становится источником произведения. Если же превалирует художественная образность в различных ее проявлениях, то сочинение-«донор» следует считать образцом¹⁵.

Сказанное относится и к пушкинским «Стансам» (1826). Перечисленные произведения Перевощикова, Голикова, Корниловича были для «Стансов» *источниками*. Пушкин стремился построить свои взаимоотношения с Николаем I по аналогии с взаимоотношениями Долгорукого и Петра (см.: 328, с.284-285), но достигал этого с помощью художественных средств, сквозь призму литературных произведений. А посему риторическим *образцом* для «Стансов», по нашему мнению, послужили две речи Исократа, обращенные: первая — к царю Крита Никоклу, сыну Евагора, а вторая — от имени Никокла к его подданным. Пушкин был знаком с речами оратора¹⁶ во французском пере-

воде аббата Оже. Книга *Oeuvres complettes d'Isocrate... traduites en Francois par M. l'Abbe Auger... Paris, MDCCLXXXI* имела в библиотеке Пушкина (зарегистрирована под N.1022). То же издание было и в библиотеке Царскосельского лицея (см.: 198, с. XXXII). Речи Исократ к Никоклу и от имени Никокла наверняка были известны и Николаю I. Даже если допустить, что его нелюбовь к классическим языкам (см.: 305, с.34) помешала ему ознакомиться с Исократом в подлиннике, вряд ли он мог пройти мимо русского перевода этих речей, выполненного Ив.Ив. Дмитриевским и изданного с параллельным греческим текстом и посвящением великим князьям Александру и Константину в 1789 году.— ведь политическое красноречие Исократ считалось образцовым, а знакомство с ним было необходимой составной частью образования политических деятелей¹⁷. В манифестах Николая от 12 декабря 1825 года, от 13 июля и 22 августа 1826 года¹⁸ обнаруживается идейное и фактическое сходство с речью Исократ «Никокл», которое, конечно, не могло укрыться от Пушкина и в какой-то мере стимулировало его ориентацию на древнегреческого оратора. Речь, судя по всему, написана вскоре после воцарения Никокла, в ней он вынужден доказывать свои права на престол (так как с престолонаследием у него тоже не все было гладко) и защищать самовластие как наилучший способ правления: подданные, по словам Никокла, должны следовать принципам законности и добродетели, служить честно, доверять правительству, доносить на злоумышленников, воспитывать детей в духе верноподданничества и искренности и более уповать на собственную порядочность, нежели на кротость монарха. При условии выполнения этих требований Никокл обещает государству процветание и благополучие. Все это, а также сходство имен (Николай и Никокл) и то, что речь написана Исократом от имени Никокла, подобно тому как манифесты от имени Николая составлялись другими лицами (например, манифест 12 декабря составлен Карамзиным и Сперанским (см.: 305, с. 254-255), а

манифест 13 июля — Сперанским (см. 313, с. 207)) завершает картину знаменательного совпадения хода и первых результатов¹⁹ диалога между Пушкиным и Николаем I, своеобразным «посредником» в котором выступил Исократ.

В «Стансах» Пушкин остроумно воспроизвел основные положения речи Исократа к Никоклу, выдвигавшей уже не требования государя к идеальному подданному, но требования подданного к идеальному государю (Д.П.Якубович отмечал в «Стансах» «учительные», а П.А.Катенин — «шутовские» интонации): государь должен быть просвещенным и мудрым («Самодержавною рукой / Он смело сеял просвещение»), добродетельным и справедливым («Но правдой он привлек сердца»), строгим к преступникам, великодушным к верноподанным («И был от буйного стрельца / Пред ним отличен Долгорукой»); ему следует приближать к себе поэтов и прислушиваться не к тем, кто льстит, а к тем, кто говорит истину (ср. «Друзьям» «Беда стране, где раб и льстец / Одни приближены к престолу, / А небом избранный певец / Молчит, потупя очи долу») Полная сдержанного благородства и достоинства художественная манера «Стансов» точно соответствует основным положениям и тону речи Исократа к Никоклу²⁰. «Бывают странные сближения ...» (XI,188)²¹.

Сближения эти, впрочем, не покажутся такими уж странными, если, имея в виду устойчивость и продуктивность классического риторического образца в веках, еще раз подчеркнуть основные индивидуальные особенности, связывающие речи Исократа и «Стансы» Пушкина: обстоятельства написания (борьба за удержание престола), элементы формы (период = строфа), тон обращения к властителю (независимое увещание). Совпадение в обоих случаях всех трех моментов и обусловило, на наш взгляд, обращение Пушкина именно к речам Исократа как к репрезентантам жанра «поучения царям», имеющего длительную историю. Подобное соотношение общего фона жанровой традиции с ее наиболее уместным в «заданных» условиях

воплощением в конкретном произведении характерно для структуры риторического образца.

Отношение Пушкина к образцам на протяжении его творческой эволюции не оставалось абсолютно неизменным — ни в предпочтении одних авторов другим, ни в средствах их художественного преобразования. Однако основы пушкинской трактовки понятия «образец» были заложены еще в Лицее. Н.Ф.Кошанский предусматривал в курсе общей и частной риторик «чтение образцов, по мере прохождения правил, с эстетическим разбором», как он это называл. Выделяя по традиции в предмете риторики три основные части (Inventio, Dispositio, Elocutio), лицейский профессор пояснял: «Чтение образцов должно быть согласно с каждой частью ретирики. Изобретение требует чтения *аналитического*, т.е. с замечанием лучших слов, идей, выражений, прекрасных мыслей, подобий, примеров, контрастов и пр. <...> Расположение требует чтения *наблюдательного*, с рассмотрением плана, хода, расположения и всех частей *сперва* описаний, потом рассуждений. Выражение мыслей требует чтения *эстетического*, т.е. с показанием разных родов слога, разных его достоинств, разных риторических украшений, и с изъяснением, почему что хорошо, изящно, прекрасно; почему благородно, велико, высоко; почему ново, необыкновенно, оригинально...»

Для обретения своей собственной дороги в искусстве, по мысли Кошанского, потребно размышление над прочитанным образцом: «*Размышление* полезно не потому только, что, прибавляя к читанному свое, присваивает себе чужое... но потому, что образует *способность рассуждать*, которая, при первой нужде, *знакомым уже путем*, находит не только все прежнее свое и чужое, но часто новое и даже оригинальное...» Не правда ли, эти слова чрезвычайно похожи на уже цитировавшееся нами высказывание Пушкина в связи с «Фракийскими элегиями» В.Г.Теплякова о «надежде открыть новые миры, стремясь по следам гения» (XII,82)?

Чтению образцов и осмыслению их непременно сопутствуют постоянные упражнения. «Можно знать лучшим образом правила,— замечает Кошанский,— и не уметь написать десяти строк связно. Правила и образцы нечувствительно влекут к собственным опытам (*praescripta movent, exempla trahunt*)...» (135, с.3-4).

Анализ стихотворения «Городок» (1815; I, 95-106) показывает, как органично усвоил Пушкин благодаря своему учителю культуру риторического образца Карамзинистски условный, но все же близкий автору лирический герой «Городка», удалившись от суетности, главным образом занят чтением образцовой литературы («О вы, в моей пустыне / Любимые творцы! / Займите же отныне / Беспечности часы»), размышлением над прочитанным («Мой друг! весь день я с ними, / То в думу углублен...»), этому он обязан возникновением собственных творческих побуждений и опытов («Мой гений невидимкой / Летает надо мной; / И я в тиши ночной / Сливаю голос свой / С пастушьей волынкой / Ах! счастлив, счастлив тот, / Кто лиру в дар от Феба / Во цвете дней возьмет!») Более того, представления о возможной в будущем поэтической славе у пушкинского лирического героя связаны с тем же самым циклом «чтение образца — изучение образца — индивидуальное новаторство на фоне воплощаемой образцом литературной традиции», т. е. иначе говоря, герой мечтает о том, что его произведения тоже будут считаться образцовыми («С моей, быть может, генью / Полунощной порой / Сын Феба молодой, / Мой правнук просвещенный, / Беседовать придет / И мною вдохновенный (выделено нами — А Р) / На лире вздохнет»)

Какие же имена включает Пушкин в обязательный круг чтения? Здесь важен не только выбор авторов, но и то, что каждый писатель (или, точнее, каждая их группа) олицетворяет определенный литературный жанр. Гомер, Вергилий, Тасс являются образцами героического эпоса; Гораций и Державин — одических произведений; Лафонтен, Дмитриев и Крылов — басенного жанра, Вержье, Парни и

Грекур — фривольной поэзии; Расин и Озеров трактуются как образцовые трагики; Мольер, Фонвизин и Княжнин — как образцовые комедиографы; упоминание Руссо и Карамзина в стихотворении, пронизанном реминисценциями из этих сочинителей, не требует комментариев.

Приведенный перечень обладает важной особенностью: имена, представляющие тот или иной жанр, ни разу не повторяются, как будто Гораций писал только оды, а Вергилий не создал ничего, кроме «Энеиды». Таким образом, с творчеством едва ли не любого из упомянутых писателей произведена вивисекторская операция: ведь многие из них прославились своими достижениями в других жанрах (И.А.Крылов, например, первоначально составил себе имя в литературе как комедиограф и журналист, а Ж.Б. де Грекур был известным баснописцем). Исключение сделано лишь для Вольтера, о котором говорится: «Он все; везде велик / Единственный старик»). Это чрезвычайно характерная для риторических образцов черта: «индивидуальные отличия... авторов замещаются выдвиганием общих образцов жанровых стилей» (213, с.216).

И однако, перечень образцовых авторов отмечен явным личным (а точнее, групповым, ибо точка зрения лирического героя «Городка» отражает читательскую ориентацию карамзинистов²²) пристрастием, что, в общем-то, несвойственно риторической литературной теории, предпочитающей проверенную временем основательность критических оценок сиюминутным суждениям, продиктованным полемическим задором. Дело даже не в том, что вряд ли какой-нибудь шишковист взял бы за образец Парни или Вержье, ибо они не очень соответствовали точке зрения архаистов по поводу предназначения изящной словесности. Просто-напросто ни Э.Парни (1753-1814), ни тем более Ж.Вержье (1655-1720) ни в свое время, ни позже даже у себя во Франции не обладали тем значением, которое было придано им в пушкинскую эпоху.

Как правило, риторика не отводила роль образца второстепенным писателям. В литературных симпатиях карамзинистов, требующих риторического «обоснования», но использующих при этом критерии, специально риторике не присущие («вкус» и т.п.), чувствуются веяния Нового времени. Пушкин ощущал некоторые «изъяны» (с позиций риторической теории) выстроенного им историко-литературного ряда, поэтому в «Городке» появляется противоречиво оцениваемая фигура Ж.Ф.Лагарпа, книга которого «Лицей, или Курс словесности древней и новой» (1799-1805) сыграла важнейшую роль в формировании риторических и литературных норм как во Франции, так и в России кон. 18 — нач. 19 в.: «Хоть страшно стихоткачу / Лагарпа видеть вкус, / Но часто, признаюсь, / Над ним я время трачу»).

Риторика никогда не провозглашала принцип «одно произведение — один образец» или «один жанр — один образец», допуская и приветствуя множественность образцов и их соревновательность. Но, как мы только что показали, группы образцов были изолированы в границах отдельного жанра и почти не пересекались между собой. Решительное отличие творчества зрелого Пушкина от его произведений лицейского периода (и одновременно один из основных признаков, по которым пушкинская трактовка образца расходится с традиционной риторической) — это отказ от исключительно жанровой мотивировки выбора того или иного образца, одновременное смешение в одном и том же произведении нескольких самых разноплановых источников, возникающих в творческом сознании поэта подчас по самым непредсказуемым (но всегда художественно оправданным) поводам.

Вернемся к «Стансам» (1826), для которых речи Исократы были образцом отнюдь не единственным. Напомним, что задача, ставившаяся Пушкиным при написании этого стихотворения, была двойной: похвала молодому царю соединялась с защитой его в глазах общества, шокированного казнью декабристов (в частности, об отношении

князя Вяземского к постигнутому декабристов наказанию см.. (155, с.130-135)). Вторая составная часть задачи в «Стансах» была выражена не прямо, а только подразумевалась, но именно она выступила на первый план в стихотворении «Друзьям» (1828), где Пушкин обосновывал и разъяснял свою позицию друзьям, недовольным тем, что поэт якобы сыграл роль некоего «адвоката дьявола» (о такой реакции см.: 172).

Употребление риторических приемов восхваления и защиты публицистический пафос, явная ораторская интонация роднят «Стансы» с двумя из трех основных видов классического красноречия: торжественным и судебным. Пожалуй, наиболее известный прецедент смешения двух этих видов в одном произведении — речь Цицерона «В защиту Архия». Она упоминается в (136, с.85). Пушкин, несомненно, был знаком с ней и не мог не ориентироваться на нее. Речь началась вступлением (*Exordium*), в котором Цицерон привлекал внимание и завоевывал расположение слушателей, объяснял необходимость необычности этой речи (т.е. указанного смешения), говорил о том, почему и с какими чувствами берется он за защиту Архия (Цицерон был его учеником и заявлял, что обязан учителю всеми своими достоинствами). Далее следовали основная часть речи, т.е. рассуждение, *Tractatio* (причем похвала поэту Архию и изящным искусствам являлась основным аргументом в отстаивании Архием прав на римское гражданство и занимала приблизительно в два с половиной раза больше места, чем собственно изложение дела и прочие доводы), и заключение, *Pergatio*, в котором оратор, следуя традиции, умолял судей о снисхождении к подзащитному (несмотря на то, что права Архия были доказаны со всей неопровержимостью).

У Пушкина эта схема претерпела некоторые изменения. «Стансы» начинаются в свойственной поэту манере *ex abrupto*, однако некое подобие того, что могло бы стать вступлением к «Стансам» содержится в 4 и 5 строфах стихотворения «Друзьям», где изложены

причины, побудившие Пушкина к составлению хвалы (III.89). Размеры «хвалы» и основной части «Стансов» совпадают. «Оправдание» текстуально редуцировано до нуля, но в подтексте проблематика защиты присутствует. В заключении просьба об оказании милости обращена не к судьям, а к самому «подсудимому», но Цицероновская мысль о противоположности понятий «милость» и «справедливость» сохранена²³.

Сама «хвала» строится по образцу «Слова похвального блаженной памяти государю Петру Великому, говоренного апреля 26 дня 1755 года» М.В. Ломоносова²⁴, с той разницей, что главным объектом славословия у Ломоносова является все-таки Петр I, а Пушкина он интересует только в связи с Николаем (ср. «Нет, я не льстец, когда царю (Николаю I — А.Р.) хвалу свободную слагаю»). Какова же художественная логика появления в «Стансах» славного предка царствующего ныне императора в качестве примера для подражания?

Дело в том, что в произведение, аналогичное речи Цицерона за Архия, в первую очередь должны были войти те из общих мест, рекомендуемых торжественной риторикой при восхвалении государственного деятеля, которые одновременно подошли бы и в качестве пунктов защиты. Но сначала следовало выбрать способ отвода обвинения. Согласно предписаниям судебной риторики защитник должен был, во-первых, установить, имело ли место некое деяние, во-вторых, выяснить, можно ли квалифицировать данное деяние как преступное, и в-третьих, определить, в какой мере преступление может быть оправдано. Поскольку факт расправы с декабристами сомнению не подлежал, возникало три возможных пути («статуса») оправдания: 1) *relatio criminis* — когда убийство считалось законным, т.к. признавался незаконным спровоцировавший его поступок; 2) *compensatio* — когда цель поступка превращалась в повод для оправдания; 3) *deprecatio* — когда вина не отрицалась, но ссылка на определенные заслуги должна была смягчить приговор. По первому пути пошли

официальные лица того времени, и прежде всего сам император (см.: 305, с.347). Да и для Пушкина такой путь не был невозможным²⁵, правда, по иным соображениям. Однако наиболее плодотворным поэту, мечтавшему об очеловечении принципов государственного правления, казался путь поиска смягчающих обстоятельств. Не случайно в итоговом четверостишии «Стансов» просматривается мысль о том, что оказание государем милости современникам (т.е. декабристам) должно стать залогом милостивого отношения потомков к нему самому²⁶. Основным смягчающим обстоятельством и в то же время связующим звеном между восхвалением и защитой при таких условиях не могло не явиться благородное происхождение «подзащитного». Принадлежность обвиняемого к знатному и доблестному роду, столь же почетная, сколь и возлагающая ответственность, часто использовалась ораторами древности в судебных речах в качестве косвенного доказательства невиновности или довода, смягчающего вину (например, речь Лисия в защиту Мантифея (20-21), речь Демосфена «За Ктесифонта о венке» (10), речи Цицерона в защиту Луция Лициния Мурены (VII.15; XXV.53; XL.86), Публия Сестия (III.6) и др.). У Пушкина этот аргумент дополнительно усилен тем, что Николай происходит не просто «из хорошей семьи», но из царского рода (а император — помазанник Божий²⁷), и тем, что обстоятельства восшествия на престол Петра и Николая были схожи («Начало славных дел Петра / Мрачили мятежи и казни»). Вот каковы, на наш взгляд, причина и смысл обращения в «Стансах» к фигуре Петра I и, следовательно, к знаменитой ломоносовской речи (ср.: Ломоносов «дает законы и образцы классического красноречия» (XI.32)). Таким образом, в искусстве *Inventio* (изобретения) и *Dispositio* (расположения) в «Стансах» Пушкин опирался в основном на классические образцы — речи Исократы, Цицерона и Ломоносова, выбор которых, достаточно прихотливый, определялся жанром произведения (увещательное обращение к царю), особенностями задачи (соединение

похвалы с защитой) и предметом повествования (сопоставление Петра Великого с Николаем I).

Впрочем, бывают случаи, когда Пушкин берет за образец только одно произведение. Так, в основе «Рефутации г-на Беранжера» (1827; III,81-82) лежит стихотворение П Э Дебро (1796-1831) «Воспоминание воина»²⁸, ошибочно приписанное Пушкиным П.Ж.Беранже. Приводим здесь наш подстрочный перевод:

1. Помнишь ли,— сказал капитан / тертому калачу — ветерану, / Помнишь ли, как однажды из жалости / ты отвел саблю от моей груди? / Под знаменами дорогой матери / мы некогда сражались вдвоем... / Я помню это, ибо обязан тебе жизнью, / а ты, солдат, скажи мне, скажи, помнишь ли?

2. Помнишь ли ты те стремительные дни, / когда французы стяжали столько славы? / Помнишь ли, как на пирамидах / каждый из нас отважился написать свое имя? / Вопреки ветрам, на земле и на волнах / развевались после одержанной победы / наши штандарты в колыбели мира; / скажи мне, солдат, скажи мне, помнишь ли ты это?

3. Помнишь ли ты? Но тут я останавливаюсь, / тут прекращаю прекрасные воспоминания; / старый товарищ, ах, уходим в отставку / ожидать на покое лучшего будущего, / и когда смерть, витающая над моей хижиной, / призовет меня к отдыху, который я заслужил, / ты тихо закроешь мне веки, / говоря: «Помнишь ли ты, солдат?»

Refutatio — риторический термин, и означает он «опровержение». Окрашенное в сентиментальные тона воспевание доблести французского оружия трансформируется у Пушкина в свою противоположность: ничтожество не толеоновских войск («живодеры», «блочки») перед талантом русских полководцев («...за горы Суворов / Перешагнув, напал на вас врасплох») и самоотверженностью солдат («батарей задорный подогревец. / Солдатской штык да петлю каза-

ков»), прославляемых с некоторым цинизмом («И ваших жен похваливал да ..»). Чувствительный воин в рефрене стихотворения, почти буквально перенесенного из Дебро, снабжается уничижительным эпитетом «г.....». Текст французского поэта оспаривается пункт за пунктом («знамена дорогой матери» — «е... мать»; «грудь» — «ж..»; «штандарты в колыбели мира» — «жарили московских наших крыс»; «пирамиды» — «как были мы в Париже») и превращается для Пушкина в некий «антиобразец», когда произведение строится не по аналогии с источником, а совсем наоборот. О допустимости подобного «поворота на 180» с точки зрения риторической теории литературного образца мы говорили в начале главы, ссылаясь на Квинтилиана. Здесь просматривается преемственность современной теории пародии и «древней, как мир» теории образца: для ритора пародия (в широком значении слова, как переосмысление с обратным знаком) и есть образец-перевертыш²⁹. А поскольку переложение французского стихотворения на русский лад оказывается хоть и «переводом навыворот», но в какой-то степени все же переводом, то «Рефутация г-на Беранжера» подводит нас еще к одной проблеме, весьма важной для тяготевшей к иноязычным образцам русской литературы пушкинского периода, — проблеме соотношения образца-оригинала и его перевода.

Перевод образца занимал заметное место в процессе обучения риторическому искусству. В диалоге Цицерона «Об ораторе» Красс рассказывает: «я стал перелагать с греческой речи самых лучших ораторов. Из чтения их я выносил ту пользу, что, передавая по-латыни прочитанное по-гречески, я должен был не только брать самое лучшее из употребительных слов, но также по образцу подлинника чеканить кое-какие новые для нас слова, лишь бы они были к месту» («Об ораторе», 34, 155; пер. Ф.А.Петровского). Одной из главных примет риторического перевода было пренебрежение художественной целостностью переводимого текста. Воспринимающая литерату-

ра перерабатывала переводимый оригинал в соответствии со своими насущными задачами, не учитывая самоценности произведения искусства. Это было вполне естественно еще и потому, что в риторическую эпоху «свое» и «чужое» не обособились как нечто противоположное» (213, с.224) (что, кстати, делает неправомерным употребление предложенного, хотя и в шутку, М.О.Гершензоном словосочетания «плагиаты Пушкина»; в рефлексивно-традиционный период развития литературы понятия «плагиат» в современном его значении не существовало).

Позицию зрелого Пушкина в вопросе о соотношении перевода и образца можно назвать двойственной. В 1833 году он писал по поводу знаменитого спора о сравнительных достоинствах переводов баллады Г.А.Бюргера «Ленора» П.А.Катениным и В.А.Жуковским. «Ленора» Бюргера «была уже известна у нас по неверному и прелестному подражанию Жуковского, который сделал из не то же, что Байрон в своем Манфреде сделал из Фауста: ослабил дух и формы своего образца» (XI.221). Значит, Пушкин осознавал желательность перевода, как можно более адекватного подлиннику, необходимость бережного отношения к оригиналу как к целому, что свидетельствует о заметном проникновении в его творческое сознание постриторических художественных принципов. С другой стороны, известно, что в собственных переводах Пушкин не отличался особой точностью. Правда, отступления от «буквы» оригинала, как правило, компенсировались глубоким проникновением в «дух» образца и полноценным его воссозданием (см.: 52, 322, с.202-246).

Так, например, «Песни западных славян», частично являющиеся переводом фрагментов из «Гюэлы» П.Мериме, отличаются от сборника французского писателя и по составу (исследователи отмечают у Пушкина «смешение разнородных источников произведений внутри цикла» (184, с.120; 103)), и по речевой организации (стихи вместо прозы), и по стилистическим характеристикам (нейтральная французская

лексика последовательно заменяется русскими простонародными выражениями и фольклорными клише). Все эти многочисленные отступления от подлинника имеют концептуальное значение и подчинены одной цели (отчасти совпадающей с той, которую преследовал Мери́м в своей стилизации) — дать истинно народные образцы славянского фольклора. Изменения, вносимые Пушкиным в «Гюзлу» (через посредничество которой он воссоздает славянский национальный колорит), могут быть мотивированы следующим замечанием В. Я. Проппа: «писатель, черпающий из сокровищницы фольклора, должен не только воспринять народную традицию, он должен ее преодолеть» (223, с.29). То же самое следует сказать и о риторическом образце, в особенности переводимом: его целостность каждый раз «преодолевается», приносится в жертву художником-творцом во имя нарождающейся целостности нового творения.

Образцами для Пушкина были не только произведения классических или иноязычных авторов. Активный участник текущего литературного процесса, Пушкин так или иначе откликался в художественных сочинениях на тексты своих старших и младших — русских писателей. Но прежде, чем обратиться к анализу их влияния на пушкинское творчество, скажем несколько слов о типологии понятия «образец» в системе теоретико-литературных взглядов поэта.

Как относительно недавно заметил В. Н. Топоров, «в текстах Пушкина обнаружимы следы явно не читанных им источников и, наоборот, следы «скрытых» («скрываемых») и несомненно прочтенных им источников» (277, с.8). Соответственно этому наблюдению мы можем выделить два типа образцов, встречающихся в пушкинских произведениях: образец-ориентир и образец-источник.

Образец-ориентир бывает двух видов. 1) когда Пушкин упоминает тот или иной «чужой» текст, не обнаруживая при этом близкого знакомства с ним, но имея о нем лишь общее представление, 2) когда Пушкин отсылает читателя не столько к конкретному произведе-

нию или конкретному автору, сколько к «общим местам», свойственным сразу целому ряду писателей или сочинений³⁰.

Примером первого вида образца-ориентира является «Риторика» Аристотеля. В русской литературе пушкинской эпохи мера упоминаний о философе не соответствовала уровню реального знания его трактатов, по большей части известных лишь в пересказах (например, из «Лицея» Ж.Ф.Лагарпа). В отличие от дяди поэта, В.Л.Пушкина, по-видимому, все же читавшего «Риторику» Аристотеля (хотя и во французском переводе) (см.: 238), для Пушкина имя греческого философа было скорее нарицательным, обозначавшим человека, предписывавшего словесности некий свод правил (XI,37; XIII,102), причем «Риторика» и «Поэтика» в этой связи не дифференцировались.

Примером второго вида образца-ориентира являются штампы балладной поэзии В.А.Жуковского,— такими, какими они отразились в стихотворении Пушкина «Там у леска, за ближнюю долиной» (1819) (II,104). «Этому стихотворению,— справедливо утверждает исследователь,— можно было бы дать подзаголовок «по мотивам лирики Жуковского» и приурочить его к Пятнадцатилетию творческой деятельности пока еще не побежденного Учителя. Написанное в жанре баллады, оно «воспроизводит» как особенности поэтического стиля знаменитого лирика, так и основные черты этого избранного им рода поэзии» (47, с 56-57).

Образец-источник также бывает двух видов: когда источник указан Пушкиным и когда он не указан, «скрыт», по терминологии В.Н.Топорова. (Выше мы разграничили понятия «образец» и «источник», но в данном случае опираемся на тот общий для обоих терминов смысловой компонент, о котором уже говорилось: «сумма текстов, текст или фрагмент текста, из которых черпается замысел, которые влияют на воплощение, то, что дает чему-либо начало, служит основой»). Характер присутствия «чужого» текста в «своем», будь то

эпиграф³¹, цитата или литературная реминисценция, значения не имеет.

Мы подробнее остановимся на втором виде образца-источника т.к. гораздо любопытнее выявлять «скрытые» Пушкиным образцы, чем изучать им самим отмеченные (если только последние не являются мистификацией, впрочем, подобные случаи выходят за рамки нашего исследования). Обратимся к «Капитанской дочке».

Имеются основания полагать, что одним из не указывавшихся ранее образцов-источников этого пушкинского романа (см.: 91; 325; 326; 330; 54; 299) явился роман А.Е.Измайлова (1779-1831) «Евгений или Пагубные следствия дурного воспитания и общества» (1799-1801). Пушкин, невысоко ценивший талант Измайлова-журналиста (II,394; XIII,279; XIV,266), благосклонно отзывался о его баснях и охотно цитировал их (XI,147; XV,89). Анекдот Измайлова «Новый Ермак» был использован Пушкиным в «Дубровском». О знакомстве Пушкина с романом Измайлова свидетельствуют, в частности, детали работы над «Евгением Онегиным» (см.: 162, с.113).

Роман Измайлова — это сатирическое описание похождения молодого дворянина Евгения Негодяева и его приятеля Петра Раствратина. Происходящие в романе события относятся к 1770-1790-м годам. В картине провинциальных и столичных нравов, разворачивающейся в романе, большое место отведено бытовым реалиям. Они то и находят отражение в «Капитанской дочке». Отец Евгения — охотник до Адрес-календаря, подобно тому как Гринев-старший — приверженец календаря Придворного (118, ч.II, с.119). Сам Евгений точно так же, как и Петруша Гринев, записан сержантом гвардии и живет недорослем (118, ч.I, с.4-6). Учитель Евгения француз г-н Ландард — качество воспитания и причиной исчезновения из хозяйского дома (любовная история) напоминает мосье Бопре (118, ч. с.9-17). И хотя сержанты гвардии и губернаторы-иностранцы постоянно встречаются на страницах мемуаров (см.: 115; 148; 230; 96) и худ

кественных произведений тех лет, все же, пожалуй, нельзя назвать ни одно из них (не исключая и творения Д.И. Фонвизина³²), кроме романа Измайлова, где имелись бы все три упомянутых выше момента

Всем этим, однако, общие для двух «романов воспитания» эпизоды не исчерпываются. Отправившись из родительского дома к месту службы, во время отдыха в крестьянской избе Евгений проигрывает крупную сумму денег незнакомцу благородного вида (скорее всего, шулеру), что разительным образом напоминает партию в бильярд между Зуриным и Гриневым. Вполне возможно, что как Измайлов так и Пушкин используют здесь известную сцену из «Похождений Жиль-Бласа из Сантьяны» А.Р. Лесажа (см. 253, вып. 2, с. 892), но оба придают ей одни и те же индивидуальные черты: поведение Развратина в данной ситуации (118, ч. I, с. 123-140) как две капли воды напоминает поведение Савельича. Не лишним было бы отметить и долговую расписку Евгения (118, ч. II, с. 162-163), по своей стилистической функции в тексте — организация романного «многоголосия» — соответствующей «счету Савельича». А краткий спор о поэзии, приведший к дуэли Гринева и Швабрина, является как бы иронической иллюстрацией положения из пространной дискуссии о поэтическом творчестве в романе «Евгений» — о том, что любовные стихотворения «приносят много чести», но мало доходов (118, ч. II, с. 46-56)

Есть в «Капитанской дочке» эпизоды, которые строятся не по аналогии с «Евгением...», а по контрасту: так, Гринев, вопреки своим ожиданиям, отправляется на службу не в гвардию и столицу, а в армию и провинцию. Пушкин в соответствии со своим замыслом явно обыгрывает тут инерцию читательского восприятия, подготовленную редшестью повествовательной традицией. Об идейной направленности пушкинского замысла свидетельствует сопоставление наутра родителей Гринева и Негодяева детям перед службой. Если Негодяевы советуют своему сыну угождать командирам, их родным и близким, а также знатым дамам, и не очень утруждать себя

службой (118, ч.1, с.49-51), то Гриневы, напротив, предлагают не гоняться за командирской лаской, не напрашиваться на службу, но и не отговариваться от нее.

Для характеристики сложных связей «Капитанской дочки» и «Евгения...» показательна эпистолярная линия обоих романов. В исследовательской литературе о «Капитанской дочке» уже отмечалось необычно большое количество писем (16) на сравнительно малом пространстве текста. В «Евгении...» их тоже немало — 19 (правда, 6 из них не воспроизведены, а пересказаны). Письма эти играют большую роль в сюжетосложении как «Евгения...», так и «Капитанской дочки», и любопытно, что некоторые развивающиеся с помощью писем сюжетные ходы романа Измайлова то повторяются буквально, а то отражаются зеркально в романе Пушкина.

После выдачи Евгением долговой расписки шантажисту Миловзорову Развратин, как бы без ведома своего приятеля, а на деле по предварительному уговору с ним, пишет письмо его родителям, с помощью которого выманивает еще более крупную сумму, чем та, которая значится в расписке. Если сопоставить с этой ситуацией письмо Швабрина родителям Гринева, преследовавшее цель расстройтва женитьбы Гринева на Маше, то налицо следующие общие моменты:

1. Письмо «друга» родителям героя, неизвестное (у Измайлова — как бы неизвестное) последнему.

2. «Друг», якобы заботясь об интересах героя, этим письмом преследует собственную корыстную цель (Развратин отобрал у Миловзорова долговую расписку Негодяева, но не сказал об этом приятелю, рассчитывая прикарманить деньги, присланные родителями Негодяева для уплаты долга)

3. В ответ герой получает письмо от родителей, полное укоров.

4. «Друг» добивается своей цели, но не извлекает непосредственных выгод для себя (у Измайлова герой получает искомую сумму, Развратин присваивает ее, но его тут же обкрадывают, у Пушкина

герой не получает испрашиваемого благословения на брак, но шансы Швабрина на женитьбу от этого не увеличиваются).

Исследователи уже указывали, что функция писем в «Капитанской дочке» заключается в создании иллюзии достоверности происходящего и — тем самым — формировании основы для сближения «романического» вымысла с провозглашенной Пушкиным формой исторических записок (см.: 185). Осуществить такое сближение, найти «золотую середину» между занимательностью и документальностью было нелегко, — ведь «пушкинское понимание мемуарного повествования в «Капитанской дочке» противоречило традиционной романичности» (99, с.155). Помощь в преодолении этих трудностей Пушкину должен был оказать роман Измайлова. Недаром В.В.Сиповский относил «Евгения...» наряду с «Несчастливым Никанором» М.Комарова к группе «оригинальных» русских романов XVIII века, которые в значительной своей части «романизуют» мемуары и при этом для характеристики эпохи оказываются значительнее мемуаров, т.к. рисуют «типичное» в жизни (см.: 253, вып.2, с.914). Примечательно, что сведения о жизни и быте русского дворянства в XVIII веке В.В.Сиповский дает, опираясь не на мемуарную литературу, но на роман Измайлова (253, вып.1, с.166-167; вып.2, с.796, 815; см. также: 138, с.54). Итак, если роман Измайлова, местами выглядевший как беллетризованные воспоминания (ср. рассказ Развратина о своей жизни от первого лица), с точки зрения достоверности описания нравов отвечал самым строгим требованиям, предъявляемым мемуарной литературе, то «семейственные записки» Гринева оборачивались пушкинским романом, «чрезвычайно искусно и сложно построенным» (250, с.185).

То, что нравоописательный роман становится образцом для романа исторического, вполне закономерно. Эти две разновидности жанра вообще обнаруживают тенденцию к сближению, особенно усилившуюся в пушкинскую эпоху (см.: 42, с.72; 110, с.373). Не слу-

чайно Пушкин вслед за Э Бульвер-Литтоном (см., 39, с.292) считал необходимым сочетать в романе достоинства одновременно Лесажа и Вальтера Скотта (XII, 71).

Такая задача оказывается осуществимой, если быт и нравы изображаются с некоторой, пусть небольшой, временной дистанции (тем самым вписываясь в перспективу исторического процесса), причем наличие этой дистанции постоянно подчеркивается актуальностью изображаемого для сегодняшнего дня. Нет необходимости доказывать наличие упомянутых аспектов в «Капитанской дочке». Что же касается Измайлова, то С.Брайловский, отмечая идеи воспитания «сатирический тон» и «обилие нескромных картин», роднящие «Евгения» с литературой екатерининской эпохи, говорит о том, что романист «не забыл указать и пороки своего времени, например стихобесие» (31, с 6; ср. также: 120, с 67; 259, с 145). В отношении Измайлова и Пушкина к изображаемому материалу были, однако, и различия: та действительность, которая для Фонвизина и Измайлова стала предметом сатиры, по мнению Пушкина, не заслужила столь сурового приговора, взгляд поэта на нее «с годами менялся, все более удаляясь от сатиры в сторону мягкого и доброжелательного юмора» (304, с.88).

По мнению В.Г.Белинского, произведение Измайлова послужило образцом и для нравоописательных романов В.Т.Нарежного и Ф.В.Булгарина (19, т 6, с 703-704). Почему же «Капитанская дочка» (где, как показал В.Н.Турбин, отразился «Иван Выжигин» (279 с 64-141-143)), перекликается с некоторыми сюжетными элементами булгаринского романа, но не вбирает в себя его жанровые параметры?

Для русского нравоописательного романа начала XIX века характерен особый тип героя, который, «как и большинство смертных столько же готов на честное дело, сколько и на плутни» (58, с.180). При этом позиция автора оказывается, как правило, парадоксально «перевернутой» и тем самым провоцирующей читателя «порочности

воспринимается как нормальное состояние, а добродетель как некое неудобство и анахронизм, от которых поскорее надо избавиться» (168, с.16). Своего рода эталоном в этом смысле является роман В.Т.Нарежного «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» (1814). Однако и у Измайлова, и у Булгарина обнаруживаются существенные расхождения с «Российским Жилблазом». Евгений Негодяев, в отличие от Гаврилы Чистякова, — не трикстер, не пикаро. Он — дворянин, порочный от начала до конца и не способный на добрые поступки. Что же касается пропорции между «добром» и «злом», то у Измайлова ироническое «восхваление» порока (там, где автор примеряется к психологии героев) соседствует со столь же ироническим его порицанием там, где автор приспособливается ко вкусам читателя³³. Иван Выжигин — «добрый человек со слабой волей» — напротив, по сюжетным и повествовательным функциям многим напоминает Чистякова, но зато Булгарин отказывается от второго признака нравоописательного жанра — подразумеваемого, а не явного морализаторства. В своих картинах нравов он уравнивает изображение порока примерами добродетели, так что нравописание часто подменяется нравоучением

Пушкин рассматривал вопросы романного жанра в совсем иной «системе координат». Свою точку зрения на типологию романа он высказал в XI-XIV строфах III главы «Евгения Онегина», выделив «два полярных типа романа — сентиментально-назидательный и романтически-имморальный, с тем, чтобы противопоставить им третий» (8, с.82), синтетический, по-разному, но как бы одновременно воплощенный и в «Евгении Онегине», и в «Капитанской дочке». Часть признаков, относимых Пушкиным к роману «на новый лад», т.е. романтически-имморальному («беззадежный эгоизм» героев, некоторые сюжетные «небылицы», любезность порока), в «Евгении...» Измайлова оказались совмещенными с определенными чертами романа «на старый лад», т.е. сентиментально-назидательного («преданья русско-

го семейства», «нравы нашей старины», «простые речи», «всегда» на казаный порок). Это объясняется интенсивными поисками путей обновления русского романа в конце XVIII века.

Как утверждает Н.Н.Петрунина, «переход от авантюрного, дидактического, нравоописательного романа к роману нового типа» был невозможен без ассимиляции различных традиционных жанров журнальной прозы. Роман Измайлова «Евгений...» стал тем произведением, в котором была «предпринята попытка связать воедино темы и образы сатирической журналистики XVIII столетия с помощью канвы похождения героя, традиционной для низовой демократической беллетристики XVIII века» (121, с 65). То, что «в ходе развития романального направления в нашей литературе Измайлов играет роль соединительного звена между литературой екатерининского времени и литературой позднейшей» (259, с 146), дает «Евгению...» в глазах Пушкина огромное преимущество перед романами Булгарина. Измайловский резко отрицательный герой также должен был удовлетворять Пушкина в большей степени, чем «ни рыба ни мясо» Выжигин: при моделировании образа Гринева проще было отталкиваться «от противоположного». Как указывал И.А.Кубасов, «Евгений Негодяев — связующее звено между героями екатерининской эпохи и начала XIX в., он — преемник первых и прототип вторых» (138, с.60).

«Промежуточность» положения романа Измайлова привела к тому, что в нем, как в эмбрионе, содержались черты «старого» и «нового» романа, нравоописательность и историчность, непринужденность и глубина. Все было заключено во всем, и все ожидало развития в любом направлении. Именно поэтому, в частности, «Евгений...» мог быть образцом как для «Евгения Онегина», так и для «Кпитанской дочки» (при правомерности постановки вопроса о «Евгении Онегине» как романе историческом (см.: 150)). Значение же Булгаринского творения с точки зрения жанра оказывалось одновременно и слишком широким (т.к. «сам жанр романа в «Иване Выжигине»

был явлен как бы в первозданном, нетронutom виде: таинственные незнакомцы, низвергнутый на дно общества аристократ; любовь, похищения, измены, переодевания и поминутно возникающие юридические казусы» (279, с.143)), и слишком узким (не случайно В А Покровский называл «Ивана Выжигина», может быть, единственным типичным нравственно-сатирическим русским романом (214, с.35)).

Таким образом, «эмбриональное» единство противоположностей измайловского «Евгения...» (единство, которого не удалось достичь Булгарину на принципиально ином этапе развития русской литературы) как нельзя лучше отвечало задачам гармонического художественного синтеза различных жанровых традиций (мемуарности и фольклорности, романа и эпоса и т.п.), осуществленного Пушкиным в «Капитанской дочке» (см.: 76). В этом, на наш взгляд, заключается причина тесного соприкосновения «первого русского романа» (Иллюстрация. 1846. Т.2. N.18. С.275) с «первым прозаическим реалистическим романом в русской литературе» (21, с.16)

Однако если роман Измайлова стал для «Капитанской дочки» жанровым образцом (и одновременно — историческим источником³⁴), то образцом повествовательной «точки зрения»³⁵ для того же пушкинского произведения послужили записки Н.А.Дуровой (1783-1866) «Кавалерист-девица» (СПб., 1836; ч.1-2), что ранее также ускользало от внимания исследователей.

Напомним, что Пушкин был издателем и редактором той части записок Дуровой, которая относится к 1812 году. С полным текстом записок он ознакомился в начале июня 1836 года. Как автору «Капитанской дочки» (дата ее окончания — 19 октября 1836 года) Пушкину могли оказаться созвучными следующие особенности поэтики дуровских мемуаров: простота «искреннего и небрежного рассказа» (XII, 135), афористичность изложения, наличие мифологического подтекста (см.: 256, первоначально Дурова хотела озаглавить свое творение «Записки амазонки»), так называемый синтетизм повествова-

ния (когда то, что недоговаривает автор, с помощью своего воображения должен дополнить читатель)³⁶. Справедливости ради отметим, что у Пушкина и Дуровой общие элементы поэтики носят в основном случайный характер³⁷. Рукопись Дуровой, однако, предоставила Пушкину возможность воплотить в жизнь давно моделируемую им в литературе ситуацию: издать — с широкими редакторскими полномочиями — записки, создававшиеся «не для печати».

Сюжетное сходство «Кавалерист-девицы» и «Капитанской дочки» проявилось в следующем: 1) одинаковы результаты воспитания героев-повествователей гусаром Астаховым и дядькой Савельичем: «Я знала твердо все командные слова, любила до безумия лошадей, и когда матушка хотела заставить меня вязать шнурок, то я с плачем просила, чтоб она дала мне пистолет, как я говорила, *пощелкать*» (100, ч.I, с.11); «на двенадцатом году выучился я русской грамоте и мог очень здраво судить о свойствах борзого кобеля» (VIII.279); 2) сходны некоторые итоги любви героев — влюбленные Дурова и Кирьяков, Маша и Гринева разлучены по воле своих родных; 3) однотипны характеристика «сержанта гвардии» Гринева, облизывающегося при виде пенек от варенья, и воспоминания офицера Горленко о том, как, будучи ординарцем, Дурова набивала ташку конфетами (100, ч.II, с.19); 4) иронически описанная дуэль князя К. и Р. соотносима со «снижающим» эпиграфом из Княжнина в главе «Поединок» из «Капитанской дочки»; 5) особенности взаимоотношений Дуровой и Сезара (100, ч.II, с.56-57) отчасти напоминают историю ссоры Гринева и Швабрина; 6) калмыцкая сказка, изложенная Пугачевым Гриневу, по сопровождающим рассказ обстоятельствам параллельна вставной новелле о любви Хамитуллы и Зугры, переданной Дуровой возницей-татаринном; 7) Дурова и Маша Миронова дважды встречаются с государями — Екатериной II и Александром I; частично сходны результаты монарших аудиенций: героиням обещано материальное благоустройство.

Сходство повествовательных позиций обнаруживается вот в чем:

- 1) Дурова и Гринев — рядовые свидетели и участники крупных исторических событий, попадающие в необычные жизненные обстоятельства;
- 2) повествовательная «точка отсчета» для обоих — история их родителей;
- 3) ближайший условный адресат записок — семья, но создаются они в расчете на массового читателя и потомство вообще;
- 4) почти дословно сходство описаний царских аудиенций:

«Кавалерист-девица»

Государь наш красавец, во цвете лет; кротость и милосердие изображаются в больших голубых глазах его, величие души в благородных чертах, и необыкновенная приятность на румяных устах его! <...>

— Государь наш исполнен милости и великодушия; вы узнаете это на опыте.— Я, однако ж, испугалась. <...>

Государь тотчас подошел ко мне, взял за руку... стал спрашивать вполголоса и с таким выражением милости, что вся моя робость исчезла, и надежда снова ожила з душе моей. <...>

...я увидела, что Государь

«Капитанская дочка»

Ей казалось лет сорок. Лицо ее, полное и румяное, выражало важность и спокойствие, а голубые глаза и легкая улыбка имели прелесть неизъяснимую. <...>

— Я приехала просить милости, а не правосудия. <...>

Все в неизвестной даме невольно привлекало сердце и внушало доверенность < > Но вдруг лицо ее переменилось.— и Марья Ивановна .

краснеет... <...>
...я вскрикнула от ужаса и в ту же минуту упала к ногам Государя <...>
Государь был тронут. Он поднял меня и спросил изменившимся голосом: «Чего ж вы хотите?»
(100, ч.1, с.134, 154, 161, 162, 163)

испугалась .. <...>
— Как неправда! — возразила дама, вся вспыхнув. <...>
Марья Ивановна .. заплакав, упала к ногам императрицы, которая подняла ее и поцеловала. <...>
Дама, казалось, была тронута.
(VIII, 371, 372, 374)

5) наблюдается периодическое слияние «мужского» и «женского» повествовательных «начал»: в «Капитанской дочке», вопреки читательскому ожиданию, возможность перехода повествования от Гринёва к Маше в главе «Суд» остается нереализованной («Я не был свидетелем всему, о чем остается мне уведомить читателя; но я так часто слышал о том рассказы, что малейшие подробности врезались в мою память и что мне кажется, будто бы я тут же невидимо присутствовал» (VIII,369); нечто подобное критика отмечала и у Дурова³⁸, однако здесь слияние не столь гармонично — Дурова-участница событий именуется в мужском роде, а Дурова-рассказчица употребляет глагольные окончания женского рода («— Тебе на крепость, Дуров.— Очень рад! — Я в самом деле рада всякой новости» (100, ч.1, с.38); «Я оборотилась к дежурному: — Я приказал тебе, чтоб лошади были непременно заложены» (100, ч.11, с.18)).

Для понимания того, почему «Кавалерист-девица» стала одним из образцов «Капитанской дочки», чрезвычайно важной является проблема соотношения истории и вымысла в историческом романе. Русские романисты 1830-х годов решали ее по-разному. И.И.Лажеч

ников, например, высказывался за приоритет «поэзии» перед «истиной» (XVI,67), Ф.В.Булгарин — по крайней мере, на словах — выступал за преобладание факта над вымыслом (35, с.VI). В известном определении исторического романа, данном Пушкиным в 1830-м году (XI,192), действительность и вымысел не противопоставлены, а гармонически уравновешены³⁹. Такое равновесие, однако, не исключало возможности того, что «читателю легко будет распознать нить истинного происшествия, проведенную сквозь вымыслы романические» (VIII,928; набросок неосуществленного предисловия к «Капитанской дочке»). В этом-то отношении записки Дуровой и явились для Пушкина образцом-источником.

Дело в том, что версия автобиографии, предложенная Дуровой читателю, содержала существенные расхождения с действительностью, и Пушкин об этом прекрасно знал (неискушенной же публике до сих пор кажется, что в книге мало что выдуманно). Так, в записках, где вообще-то время «расчислено по календарю», Дурова утверждает, что она убежала из дому 17 сентября 1806 года в возрасте шестнадцати лет. На самом деле в 1806 году Дуровой было около двадцати трех лет. Пушкин не мог не ощутить этого возрастного анахронизма при личной встрече с писательницей в 1836 году⁴⁰.

За тот срок, который Дурова «вычеркнула» из своей жизни, она успела выйти замуж и родить сына. Об этом ни словом не упомянуто в ее «мемуарах». Напротив, излагая историю своей первой любви, Дурова прямо отрицает факт замужества: «Если б тогда отдали меня за него (Кириякова.— А.Р.), то я навсегда простилась бы с воинственными замыслами; но судьба, предназначавшая мне поприщем атное поле, распорядила иначе» (100, ч.1, с 29-30).

Невнятно изложены и мотивы, побудившие Дурову оставить семью, скрыть свой возраст и пол и поступить на службу в армию. Одна из версий — романтическая любовь Дуровой к поручику Шварцу — была известна Пушкину из письма Д.В.Давыдова от 13

октября 1836 года (XVI,165). А между тем упомянутые три «фигуры умолчания» (возраст, замужество и подлинные причины «ухода») — как три «минус-кита», на отсутствии которых держится все повествование. Так Дуровой-рассказчице удалось гармонически соединить документальное и художественное, «все достоинства истинной истории и всю прелесть заманчивого романа» (Русский инвалид. 1836 N 274. С.1095). Творческие заимствования «Капитанской дочки» из «Кавалерист-девицы» прежде всего связаны с обращением Пушкина к опыту Дуровой-повествователя.

Насыщенность пушкинских текстов образцами не должна оставлять впечатления, будто поэт только и делал, что заимствовал чужие идеи, образы, словесные формулы, не внося в них ничего своего. Напротив, пользуясь собственным пушкинским выражением, «по старой канве» он вышивал «новые узоры» (VIII,50). Усвоение иного художественного опыта шло столь органично и приводило к таким оригинальным творческим достижениям, которые «протограф» почти не предопределял. Это хорошо видно на примере незавершенных пушкинских произведений.

Так, например, пушкинские планы повести о стрельце (VIII,430-431), датируемые 1833-1834 годами, обнаруживают явную зависимость от исторического романа талантливой, ныне полузабытой писательницы К.П.Масальской (1802-1861) «Стрельцы» (1832; ч.1-4). Экземпляр романа сохранился в библиотеке Пушкина под N.231. Так, один из героев плана N.1 — «полковник стрелецкий», который имеет «большое влияние на своих» и которого Софья хочет переманить на свою сторону. Один из центральных персонажей романа Масальского — командующий полком пятисотенный Василий Бурмистров, чрезвычайно влиятельный среди стрельцов⁴¹. Проблема привлечения его на сторону Софьи обсуждается ее приверженцами в VI главе первой части.

Лейтмотив первых трех планов — «Софья-сваха». Такой сюжетный ход, как содействие царственных особ заключению брака простых смертных, очень важен для Пушкина и повторяется как в «Арапе Петра Великого», так и в «Капитанской дочке». Есть он и в «Стрельцах» Масальского. В романе (170, ч.1, с.119-122) выведена постельница Софьи Федора Семеновна Назнанная, которую царица в награду за верную службу обещает выдать (и выдает) за кормового иноземца Озерова.

В одном из центральных эпизодов третьего плана говорится о стрельце, который, узнав о заговоре, объявляет о нем Софье. Та принимает его самого за заговорщика (в вариантах плана еще ярче «Софья хвалит его и посылает прямо под арест»). В «Стрельцах» (ч.3, глава 5) имеется аналогичная сцена, выразительно рисующая подозрительность, жестокость и коварство Софьи. Она узнает о заговоре стрельцов-раскольников под предводительством князя Хованского от доносчиков И.Цыклера, И Черного, Б Одинцова. Беседа с ними по одиночке, Софья притворно убеждает каждого в том, что верит его преданности, а в глубине души собирается уничтожить их при первой же возможности. Софья не доверяет даже искренне преданному полковнику Петрову (170, ч.3, с.107-116).

«Мамушка-раскольница» и «старый раскольник», обозначенные в первом и втором планах, свидетельствуют о том, что на страницах романа Пушкин предполагал как-то затронуть проблему взаимосвязи стрельцкого и раскольничьего движений. «Стрельцы» Масальского могли стимулировать пушкинское обращение к теме раскола своим богатым историческим и литературным материалом. Помимо изображения Никиты Пустосвята, словопрения о вере в Грановитой палате (ч.3), жизни в раскольничьем скиту (ч.4), в текст повествования включены многие документы, касающиеся движения раскольников, в том числе старообрядческие рукописи. Заслуги Масальского в области достоверного изображения религиозного фанатизма стрельцов отме-

чались в современной ему критике (см.: Северная пчела. 1832. N.93. 25 апреля)

Авторы «Путеводителя по Пушкину» полагали, что в повести о стрельце Пушкин собирался использовать материалы для описания соколиной охоты (226). Если это предположение справедливо, и такой эпизод находит свое соответствие в «Стрельцах». Царевич Петр на соколиной охоте читает вслух избранные места из «Урядника» регламентирующего процесс охоты, и резюмирует: «Царю грешно терять время на соколиную охоту. Лучшая для него потеха — устроить благо своих подданных» (170, ч.1, с.48, 49; ср. X,13)

В пятом плане упоминаются вдова с сыном и дочерью. Приказчик (вариант — «сосед») вдовы «доносит на своего молодого барина, который лишен имени своего». Стрелецкий сын, воспитывавшийся в семье вдовы, «выпрашивает прощение молодому барину» у Петра Среди персонажей романа Масальского имеются вдова Смирнова с дочерью Натальей и сыном Андреем. Их сосед, боярин Милославский, прельстившись красотой Натальи, с помощью подьячего Лыкова, ранее хлопотавшего для старушки-вдовы по приказам, обманом закабляет Наталью — невесту уже известного нам Василия Бурмистрова. После смерти Милославского Лыков завладевает имением тетки Бурмистрова и собирается жениться на Наталье, заявив, что она холопка. Бурмистров подает челобитную Петру I и добивается справедливости (170, ч.1, с.57; ч.4, с.16, 17, 72, 73, 84-94)

По-видимому, первый-четвертый и пятый планы — два различных пути развития замысла повести о стрельце. Но оба они обнаруживают связь с сюжетными положениями и действующими лицами «Стрельцов», подобно тому, как и сам временной разрыв между первым-четвертым и пятым планами восходит к временному промежутку между первой-третьей и четвертой частями этого романа.

И все же, несмотря на отмеченные совпадения, рукописи Пушкина показывают, что поэт, отталкиваясь от некоторых общих с об-

разцом мотивов, в развитии замысла идет самостоятельным путем Пушкин берет у Масальского главным образом то, что основано либо на показаниях исторических источников, либо восходит к самым простым и общим сюжетным и повествовательным элементам (см. 204 с.281-282). Мы знаем, что именно традиционным коллизиям Пушкин обязан самыми значительными художественными достижениями. Но прояснить в деталях развитие и сущность замысла повести о стрельце, реконструировать его в полной мере, они, к сожалению, не помогают. «Во что определился бы этот замысел, если бы Пушкин не умер, можно только догадываться» (116) — это высказывание И.С.Зильберштейна остается справедливым и по сей день.

Очевидно, что удельный вес произведений современных Пушкину литераторов среди пушкинских образцов-источников достаточно велик; в числе авторов встречаются имена, ныне мало известные даже специалистам; это позволяет поставить вопрос о том, насколько обоснованно в пушкинскую эпоху понятие «образцовый» употреблялось применительно к еще живым или недавно умершим сочинителям. Есть три вида изданий, по которым мы можем уяснить положение дел: альманахи типа «Северных цветов», «Северной лиры», «Утренней зари», собрания образцовых произведений и учебники по теории словесности.

Об альманахах А.А.Дельвиг писал: они стали «годовыми выставками литературных произведений. Большая часть наших писателей постоянно наделяет их образцами своих годовых занятий» (Литературная газета. 1830. N 2. 6 января). Конечно, в данном случае значение понятия «образец» гораздо ближе к словосочетанию «наиболее типичный пример», чем к представлениям о «выдающемся произведении искусства». И все же требования к альманашным подборкам были более высокими по сравнению с журнальными,— ведь сборники, выходящие раз в год, должны были стать ярким, запоминающимся событием. Редактор журнала мог нивелировать просчеты в следу-

ющих номерах, составитель альманаха почти лишился подобной возможности.

Собрания «образцовых» произведений составлялись главным образом на материале периодических изданий по итогам сравнительно большого промежутка времени. Здесь многое зависело от такта составителей. Об одной такой, как сказали бы сейчас, хрестоматии, Ф.В. Булгарин вспоминал: «...самый важный нравственный переворот в Корпусе (сухопутном шляхетском, где Булгарин учился — А.Р.), т.е. между кадетами, которые хотели что-либо знать, произвело издание П.С. Железниковым классной книги... под названием «Сокращенная библиотека» (в 4 частях). Это избранные места и отрывки (имеющие полный смысл) из лучших русских писателей (в стихах и прозе), из древних классиков и знаменитейших французских, немецких и английских старых и новых писателей в отличных переводах. Железников извлек, так сказать, эссенцию из древней и новой философии, с применениями к обязанностям гражданина и воина, выбрал самые плодотворные зерна для посева их в уме и сердце юношества. Различные отрывки в этой книге заставляли нас размышлять, изоощрять собственный разум и искать в полных сочинениях продолжения и окончания *предложений*, понравившихся нам в отрывках. Кроме того, в «Сокращенной библиотеке» мы находили *образцы* (выделено нами — А.Р.) слога и языка, примеры систематического изложения мыслей и примеры гражданского и военного красноречия. Книга эта была для нас путеводительною звездю на мрачном горизонте и сильно содействовала умственному нашему развитию и водворению любви к просвещению» (36. ч 2, с 72-73). О шеститомном «Собрании образцовых русских сочинений и переводов в стихах» (где во втором издании (1821-1822) образцы являлись приложением к соответствующим разделам «Опыта краткой пиитики» И.Е. Срезневского; в составлении книг принимали участие В.А. Жуковский и А.И. Тургенев, но главным «заподилкой» был А.Ф. Воейков) тот же Булгарин писал:

«Мнения о писателях большею частью ошибочны: лучшие пропущены, а помещены вовсе неизвестные; одним словом, ни содержание, ни изложение не соответствует пышному заглавию» (Северный архив. 1823. Кн.1. N 5. С.404-405). П.А.Вяземский замечал, что «не надлежало бы называть такие книги собранием образцовых, а лучших или избранных сочинений и переводов» (Новости литературы 1823. Кн.1. N.XIX. С.88)42.

Разумеется, издание Воейкова было просто-напросто литературной контрафакцией, т.е. безгонорарной перепечаткой чужих произведений под «образцовым» предлогом (см.: Литературные листки. 1824. N.11-12. С.438-443; 41, с.30). Но, помимо прочего, Воейкова упрекали в том, что эпитет «образцовый» он прилагал к сочинениям своих приятелей, вне зависимости от художественных достоинств.

Такая претензия с чисто формальной точки зрения могла быть предъявлена и пушкинскому кругу литераторов. Близкие к Пушкину писатели в изданиях, курируемых пушкинской «литературной партией», неоднократно объявляли его произведения образцовыми (например, «Литературная газета» от 22 марта 1830 года писала о VII главе «Евгения Онегина»: «Очерк Москвы и домашних увеселений представляет новый образец удивительной легкости, с какою автор может переходить от предмета к предмету и, не изменяя одному главному тону, разнообразить свое произведение всеми волшебными звуками»). Таким образом, вопрос о границах применения понятия «образец» к современной литературе оставался дискуссионным, разрешить его могло только время.

Судьба пушкинских произведений в этом отношении чрезвычайно показательна. Мы просмотрели следующие собрания образцовых сочинений русских литераторов: «Цветник русской литературы, содержащий в себе избранные образцы из русских классиков, расположенные в систематическом порядке» (СПб.,1840) В.Эртеля, «Русская хрестоматия, или отборные сочинения русских писателей в про-

зе и стихах» (СПб., 1842; ч. I-II) И. Пенинского, «Полная русская хрестоматия, или Образцы красноречия и поэзии, заимствованные из лучших отечественных писателей» (М., 1843; т. I-II) А. Галахова, «Русская хрестоматия, или Избранные места из русских прозаиков и стихотворцев» (Ревель, 1846-1848; т. I-II) Ф. Святого, «Сборник избранных сочинений в прозе и стихах для упражнений в русском языке» (СПб., 1851) А. Иванова, «Образцы изящной русской речи» (М., 1903) А. Ачкасова, «Образцовые писатели: Хрестоматия» (Тифлис, 1908) П. Корханиди. Если в воейковском издании помещены лишь три стихотворения А. С. Пушкина («К Лицинию» в части 4, «Наполеон на Эльбе» в части 5 и «Воспоминания в Царском Селе» в части 6), то в более поздних хрестоматиях количество сочинений поэта заметно возрастает. Некоторые авторы, чьи отдельные опыты считались некогда образцовыми, со временем исчезают из книг подобного толка (например, в «Цветнике» Эртеля присутствуют никому не ведомые ныне Н. Бутырский, В. Григорьев, П. Теряев; у А. Иванова — талантливые, но «второразрядные» А. Ишимова, И. Скобелев, П. Сумароков; у А. Галахова — «одиозные» Ф. Булгарин и Н. Греч). Творения Пушкина включаются в такие издания постоянно.

Скажем больше: невзирая на то, жанровый ли принцип взят за основу организации «образцового» материала (как у Пенинского и Галахова), или же смешанный жанрово-тематический (как у Эртеля и Иванова), или произведения выстроены «пофамильно», в порядке авторских имен (как у Ачкасова и Корханиди), пушкинское творчество представлено по сравнению с другими литераторами наиболее полно и чуть ли не во всех разделах, будь то письмо, эпиграмма, роман или подражания древним. Кроме того, как правило, в разных хрестоматиях присутствуют разные пушкинские произведения (или их фрагменты); пересечения и повторы не очень значительны (за исключением, пожалуй, хрестоматии Ф. Святого, который почти полностью заимствует пушкинское «избранное» из «образцов красноречия и по-

эзии» Галахова); если приводятся отрывки из одних и тех же пушкинских сочинений, то они часто не дублируют, а дополняют друг друга (так, у Эртеля имеется сцена визита Наины к Черномору из «Руслана и Людмилы», а у Корханиди из той же поэмы взяты пролог, сцена свадебного пира у князя Владимира, бой Руслана с Рогдаем, посещение витязем поля давней битвы, встреча с головой и т.д.). Следовательно, можно со всей ответственностью утверждать, что едва ли не каждое произведение Пушкина в любом жанре уже вскоре после кончины поэта воспринималось как образцовое, и с годами это убеждение в публике только укреплялось

Но и при жизни Пушкин удостоился высокой чести попасть в качестве образца в учебник риторики, да не чей-нибудь, а своего учителя Кошанского (см.: 327). По-видимому, этот вид признания следует считать самым авторитетным, хотя бы потому, что авторы таких учебников, как правило, люди консервативных вкусов, все же редко выражали точку зрения какой-либо литературной «партии», стараясь соблюдать объективность. О том, с каким вниманием Пушкин относился к оценкам собственного творчества, исходящим из среды ученых — «кодификаторов» литературных репутаций, свидетельствует то, что в «Руководстве к изучению русской словесности, содержащем общие понятия об изящных искусствах, теорию красноречия, петику и краткую историю литературы» (СПб., 1836, т. I-II) другого лицейского преподавателя, П Георгиевского, поэт разрезал лишь те страницы II тома, где говорится о достижениях Пушкина на писательском поприще.

Итак, отроческая мечта поэта стать образцовым в глазах грядущих поколений литератором (стихотворение «Городок») сбылась. И.С.Тургенев писал: «Пушкин в своих созданиях оставил нам множество образцов, типов... того, что совершилось потом в нашей словесности» (280, с.346). Надеемся, что обычно возникающий в подобной ситуации вопрос о том, сознательно или бессознательно происходи-

ло активное вовлечение в пушкинское творчество предшествующей риторической традиции посредством литературных образцов, по нашим разысканиям окажется, во-первых, не столь уж важным⁴³, а во-вторых, для большинства случаев легко разрешимым. «Воссоздано не повторится» (167, с.50) — такова очевидная художественская установка Пушкина, благодаря которой формируется «кумулятивность» его поэтики, вбирающей в себя опыт самых разнородных и, казалось бы, несоединимых авторов, жанров, эпох. И установка эта вряд может быть осуществлена без риторической теории образца. А к этому проблема наличия в пушкинских произведениях «цитатного слоя», до сих пор еще невыявленного, имеет лишь теоретическое значение и трансформируется в вопрос о том, какова взаимосвязь «классической» риторической теории образца и современных исследований в области «интертекста» и что их отличает. Данный вопрос мы и собираемся вкратце затронуть в завершение настоящей главы.

Под интертекстуальностью мы, вслед за И.П.Смирновым, понимаем такое явление, когда «смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или предшествующей литературе» (258, с. 12). У этой дефиниции много общего с нашим определением образца (см. начало главы). Но сфера интертекстуальности гораздо шире. Напомним, что в нашем исследовании мы говорили только о литературном образце, следовательно, оставляли в стороне «смежное искусство» и лишь в самой малой мере привлекали «смежный дискурс». Кроме того, границы текста и его объем с точки зрения интертекстуальной методологии и теории образца соотносятся по-разному. Риторическая теория образца предпочитает иметь дело с текстом, границы которого (т.е. «начало» и «конец») всегда четко обозначены, а объем внутри этих границ произволен и может быть сколь угодно большим (идеальный пример такого рода — жанр це

тона). Теория интертекста, наоборот, рассматривает текст главным образом как феномен, объем которого фиксирован, а границы проницаемы или прозрачны, так что произведение, «омываемое» океаном словесного искусства, готово раствориться в «своих» и «чужих», «близких» и «далеких» текстах, контекстах, подтекстах⁴⁴. Затем, теория интертекста не проводит специального разграничения между творческим преобразованием «источника» и «бессознательным воспроизведением литературного шаблона» (Б.В.Томашевский). Наконец, занимающемуся проблемой интертекстуальности не вменяется в обязанность доказывать наличие знакомства автора одного сочинения с текстом другого сочинения. Убедительная демонстрация словесных и образных параллелей зачастую оказывается самодостаточной. В риторической теории образца акцент, напротив, ставится на «умышленном» (пользуясь юридической терминологией) использовании автором «чужого» текста, и генетическая преемственность здесь гораздо важнее типологических схождений. При этом не подлежит сомнению: теория интертекста восходит к теории образца, является одной из ее модификаций на современном уровне представлений о писательском мастерстве и творческом процессе.

Таким образом, вся поэтическая деятельность Пушкина формировалась и развивалась под знаком риторической теории образца. Конечно, на протяжении пушкинской творческой биографии вкусы и предпочтения писателя менялись, иногда даже по отношению к одному и тому же автору (так, в лицейский период Пушкин почитает Ж.-Б. Руссо преимущественно как образцового одописца, а по прошествии десятилетия уже ставит «похабные эпиграммы» французского литератора «стократ выше од и гимнов» (XIII,135; см. еще: 219). Менялось и отношение к литературным образцам у русской публики (например, в 1842 году Н.А.Полевой сетовал: «Не изящного ищет теперь искусство, но дикого, странного, нового. Поэзия, живопись, музыка, зодчество наши готовы дивиться уродливостям Эдды, картинам

Дюфера, хорам дикарей Германии, искать образцов в готизме средних веков, Эллорских подземельях, только бы удалиться от того, что прежде называлось изящным» (цит. по: 29, с.77)). Но статус образца как таковой оставался незыблемым. Правда, в области литературного перевода (частный случай теории образца) Пушкин старался преодолеть некоторую риторическую ограниченность, выражавшуюся прежде всего в нетрепетном отношении к художественной целостности оригинала. Нельзя не признать, однако, что поэт так и не достиг здесь большого прогресса, ибо на практике задавался целью воспроизвести «дух» переводимого подлинника, уделяя гораздо меньше внимания соблюдению формальных соответствий. Необходимость же теории риторического/литературного образца не только не подвергалась Пушкиным сомнению, но напротив, как мы старались показать, образец был особенно дорогим для поэта понятием. И если вдуматься, это выглядит абсолютно закономерно: ведь «именно тяготение искусства к целостности, дающейся ему нелегко, и заставляет... напряженно вглядываться в давние образцы. <...> Ибо если новое сознательно или произвольно подтверждает в правах образцы, то образцы новизну вовсе не обязательно так уж обнадеживают» (187, с.270).

В настоящей главе мы рассматривали литературные образцы безотносительно к тому, были они поэтическими или прозаическими. В принципе нетрудно убедиться, что прозаический образец может инициировать поэтический текст (речи Исократ, Цицерона, Ломоносова — пушкинские «Стансы»), а поэтический образец — прозу (см 188). Проблема соотношения стиха и прозы для Пушкина крайне неразлична и также имеет непосредственное отношение к риторическим традициям. Анализу данной проблемы в ее взаимосвязи с риторикой посвящена следующая глава.

ГЛАВА II.

СООТНОШЕНИЕ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ В РИТОРИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ СЛОВЕСНОСТИ И В ТВОРЧЕСТВЕ А.С.ПУШКИНА

Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой

Эти памятные всем строки из II главы «Евгения Онегина», посвященные Онегину и Ленскому, обычно приводятся в доказательство того, что Пушкин находил в прозаической и стихотворной субстанциях чрезвычайно мало общего. Однако, если внимательнее читать в процитированный текст, мысль поэта предстанет перед нами по-иному: стихи и проза *не столь уж различны*. — во всяком случае, отличаются друг от друга в меньшей степени, чем характеры действующих лиц «романа в стихах».

Представление о том, что особенности стиха и прозы не исключают возможности взаимопроникновения двух этих речевых стихий, восходит к теории красноречия, которая выступает как «общая стилистическая форма прозы и стиха» (В.В.Виноградов). Вопреки распространенному мнению, будто в античных риториках говорится только о теории прозы, а в поэтиках — лишь о теории стиха, авторы классических риторических трактатов, наиболее известных во Франции 18 в. и в России нач. 19 в. (такие, как Аристотель, Дионисий Галикарнасский, Цицерон, Квинтилиан), в своих студиях охотно обращаются к примерам из поэтической практики⁴⁵. И в средневековье «возможность перенесения риторических понятий с красноречия на поэзию не вызвала сомнений» (65, с.111). Так, во вступлении к «Парижской поэтике» Иоанна Гарландского (ок.1220-1235 гг.) говорилось: «есть такие, которые готовы вырвать из книги науку прозы

отдельно, а другие — науку метрики, ритмики или стихотворства отдельно, и так разодрать всю книгу в клочья; у меня же кто хочет иметь часть, тот должен иметь и все целое» (цит. по: 222, с.178).

Иногда риторические отрывки, наоборот, помещались в трактатах по поэтике: в частности, на русской почве — в конце учебников по поэтике Киево-Могиланской академии. «Эти риторические приложения имели иногда довольно большой объем, так как в них помещались трактаты «о распространении слов и мыслей, о периодах, о хрипе, о письмах и т.д. Однако к началу 18 в. они начинают сокращаться в объеме, помещаться уже не в конце, как традиционно принято, а внутри самих поэтик» (85, с 22). Особенно отчетливо данная тенденция проявилась в «Поэтике» Феофана Прокоповича (1705, 1-е изд.— 1786), который указывал, «Предмет поэзии составляет все то, о чем можно писать стихи, т.е. все те предметы, которые составляют содержание и науки ораторской» (цит. по: 85, с.22). Симптоматично заглавие «пространного» варианта риторики М.В.Ломоносова (1748), «Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показывающая общие правила *обоего красноречия, то есть оратории и поэзии*» (выделено нами.— А.Р.). Последователь Ломоносова Н.Г.Курганов в своем «Письмовнике...» (1769) почитал «стихотканье за качество штиля» и причислял его к «оратории» (141, с.122). Значительную общую часть в теории прозаического и поэтического искусства составляют так называемые тропы и фигуры, или фигуры мысли и речи (см.:82). Было бы, однако, явным преувеличением из всего только что перечисленного вывести заключение, подобное тому, которое сделал А.Белый, утверждавший: «Между поэзией и прозой художественной нет границы; признаки поэтической и прозаической речи одни: тут и там цветы образов, тут и там те же встречают нас фигуры и тропы; размеренность характеризует хорошую прозу, и эта размеренность приближается у лучших прозаиков к определенному размеру, называемому метром» (20, с.49). А.М.Пешковский

справедливо заметил по этому поводу: «попытки стереть пограничную черту между стихом и прозой приводят нас не к тому, что поэты пишут прозой, а к тому, что все люди говорят стихами» (205, с.201). То, что объединяет прозу и стих, не нивелирует существенных различий двух этих видов словесности⁴⁶. Граница между поэзией и прозой во все времена оставалась ощутимой, хотя представления о том, где она проходит и за счет чего нарушается, в каждую эпоху были своими.

Чтобы оценить, как представляли себе водораздел между стихами и прозой в пушкинскую эпоху, обратимся к стихотворению М.А.Дмитриева (1796-1866) «Поэт и прозаик», опубликованному в журнале «Телескоп» № 5 за 1832 г. Второстепенный поэт и небезынтересный критик, племянник знаменитого литератора И.И.Дмитриева, Лже-Дмитриева, как его называли, в стихотворной форме высказывает совсем не оригинальный для того времени — и именно поэтому достаточно репрезентативный — взгляд на взаимоотношения поэзии и прозы:

Меж тем как прозаист холодный
 За мыслью мысль свою кладет
 И должен, труженик свободный,
 Нам в каждой рабски дать отчет:

Поэт не редко взор веселой,
 Не думав, рифмой заострит;
 Не редко истины тяжелой
 Слегка прием позолотит.

Пускает листик н.удачу
 И мир — под властью уж его.
 «Как сладко, говорит, я плачу!
 Как я смеюсь!.. и отчего?..»

Все от того, что светлым духом
 Причастен свойству божества,
 Он без усилий взором, слухом
 Приемлет тайны естества!

Он жизни каждое мгновенье
 Живет всей жизни полнотою
 И каждое его творенье —
 Жизнь; а не мертвый труд земной!

Затем-то мир усталый жаждет
 Так вдохновений от него,
 Его страданиям состраждет
 И весел радостью его!

Намеченное здесь противопоставление стиха и прозы по признаку «возвышенное»/«земное» (поэт творит легко, «без усилий», его «светлый дух» причастен «свойству божества»; прозаик же изображается «тружеником», обязанным «рабски» давать отчет в том, что охарактеризовано как «мертвый труд земной») весьма актуально для пушкинского творчества, эволюция которого описывается как путь к прозе (см.: 314; 154). «В словоупотреблении самого Пушкина, соответствующем языковой реальности его времени (выделено нами.— А.Р.), смысловое наполнение слова «проза» не было однозначным и включало в себя, наряду с прямым («проза»=»не-стихи»), также и метафорическое значение, связанное с представлением о «низкой» действительности и ее атрибутах» (251, с.10-11).

Было бы ошибочным, однако, представлять себе ситуацию, сложившуюся в русской литературе к моменту вступления Пушкина на писательское поприще, согласно точке зрения А.Д.Галахова (считав-

шего, что сферы поэтического и прозаического были изолированы друг от друга): «С одной стороны, проза казалась неприличным орудием для выражения поэтических созерцаний, а с другой — поэтические созерцания не отличались от стихов; поэзия и стихотворство составили одно нераздельное» (Современник. 1850. Т. XXIII. N. 10. Отд. III. С. 57). Второй половине приведенного высказывания противоречит следующий диалог из беллетризованных «Записок Александра» Н.А. Дуровой, опубликованных в кон. 1830-х гг., но создававшихся, по всей вероятности, гораздо раньше: «Ты говоришь, что Раз... поэт, а ты стихотворец; да разве это не одно и то же?» — «Разумеется, нет. *Поэтом можно быть и без рифм* (выделено нами — А.Р.); а стихотворцы непременно должны уже выражаться *в такту*; сверх того, название стихотворца, по моему мнению, можно дать всякому, кто только прибирает рифмы, хотя б в них не было искры человеческого смысла; но быть поэтом может только тот, кто получил от природы этот изящный дар, не зависящий ни от навыка, ни от наук. Название поэта не дадут без разбора всякому, кто пишет стихи» (113, с. 278). Сам Пушкин в письме брату от 14 марта 1825 г. иронически комментировал подобные суждения, будто бы солидаризуясь с позицией, аналогичной той, которую впоследствии занимал А.Д. Галахов: «У вас ересь. Говорят, что в стихах — стихи не главное. Что же главное? проза? должно заранее истребить это гонением, кнутом, колыями, песнями на голос «Один сижу во компании» и тому под.» (XIII, 152). На самом же деле Пушкин здесь попросту заострил едва ли не до абсурда парадокс, восходящий еще к статье В.К. Тредиаковского «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» из «Способа к слождению российских стихов...» (1752). Тредиаковский, надолго определивший основное направление развития взглядов на теорию русского стиха, полагал, что противопоставление стиха и прозы вовсе «не то же, что противопоставление поэзии прозе, ибо поэзия может заключаться и в нестихотворном сочинении, а стихи могут

трактовать и непозитический предмет» (64, с.276)⁴⁷. И у Пушкина «вторичные значения слов «проза» (бытовое, обыденное.— А.Р.) и «поэзия» (необычное.. прекрасное.— А.Р) снимают противопоставленность обоих понятий, абсолютизированную основными значениями. «Проза» может быть компонентом поэтического произведения, равно как «поэзия» — прозаического» (249, с.131). Но при этом важно подчеркнуть, что все-таки «употребление слов «проза» и «поэзия» в их вторичном значении у Пушкина остается в значительной мере связанным с сферой их употребления в основном значении» (249, с.133); так что в нашем исследовании мы смело можем пользоваться терминами «поэзия» и «стих» как синонимами⁴⁸. Основания для этого дает и «Словарь языка Пушкина», согласно которому «поэзия» прежде всего имеет значение «словесное искусство в стихотворной форме» (255, т.3, с.627), а «стих» — «ритмически организованная стихотворная речь» (255, т.4, с.368).

Первой же половине утверждения А.Д.Галахова — о невозможности «поэтизмов» в прозе — не соответствует следующее замечание Ф.В.Булгарина, свидетельствующее о том, что поэзия проникала в прозаическую сферу достаточно регулярно: ««Марфа Посадница» Карамзина, «Гонзалв Кордуанский» Флориана, «Инки» Мармонтеля мне никогда не нравились, потому что они написаны цветистым, неестественным слогом (*prose poetique* или *prose fleurie*)» (36, ч II, с.32). Против излишеств перифрастического стиля в прозе выступал и Пушкин, еще в 1822 г. потребовавший от прозы «точности и краткости», «мыслей и мыслей» и завершивший свой набросок «О прозе» словами: «Вопрос, чья проза лучшая в нашей литературе. Ответ — Карамзина. Это еще похвала не большая» (XI,19).

Сам статус прозы носил неопределенный характер. Образцовыми произведениями этого периода современники считали «Историю государства Российского» Н.М.Карамзина (1818-1911), «Опыт теории налогов» Н.И.Тургенева (1818), «Опыт теории партизанского дейст-

вия» Д.В.Давыдова(1821) (см. . 56, с.396) Каким бы странным это ни казалось сегодня, но наличию в поименованных ученых трудах такого общего для поэзии и прозы семантического компонента, как «художественность», предусматривалось авторами изначально. В частности, Д.В.Давыдов признавался, что в своей книге он стремился разрешить не только военно-аналитические, но и чисто литературные задачи: «Занимаясь словесностью на коне и в куренях солдатских, я чувствую, сколь необходимы для меня советы писателей. Вижу также, что многие из предложений моих требуют и дополнения и развития, а может быть и совершенного исключения. Дабы удостовериться, которые места более других заслуживают порицания, я решился выдать в свет сей плод боевой моей жизни» (93, с.V). Научный трактат оценивался с эстетической точки зрения, и в этом, несомненно, были какие-то резоны. Да и в наши дни предпринималась вполне убедительная попытка интерпретировать пушкинскую «Историю Пугачева», создававшуюся уже в сер. 1830-х гг., как художественный текст (см.: 299, с.21-50)⁴⁹. Не случайно и «ученые» примечания к «Медному всаднику» и «Полтаве», вступая в своеобразный диалог со стихотворными строками поэм, выполняют эстетическую функцию. Например, в «Полтаве» «оппозиция «поэзия проза» трансформируется в противопоставление «поэзия история». В то время как поэма дает поэтическую версию сюжета, примечания реконструируют историческую» (158, с.109).

Другими словами, в кон.1810-х — нач. 1820-х гг. в русской литературе во взаимоотношениях поэзии и прозы имела место некоторая неразбериха. Пушкин замечал: «У нас употребляют прозу как стихотворство: не из необходимости житейской, не для выражения нужной мысли, а токмо для приятного проявления форм» (XI.60). Предписывавшиеся и прозе, и поэзии тематические и стилистико-узуальные ограничения ни прозой, ни поэзией зачастую не соблюдались, но не потому, что сами по себе ограничения были бессмысленными.

а потому, что противостояние поэзии и прозы не носило системного характера⁵⁰. Чтобы размежеваться, следовало объединиться. Но практиковавшиеся для этого «объединения» средства не удовлетворяли Пушкина: «Прелесть нагой грототы так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся за обветшалыми украшениями, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем. Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать насыщенность» (XI.73,344). Благодаря Пушкину хаотический процесс взаимного притяжения и отталкивания прозаических и стихотворных форм упорядочился, выявилась твердая основа для со- и противопоставления поэзии и прозы.

Что же предпринял Пушкин, дабы приблизить «время прозы», которое в начале 1820-х гг., по словам П.А.Катенина, «еще не настало» (Сын Отечества, 1822. Ч.76. N.XIII. С 252-253)? Вспомним: М.А.Дмитриев называл прозу — «мертвый труд земной». Для Пушкина — по контрасту с этим общепринятым мнением, которое, однако, писатель не мог не принимать в расчет — «построение языка прозы подобно воскрешению из мертвых» (220, с 206). Итак, искомый прозаический язык в первую очередь должен быть *живым* — и, если выделить главное из только что приведенного пушкинского высказывания — *простым* (естественным) и *благородным*. Ориентиром при поисках служили речи и беседы, которые в светском обществе велись лицами благородного воспитания и происхождения:

В гостиной светской и свободной

Был принят слог *простонародной*

И не пугал ничьих ушей

Живую странностью своей (выделено нами.— А.Р.)

(VI.627)

Прокомментировать этот отрывок из черновиков «Евгения Онегина» нам поможет «Общая риторика» Н.Ф.Кошанского: «Простой слог (*stylus humilis*) — способ писать так, как говорят. <...> Мысли сему слогу свойственны простые, обыкновенные; но благородные. <...> Простому слогу должно учиться, не только читая сочинения, писанные сим слогом, но и примечая разговоры в лучших обществах, в высшем кругу людей... Простой слог употребляется во многих родах прозаических и стихотворных (разрядка наша.— А.Р.) сочинений» (135, с.84-85)51.

Разговоры в гостинных могли вестись как по-французски, так и по-русски (использование русского языка аристократами того времени при разнице в светской иерархии являлось нормой, а при равных отношениях в свете — знаком особой доверительности (см.: 201). В последнем случае Пушкин рекомендовал поверять норму речевого узуса лексико-синтаксическими оборотами, употребляемыми просто-народьем: «Разговорный язык простого народа (не читающего иностранных книг и, слава Богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке) достоин также глубочайших исследований. Альфиери изучал итальянский язык на флорентинском базаре: не худо нам иногда прислушиваться к московским просвириям. Они говорят удивительно чистым и правильным языком» (XI, 148-149)52.

Но в том-то и заключалась проблема, стоящая перед тогдашней русской прозой, что устную, разговорную речь предстояло транспонировать в «книжное» русло, а осуществить это было далеко не просто, несмотря на то, что еще с кон.18 — нач.19 вв. (главным образом в творчестве Карамзина и его последователей) разговорная и книжная стилистики русского языка постепенно сближались (см.: 163). П.А.Вяземский сетовал: «Литература есть выражение современного общества. Какое же тут выражение, когда многие и многие из этого общества чуждаются пера и не умеют им владеть? У нас была и есть устная литература. Жаль, что ее не записывали» (57, с.59)53.

Причины, препятствующие процессу встречного движения устных и письменных речевых форм, объясняются по преимуществу самой природой языка. Сошлемся хотя бы на одно только обстоятельство. В устной речи «интонация каждый раз неповторима, единична, как неповторимо и единично само высказывание, с трудом подчиняется какой-либо типологии, что решительно отличает ее от интонации, которая выделяется в письменных текстах. Можно сказать, что интонация устной речи не существует как некоторый более или менее поддающийся описанию тип. Это обстоятельство и делает невозможным адекватное воплощение устного текста в письменности, с ее построенной на других принципах логически завершенной, типологически ограниченной интонации» (146, с 69)⁵⁴. Пушкин отчетливо осознавал, что «перевод» развитого искусства рассказывания в сферу письменной речи не может быть безусловным: «Может ли письменный язык быть совершенно подобным разговорному? Нет, так же, как разговорный язык никогда не может быть совершенно подобным письменному. <...> Письменный язык оживляется поминутно выражениями, рождающимися в разговоре, но не должен отрекаться от приобретенного им в течение веков. Писать единственно языком разговорным — значит не знать языка» (XII,96).

Однако устная речь не сводится только к разговорной. Устные формы, в которые подчас облачаются сообщения, обладающие высокой общественной ценностью (а за русской литературой в общественном сознании традиционно закреплена исключительно важная роль), тяготеют к письменным, литературным нормам. Это-то и формирует базу для интерференции «разговорного» и «книжного» начал: нередко «даже там, где тексты получают общественную реализацию в устной форме... они представляют собой устно произносимые письменные тексты, поскольку весь строй используемых в них языковых средств почерпнут именно из письменных структур, а наложе-

ние на языковые нормы риторических приводит к гипоструктурированию именно письменного начала» (160, с.107)

Именно риторика, возникшая в результате рефлексии над текстами, восходящими к устной традиции, либо рассчитанными на произнесение вслух, уделяет проблеме соотношения устных и письменных форм значительное внимание⁵⁵. Не будем углубляться в историю вопроса. Достаточно упомянуть «Риторику» (1748) М.В.Ломоносова, где автор излагает свои взгляды на «риторическую материю», опираясь и на письменные, и на произнесенные, а затем записанные, образцы речи. В риторическом трактате, принадлежащем перу А.И.Галича (1783-1848) — профессора российской и латинской словесности в пушкинском Лицее, адресата нескольких пушкинских посланий — говорится о сходстве/различии природы устной и письменной разновидностей языка: «поелику разговор, как произведение литературное, есть подражание изустной беседе, то наперед само собою разумеется, что должен быть так же натурален, как натуральна и сия последняя,— только выработаннее: ибо пишущий имеет более досуга позаботиться о выражении» (59, с.101).

Существенно, однако, и то, что объем понятия «письменная речь» не тождествен тому, что принято подразумевать под печатной продукцией. П.А.Вяземский признавался: «я задорнее письменно (у меня чернила, как хмель, забирают голову), а не печатно. Когда готовлюсь к печати, то и я уже умничаю, а не завираюсь, и для меня печатный станок есть та же Прокрустова кровать» (195, т.3, с.285). Понятно, что «письменной речью, не предназначенной для печати, прежде всего были частные письма. От всех других письменных жанров их отличает особо тесная связь с устной речью» (7, р.153). Письма даже принято было читать вслух в обществе — именно таким образом А.И.Тургенев распространял проникнутое атеистическими настроениями письмо Пушкина (XIII.92) неустановленному адресату (П.И.Бартенев считал, что это П.А.Вяземский, а Б.В.Томашевский на-

зывает В.К.Кюхельбекера).— то самое, из-за которого поэт был сослан в Михайловское (см. 44, т.1, с.238) А.И.Галич отмечал, что произведение эпистолярного жанра представляет собой «разговор с отсутствующим лицом и заступает место изустной с ним беседы» (59, с.103).

Аналогом эпистолярного жанра в русской литературе 1810-20-х годов было стихотворное послание, облюбовавшее участок бытия «на границе «поэзии» и «прозы»» (86, с.29): калейдоскоп тем и подробностей быта, разговорный, фамильярный тон видоизменяли представление о поэзии как «языке небожителей». Письмо и послание были для Пушкина своеобразной кухней, где смешивались прозаико-поэтические коктейли,— не случайно выражение «лета к суровой прозе клонят» переключалось в VI главу «Евгения Онегина» из письма Пушкина к Вяземскому от 1 сентября 1822 года («лета клонят к прозе» (XIII,44). Оппозиция «устный»/«письменный» осмыслялась Пушкиным в теснейшей связи с противопоставлением «проза»/«поэзия». Сам Вяземский «в собственно литературном творчестве так далеко. . . не шел, сначала с удивлением и недоверием, а потом радостно, но без горечи обнаруживая, что воплощение его идеалов оказалось осуществлено молодым Пушкиным» (7, с.153)

Разумеется, соотношение поэтической и прозаической долей в пушкинских письмах и посланиях не оставалось неизменным. В письме Пушкина к А.И.Дельвигу от 23 марта 1821 года прозаический и поэтический компоненты соседствуют, не проникая друг в друга. Это «непоэтическая» поэзия (чего стоит одно только сравнение покинутого вдохновением поэта, вчуже следящего за творчеством собратьев по перу, со старой сводней, наблюдающей за любовными играми девиц легкого поведения!), присоединенная к «непрозаической» прозе (упрашивая Дельвига написать поэму «Монах». Пушкин вполне серьезно советует: «умергни в себе ветхого человека — не убивай вдохновенного поэта», т.е. без всякой иронии следует традиционно-

му противопоставлению поэзии и действительности) — единственное в чем прозаическая часть письма «снижающе» корректирует поэтическую, — упоминание о том, что окончен «Кавказский пленник». Образ оставленного вдохновением стихотворца (из поэтической преамбулы) оказывается литературной позой, фикцией: ничего себе не пишется! Целую поэму сочинил, да какую! В остальном прозаический раздел письма обнаруживает привычную для той поры сентенциозность в сентиментально-романтическом духе («чем нам и жить, душа моя, под старость нашей молодости — как не воспоминаниями?», «праздный мир не самое лучшее состояние жизни»), оснащенную перифразами и ритмизованными периодами («Боюсь за его (Л С Пушкина.— А.Р.) молодость, боюсь воспитания, которое дано будет ему обстоятельствами его жизни и им самим — другого воспитания нет для существа, одаренного душою»).

В «Послании Дельвигу» (1827) картина иная. Стихотворное повествование о жизни одного из предков барона и времяпрепровождении рижского студента насыщено эпатазирующими бытовыми подробностями («гроза вассалов и их жен», «...два восточных лексикона / Под паутиною в углу / Лежали грудой на полу.— / Предмет занятий разнородных / Ученого да крыс голодных»). Поэтическое творчество приравнивается ни больше ни меньше как к еврейским погромам («...с горя / Стихи писать да бить жидов»). При этом представление о Поэзии с большой буквы присутствует в послании в качестве обыгрываемого фона, постоянно напоминает о себе: «Сквозь эту кость не проходил / Луч животворный Аполлона»; «И предок твой крепкоголовый / Смутился б рыцарской душой, / Когда б тебя перед собой / Увидел без одежды бранной, / С главою, миртами венчанной, / В очках и с лирой золотой»

В сцене посещения студентом и кистером «гробницы феодальной» ироническая манера рассказывания ненадолго уступает место лексике эпических поэм: «И сходят *витязи* теперь / Во мрак подвала

величаний <...> Починут непробудным сном / Высокородные бароны (выделено нами.— А.Р.)». Исподволь подготавливаемое ожидание читателем некоего мистического происшествия внезапно разрушается из-за смены стихотворного повествования прозаическим,— смены на первый взгляд неожиданной, а в действительности мотивированной предшествовавшим балансированием между «поэтическим» и «прозаическим» полюсами: «Я бы никак не осмелился оставить рифмы в эту поэтическую минуту, если бы твой прадед, коего гроб попался под руку студента, вздумал за себя вступиться, ухватя его за ворот, или погрозив ему костяным кулаком, или как-нибудь иначе оказав свое неудовольствие; к несчастию, похищенье совершилось благополучно».

Свобода до известной степени необязательного монтажа прозаического и поэтического текстов в письме Дельвигу 1821 года сменяется в более позднем послании тому же Дельвигу глубоко продуманной свободой переключения «поэтического» и «прозаического» стидлевых регистров, точно рассчитанным их контрастным совмещением, опирающимся в то же время на органичные внутренние связи произведения как художественного целого. Можно сказать, что именно противостояние «поэтического» и «прозаического» отношения к миру, а не история с черепом, составляет основной предмет пушкинского «Послания». Скрытое противопоставление «поэтического» и «прозаического» стилей в данном произведении находит логическое завершение в столкновении стихотворных и нестихотворных принципов организации текста.

Совершенно очевидно, однако, что из этого столкновения поэзия выходит победительницей. Она преобладает и количественно, и позиционно: прозаическая вставка «Послания Дельвигу» как бы взята в тиски обрамляющими ее поэтическими фрагментами. В «Повестях Белкина», наоборот, превалирует проза. Интерпретируя не дающую покоя исследователям чехарду рассказчиков и роль «писателя» Белкина

в ракурсе соотношения устных и письменных речевых форм. М Дрозда приходит к выводу о том, что в своей нарративной игре Пушкин «добивался преемственности между бытовым рассказом и художественными требованиями прозаического слова, их связности. В литературной обстановке его времени это значило завоевать для прозы равные права с поэзией» (98, s.266). «Равные права» подразумевали не изгнание «поэтического» из прозаического текста, отнюдь. Как убедительно показали В Шмид и С Давыдов, художественная ткань «Повестей Белкина» насквозь поэтична, хотя это совсем не та поэтизация прозы путем перифраз, против которой Пушкин восставал⁵⁶: здесь и повышение значимости отдельного мотива в силу его включенности в разные межтекстовые связи (Н.К Гей называет такое явление «мотивами-скрепами» (см.: 69, с.99-124)), и развертывание в сюжетосложении и образах паремийных высказываний (т.е. использование *устного* народного творчества), и звукопись (риторический прием параномасии: «*Последние пожитки гробовщика Андрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги*») (подробнее см.: 333; 308). Конечно, прозаическое повествование в «Повестях Белкина» доминирует, тут спору нет, но несомненно также и то, что поэзия и проза, устная речь и письменный текст, поэтика и риторика⁵⁷ в данном случае образуют некое внушительное единство. Недаром Н.Ф.Кошанский, выделяя объединяющее риторическое начало, говорил: «Истинное красноречие равно может быть и в прозе и в стихах» (136, с.12).

Представление об изначальном единстве поэтической и прозаической стихий небеспочвенно. Оно восходит к тем праисторическим временам, когда дифференциация поэтического и прозаического способов выражения мыслительно-образного синкретизма еще не существовало. А.А.Потебня писал: «Если смотреть на поэзию прежде всего и главным образом как на известный способ мышления и познания, то так же нужно будет смотреть и на прозу. Каковобы ни

было, в частности, решение вопроса, почему поэтическому мышлению более (в его менее сложных формах), чем прозаическому, сродна музыкальность звуковой формы, т.е. темп, размер, созвучие, сочетание с мелодией, оно не может подорвать верности положений, что поэтическое мышление может обходиться без размера и п.т., как, наоборот, прозаическое может быть искусственно, хотя и не без вреда, облечено в стихотворную форму, что в эмбриональной форме поэзии, слове, явственность представления или его отсутствие не сказывается в звуках (внешней, звуковой форме)» (221, с.149). Память о «первобытном» состоянии словесности проявлялась в литературе и позднее. Так, О.И.Федотов отмечает, что «вместо жесткой бинарной оппозиции «стих — проза» в античной литературной теории мы имеем триаду «стих — красноречие — проза», средний член которой вступает в оппозиционные отношения то со стихом, то с прозой» (286, с.37). Красноречие древних греков и римлян синтезировало «элементы ритмической организации стиха и безыскусственную свободу простой разговорной речи. При этом оно не должно было преувеличивать степень ритмической связанности до уровня стиха и степень естественной свободы до уровня сырой необработанной прозы. Структурная природа античного красноречия, таким образом, не может быть выражена ни термином «стих», ни термином «проза», являя собой синкретически нерасчлененный синтез того и другого («стихпроза») с довольно широким спектром модификаций в зависимости от соотношения составляющих его компонентов» (286, с.37). По мнению исследователя, подобное положение объясняется в значительной мере тем, что в описываемый период «оппозиция «стих — проза» не была еще ни достаточно четкой, ни осознанной» (286, с.36). Как мы стремились показать в начале главы, в русской литературе 1820-30-х годов сложилась аналогичная ситуация. Не случайно Н.Ф.Кошанский писал о поэзии и прозе: «Пределы сих двух отраслей

словесности так темны и слиты между собою, что часто поэзия входит в прозу, а проза в поэзию» (136, с.2).

Частичной «нейтрализации» противопоставления «стих»/«проза» в собственно пушкинском творчестве, помимо уже упомянутых закономерностей общего характера, способствовали такие факторы, как пристальный интерес поэта к русскому фольклору, древнерусской литературе и библейской традиции. Начнем с фольклора. На взаимодействие прозы и поэзии в творчестве Пушкина не могла не оказать влияния особенность, отмеченная Б.П.Гончаровым. Исследователь обнаружил, что в приговорах дружки во время свадебного обряда и в заговорах преобладает «особая речевая форма, в которой стих и проза сосуществуют, не сливаясь. Назвать такой текст только стихотворным или только прозаическим было бы неточно; перед нами — третья речевая форма» (81, с.19). Любопытно, что среди фольклорных записей Пушкина как раз свадебные песни составляют большинство (32 из 49 песен в архиве Киреевского и 59 всех известных записей) (см.:147, с.30), а в «Сказке о царе Салтане...» «и «Окиян», и «остров Буян» пришли из зарифмованной заговорной фразы-зачина: «На море на окияне на острове на Буяне...» (80, с.112).

В том, что касается Библии, для Пушкина существенна следующая деталь. По традиции фрагменты текста Св. Писания, которые в переводе выглядят как прозаические или являются таковыми и в оригинале, именуются стихами. Мемуары сохранили для нас один эпизод из пушкинской биографии. Однажды мать Н.И.Вульфа «долго и сильно упрашивала А.С. прочесть вслух что-нибудь из своих стихов. После долгих отказов А.С., по-видимому, согласился и пошел за книгой; придя с книгой, он уселся и начал, к ее удивлению и разочарованию, читать по стихам Псалтирь» (132, с.27). Предлагая собеседнице в шутку выслушать прозу вместо ожидаемых стихов, Пушкин, с нашей точки зрения, демонстративно подчеркивал некоторую относительность противопоставления стиха и прозы.

Пристрастие Пушкина к древнерусской литературе общеизвестно. Но дело в том, что оппозиция «стих»/«проза» для древнерусского человека не существовала. В его сознании «жила другая противоположность: «текст поющийся — текст произносимый». При этом в первую категорию одинаково попадали народные песни и литургические песнопения, а во вторую — деловые грамоты и риторическое «плетение словес», хотя бы и насквозь пронизанное ритмом и рифмами» (64, с 264). Более того, определить, что находится перед тобой — проза или стихи, по основному признаку — признаку графической сегментации, читателю древнерусских рукописей затруднительно, ибо в подавляющем большинстве этих рукописей вплоть до 17 в. включительно отсутствует не только деление на строки, но и деление на слова (даже азбучная молитва и акrostих записывались *in continuo*, хотя границы строк в данном случае могли время от времени маркироваться киневарью или пунктуацией). Споры о членении древнерусских текстов (не только «Слова о полку Игореве», поэтическая природа которого очевидна, но и памятников учительного и торжественного красноречия, летописей, житий) на ритмически соизмеримые отрезки ведутся учеными и по сей день. Наиболее интересную, по нашему мнению, гипотезу выдвинул Р.Пиккио, попытавшийся уклониться от привычного противопоставления прозы и поэзии и положивший в основу ритмического деления так называемый изоколический принцип: текст произведения распределяется по группам слов (колонам) — логическим и стилистическим единствам с равным числом ударных и любым количеством безударных слогов (см.: 339: 207), например:

- 2 Половци же / услышавше
 4 всю / землю / Русскую / идуше
 2 бежаша / за Дон.
 4 Святослав же / слышавъ / ихъ / бежавшихъ
 4 възвратися / к Киеву / со всею / князьюю.

(Лаврентьевская летопись)

Нельзя, однако, назвать гипотезу Пиккио неуязвимой. Почему бы, например, не разделить тот же отрывок несколько по-иному — в соответствии с правилами членения предложения на синтагмы (см 295)58?

- 1 Половци же
- 5 услышавше / всю / землю / Русскую / идуше
- 2 бежаша / за Дон.
- 1 Святослав же
- 3 слышавъ / ихъ / бежавшихъ
- 2 възвратися / к Киеву
- 2 со всею / князьею.

Стройная упорядоченность сегментации утрачивается. Л.И Сазонова совершенно справедливо замечает: «Границы между логическими и стилистическими единствами можно провести не всегда однозначно, они вариативны (особенно в случае, когда не совпадают синтаксические и смысловые границы), и тогда все зависит от тонкости вкуса и чувства эстетической меры исследователя. Следовательно, об изоколизме в древней прозе можно говорить, лишь делая большую скидку на возможность вольных членений текста» (246, с 15-16)

Как бы там ни было, несомненно одно: «соотношение между стихом, ритмической прозой и прозой в древнерусском языке было иным, чем в современном. Ритмическая проза древнерусского языка находилась в значительно более близком отношении к древнерусскому стиху, тогда как ритмическая проза современного языка, как бы она ни была совершенна, значительно ближе (не говоря о нетипичных, переходных случаях) к обычной, неритмической, высокообразной современной прозаической речи, чем к современному стиху, вследствие исключительно высокого развития, которого достигла стихотворная речь, и очевидного выделения и обособления ее» (262, с 206). Ощущение исторической изменчивости объема понятий «стих» и «проза», сопровождающееся недостаточной определенно-

стью графических признаков их различения, должно было облегчить Пушкину поиск общих конструктивных элементов поэзии и прозы.

Любопытно, однако, что и столетие спустя, несмотря на увеличившийся за этот срок разрыв между поэзией и прозой, в русской литературе не были прекращены попытки к сближению двух «отраслей словесности». «Лефовцы», например, заявляли: «Мы не хотим знать различья между поэзией, прозой и практическим языком. Мы знаем единый материал слога и пускаем его в сегодняшнюю обработку» (175, с.40). Анализируя пореволюционный литературный процесс, критик В.Лебедев-Полянский писал о стихе и прозе: «развитие этих форм литературного творчества идет к сближению и даже слиянию, к созданию новой единой формы Стихи Пушкина и Лермонтова совсем не то, что современные стихи, часто свободные от рифмы и настолько своеобразные по своей метрике и ритмике, что, *слушая их, трудно сказать: стихи это или проза* (выделено нами. — А.Р.). И только когда бросишь взгляд на страницу и увидишь картину набора, сможешь сказать, что это стихи» (218, с.25) Впрочем, в отдельных случаях набор не помогает, а напротив, дезориентирует читателя. Возьмем одно из ранних стихотворений Марии Шкапской:

«Помнишь, в сказках мачехи давали отобрать горох от чечевицы?

Это очень трудно, но едва ли может с нашей сказкою сравниться

По крупице в жизненную чашу собираю чечевицу нашу — жатву с нивы жизни сорной Шла б работа споро, но упорно сыплешь ты гороховые зерна — зерна недоверия и злобы А потом — корпим над ними оба.

Ну подумай, что мы Богу скажем в час Его последней воли? И с какою болью мы покажем наше незапаханное поле и в суме, откуда клюют птицы, вместе — и горох и чечевицу?» (306, с.40-41).

Из-за того, что текст здесь напечатан «в подбор», читатель не сразу осознает, стихи перед ним или проза. Ощущение регулярности ритмического рисунка возникает с запозданием и намеренно не сов-

падает с сигналом «проза», поначалу воздействующим на зрительное восприятие. При этом стихи, записанные прозой,— и в данном случае, и вообще — остаются стихами и для писателя (который знает, что он пишет стихи, а не прозу), и для читателя/слушателя (которому эмпирическим путем произведением, его интонационные особенности и пр. могут упростить распознавание природы текста — вопреки влиянию графического элемента) (см.: 106).

В пушкинскую эпоху подобные графические эксперименты были невозможны. Но сама вероятность относительной независимости типа записи текста от его стихотворных или прозаических интенций учитывалась тогдашними авторами и литературными критиками. Так, традиция прозаического перевода (или, другими словами, «прозаической» записи) стихотворных произведений издавна существовала в русской литературе, и даже в 1830-х годах такой способ переложения рекомендуется тогда, когда переводчику не удастся сладить со стихом. Не где-нибудь, а в «Литературной газете» читаем об «Унди-не» Ф. де ла Мотта Фуке: «Русский перевод (Александра Дельвига. — А.Р.) хорош и правилен, стихи, находящиеся в этом романе, переводчик мог бы переложить прозой» (Литературная газета. 1831. N.23. 1 апреля). С другой стороны, стихи без метра и рифм зачастую воспринимались пушкинскими современниками как записанная проза. Ф.Булгарин писал: «Нынешние русские драмы или трагедии (не знаю, как их назвать), мне *не нравятся*... Нас уверяют, что они писаны *стихами*, пятистопными ямбами а я вижу в них только напыщенную раздутую, рубленую или крошеную прозу... Один писатель, впрочем талантливый, пошел в наше время еще дальше. Он даже отверг ритм, или размер в своих драмах, на заглавии которых выставлено, что они *писаны стихами*!!! Стихи без *меры* (ритма) и без рифмы — еще хуже, нежели музыка без гармонии! Но в наше время все сходит с рук!» (36. ч.2, с.32-33) Еще 12 марта 1826 года Комитет театральной дирекции вынес резолюцию: «Постановить правилом не

принимать впредь трагедий, писанных вольными белыми стихами, ибо стихотворение сие, походя совершенно на мерную прозу (*prose cadence*), т.е. худшую из проз, не только не соответствует достоинству трагедии, но не может быть терпимо ни в каком драматическом сочинении» (цит. по: 265, с 856). На этом основании в январе 1833 года была отвергнута трагедия П.А.Корсакова «Гедвига и Ягелон, или Суд Божий».

Такие признаки «прозаической» записи стихотворного текста, как графическое отображение нерегулярного дробления повествовательного потока, членение текста на нервные стиховые периоды, разрыв стиха на асимметричные части с переносом одной из них в новую строку, встречаются и в поэзии Пушкина. Примерами строфической неурегулированности изобилует «Медный всадник»⁵⁹.

Осада! приступ! злые волны,
 Как воры, лезут в окна. Челны
 С разбега стекла бьют кормой.
 Лотки под мокрой пеленой,
 Обломки хижин, бревны, кровли,
 Товар запасливой торговли,
 Пожитки бледной нищеты,
 Грозой снесенные мосты,
 Гроба с размытого кладбища
 Плывут по улицам!

Народ

Зрит Божий гнев и казни ждет.
 Увы! Все гибнет: кров и пища!
 Где будет взять?

В тот грозный год

Покойный царь еще Россией
 Со славой правил На балкон,
 Печален, смутен, вышел он

И молвил: «С Божией стихией
Царям не совладеть» Он сел
И в думе скорбными очами
На злое бедствие глядел» (V,140-141).

Выявляя принципы графической дискретности в этой «петербургской повести», исследователь заключает, что они были «следствием не стиховой (тематико-композиционной, ритмико-строфической) организации отрывка, а иерархической соподчиненности в повествовательном потоке межфразовых единств (по своей сущности являвшихся элементами прозаического, а не поэтического мышления). для которых единственным терминологически справедливым аналогом было абзацевое строение» (300, с.95)

Со стихотворным переносом дело обстоит несколько сложнее Применительно опять-таки к «Медному всаднику» другой ученый утверждает: «Условность пауз и форм синтаксической связи при переносах, нарушая ритмическую инерцию, не разрушает стих, а создает стих более затрудненный, более сложно организованный В таких случаях стиховой перенос может даже противостоять прозаичности синтаксического строения текста, как бы компенсировать ее» (145, с 201). В качестве доказательства В.Д. Левин ссылается на «абзац» из «-й части «Медного всадника», начинающийся словами «Но бедный, бедный мой Евгений». Однако именно по поводу данного отрывка Г.В. Артоболевский замечает, что если прочесть его вслух с соблюдением пауз в конце фраз, а не в конце стихотворных строк (что очень часто делается профессиональными чтецами), то для слушателя стих едва ли не превратится в прозу:

Евгений за своим добром не приходил.
Он скоро свету стал чужд.
Весь день бродил пешком, а спал на пристани.
Питался в окошко поданным куском (см.: 13, с.77).

Видимо, полярно противоположные оценки роли стихотворного переноса в одном и том же произведении становятся возможными потому, что сам по себе этот прием поэтической выразительности как будто нейтрален: он «может участвовать как в асимметрии, так и в симметрии при синтаксическом построении стиха» (200, с 58) и т.п.

Суммируем изложенное выше. При разграничении стиха и прозы ведущая роль отводится двум взаимно дополняющим друг друга критериям: способу закрепления текста на письме (строка «возвращающаяся» или «сплошная») и ритмической соизмеримости вычленяемых в тексте отрезков (регулярна она или нерегулярна). Если стихи записаны *In continuo*, более значительной становится нагрузка на их метрические характеристики. Если ослаблена ритмическая периодичность, возрастает важность зрительного восприятия. И если по тем или иным причинам рецепция опирается главным образом на аудиоданные, граница между стихом и прозой может оказаться менее определенной (например, при обилии *enjambement* и отсутствии рифмовки).

Некоторые высказывания Пушкина свидетельствуют о том, что в литературе он ориентировался преимущественно на *звучащее слово* — и как читатель («Зорю бьют... из рук моих / Ветхий Данте выпадает, / На устах начатый стих / Недочитанный затих...» (III.170)), и как писатель («Тоской и рифмами томим, / Бродя над озером моим, / Пугаю стадо диких уток: / Вняв пенью сладкозвучных строф, / Они слетают с берегов» (VI.88)) А.П.Керн вспоминала: «Зимой 1828 года Пушкин писал «Полтаву» и, полные ее поэтических образов и гармонических стихов, часто входил ко мне в комнату, повторяя последний, написанный им стих; так, он раз вошел, громко произнося

Ударил бой, Полтавский бой!

Он это делал всегда, когда его занимал какой-нибудь стих, удавшийся ему, или почему-нибудь запавший ему в душу» (129, с.54).

Исчерканные черновики и знаменитые слова из стихотворения «Осень» («и пальцы просятся к перу, перо к бумаге») не отменяют

доминирования звука над буквой в пушкинском творчестве. «Творческий процесс может быть связан с произнесением, а запись и обработка творимого может происходить на бумаге (12, с.15). Тончайшая звукопись пушкинских произведений со всей очевидностью указывает на то, что в большинстве из них содержится установка на произнесение (это относится не только к стихам, но и к прозе (см.: 333)), хотя «в репертуаре дореволюционных чтецов... проза Пушкина отсутствовала» (101, с.222). Даже в послании «К моей чернильнице» (1821), где за художественное творчество метонимически предстает именно *письменная* принадлежность, находим такие

То звуков или слов

Нежданное стечение...

То странность рифмы новой.

Неслыханной дотоль (выделено нами.— А.Р.)

(II, 183)

После всего вполне естественно воспринимается наблюдение Е.А.Штакеншнейдер: «Если читать стихи Пушкина про себя — наслаждение, то слушать их передачу и чувствовать между ними и ею полную гармонию, без единой фальшивой ноты, во всей их красоте — ещё большее» (309, с.430)60.

Однако что считать наиболее удачным звуковым воплощением печатного текста, если уж полная адекватность изначально немислима? У каждого слушателя и чтеца на этот счет имеются собственные представления. Сам Пушкин не может служить в данном случае образцом, потому что, во-первых, реконструкция того, как он читал свои произведения, крайне затруднительна⁶¹, а во-вторых, даже проведя эту, разумеется, весьма приблизительную реконструкцию, мы не будем в состоянии сколько-нибудь уверенно утверждать, что пушкинское чтение полностью отвечало намерениям писателя⁶².



В пушкинскую эпоху основной нормой чтения стихов была театральная декламация. Разумеется, эта норма могла варьироваться в зависимости от стихотворного жанра или видоизменяться согласно новым представлениям о декламационной манере (одно время в Петербурге сосуществовали две школы театральной декламации — кн. А.А.Шаховского и Н.И.Гнедича). Если чтение вслух в кругу друзей и в светских гостиных и отличалось от того, как это было принято на театре, оно в любом случае оценивалось только на фоне существующих норм.

Главную особенность театральной декламации стихотворного текста легко можно себе представить по воспоминаниям И.С.Тургенева о чтении «Медного всадника» В.А.Каратыгиным «тогда так все читали и находили это прекрасным: известное оттенение, подчеркивание слов в стихах, с соответственными жестами.

На берегу пустынных волн

(слово «пустынных» протяжно)

Стоял он (крик) дум вели-и-ких полн

И в даль (движение рукой) глядел

При словах «утлый челн» лицо приняло выражение какое-то жалостное и в голосе та же нота. При словах «в тумане спрятанного солнца» опять жест правой рукой, которая как бы что-то прячет или втыкает в этот туман. И нравилось» (245, с.106). Внимание здесь следует обратить не на комический тон изложения, а на такую деталь «известное оттенение, подчеркивание слов в стихах». Как известно, порядок слов в стихах и прозе различен «Варианты словорасположения, стилистически противопоставленные в прозаической речи, в стихотворной речи не противопоставлены и стилистически нейтральны» (131, с.44)63. Прозаическая акцентная структура деформируется в стихе в зависимости от того, насколько синтаксическое строение фразы «поглощается» ритмом. Логические ударения слов, вступая во взаимодействие с метрической схемой, в значительной степени ни-

велируются по сравнению с прозаической, «естественной» речью. В результате, как сказано в раннем пушкинском стихотворении «Несчастье Клита», «мера простая сия... смысл затмевает стихов» (1,21).

В противовес этому процессу длительное время существовала влиятельная традиция воспроизведения художественного текста вслух, согласно которой «различия по существу в чтении стихов и прозы не существует: и стихи и проза в декламационном исполнении подлежат одним и тем же обусловливаемым содержанием данного текста теоретическим законам» (192, с.121). Чрезвычайно симптоматичны в этом смысле методические рекомендации С.М. Волконского чтецам: «столкновение ударения стихотворного с ударением логическим... часто оканчивается победою первого над вторым — победою стиха над смыслом, размера над разумом. Для того чтобы противодействовать этому, надо, для правильной разметки ударений, лишить текст того самого, что так сбивает нас с правильного ударения, — лишить его стихотворного размера, на время превратить его в прозу, причем не только лишить его стихотворного размера для глаза, т. е. построчного расположения, но, выписав его «прозой», вместе с тем переставить и слова так, как бы мы их в жизни сказали, когда говорим не стихами... Итак, борьба с одним из двух врагов логического ударения — отбиванием стихотворного размера — разрешается таким образом: текст превратить в прозу, расставить ударения, перенести их в стих и уже не отступать» (цит. по: 317, с.517-518)⁶⁴. В этой связи достаточно легко интерпретируются записки А.О. Смирновой-Россет о Пушкине: «торопится и читает так монотонно, что выводит меня из себя. А он точно и не замечает этого». По-видимому, Пушкин стремился соблюдать метрический рисунок стиха, вследствие чего логические ударения ощущались не столь отчетливо, как это было бы в том случае, если бы Пушкин следовал традиции чтения стихов наподобие прозы. Существенно и другое: и ситуативный контекст («торопится», «точно не замечает этого»), и реакция Смирно-

вой («выводит меня из себя») создают впечатление, будто Пушкин просто-напросто дразнит свою слушательницу, декламируя стихи не так, как она привыкла. Было ли то у Пушкина индивидуальное, «разовле» отступление от господствующей декламаторской традиции, или же поэт опирался на какую-то иную практику исполнения, или вводил таким способом новую манеру художественного чтения?

Чтобы ответить на этот вопрос, проанализируем пушкинские оценки различных видов театральной декламации. Начнем с трагедии. В «моих замечаниях об русском театре» (1820) Пушкин укоряет актеров А.М.Колосову и Я.М.Брянского за «однообразный напев», т.е. фактически за ту же монотонность. Здесь с пренебрежением говорится об А.Д.Каратыгиной, которая «никогда не могла понять смысла ни единого слова своей роли, если она писана была стихами» (XI,12): надо полагать, монотонность стихотворной речи подводила актрису, и та ставила логические ударения не там, где следовало, или не ставила вовсе.

«Однообразный напев» А.М.Колосовой возник как подражание знаменитой русской трагической актрисе Е.С.Семеновой, которая, в свою очередь, по настоянию и под руководством Н.И.Гнедича с 1810 г. обучалась подражанию «неправильно понятой» (С.П.Жихарев) дикции френцузской актрисы Маргерит Жорж. Нововведенная, по аналогии с греческим гекзаметром, так называемая «певучая» декламация Жорж-Семеновой основывалась на «растягивании» стихов и использовании «продолжительных» ударений (см.: 105, с.386-387). Пушкин высоко ценил талант Семеновой, считая, однако, что она развилась как актриса не благодаря указаниям Гнедича, а едвали не вопреки им: «Бездушная... Жорж и вечно восторженный поэт Гнедич могли только ей намекнуть о тайнах искусства, которые поняла она откровением души» (XI,10). Сходное мнение о Семеновой высказал и брат Пушкина по «Арзамасу», большой знаток театра С.П.Жихарев.

Что же касается тогдашней русской комедии, где соотношение стиха и прозы также было животрепещущей проблемой, то уже «в 1810-е гг. прозаическая комедия оказывается практически вытесненной из сферы словесности» (239, с.10). Стихотворной комедии (ярчайшим представителем этого жанра был Я.Б.Княжнин) оказывается явное предпочтение перед прозаической (связанной прежде всего с именем Д.И.Фонвизина). Пушкин не разделял такой точки зрения. Для него и Княжнин, и Фонвизин (а следовательно, и стихотворная, и прозаическая комедия) равны как образцы, что подчеркнуто грамматической конструкцией (однородные члены предложения) в строках

Блистал Фонвизин, друг свободы,

И переимчивый Княжнин (VI,12),

т.е. оба автора, по мнению Пушкина, одинаково хороши⁶⁵.

В то же время публике ничто не мешало и в стихотворной комедии обнаруживать прозаические элементы (да еще по методу, напоминающей рекомендацию С.М.Волконского чтецам). В разборе на шумевшей комедии А.А.Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815) — первом критическом опыте С.Т.Аксакова, лишь недавно опубликованном К.Ю.Роговым, — читаем: «Вольтера способ узнавать достоинство стихов <...> прост: надобно сделать переложение из стихов в прозу, не выкидывая и не переменяя окончания слов, одною перестановкою, если проза выйдет сильна, плавна и чиста — стихи верно превосходные... Липецкие воды не выдержат этой пробы; она и без того большею частию *похожа на прозу*. — И сие сходство стихов с прозою многие называют красотою — совершенно ложное мнение — надобно, чтоб стихи были похожи на прозу *гладкостью, свободностью*, но чтобы... они были сильны энергичны, кратки, выразительны. В Липецких подах большая часть стихов переносные или переломанные, что еще более делает их похожими на прозу» (199, с.110).

Тот же Аксаков вспоминал, как он осваивал чтение малых сатирических жанров: «Басни навсегда остались для меня камнем преткновения; я много, напряженно работал над чтением их, но никогда не был доволен собою, потому что слышал, как читает, или лучше, *рассказывает* басни свои Крылов: это неподражаемая *простота* и *естественность* (выделено нами.— А.Р.)» (6, с.513). П.А.Плетнев поясняет существо «методы» Крылова (в отличие от декламационной манеры Гнедича): «У Гнедича экзаметры его текли из уст медленно, глухо, размеренно и принимали в самых патетических местах выражение заученное. <...> Крылов же басни свои как бы не читал, а *пересказывал* со всею грациею *простодушия* и *безыскусственности* <...> чтение можно было принять за продолжение самого разговора, которым занимал до тех пор свое общество (выделено нами.— А.Р.)» (208, с.LV)66

После приведенных нами примеров вряд ли слишком рискованным покажется предположение, будто в общем и целом тенденция к некоторой «прозаизации» стиха при чтении вслух (и про себя) была присуща и Пушкину⁶⁷. В частности, на это косвенным образом указывают категории *естественности* и *простоты*, с помощью которых Аксаков и Плетнев характеризовали декламацию Крылова. Симптоматично, что у Пушкина и естественность и простота включаются в требования, предъявляемые поэтом к актерской игре (об А.М.Колосовой: «если жесты ее будут естественнее...», об А.Л.Яблочкиной: «предпочитается... простым, равнодушным чтением стихов...» (XI,12)), и одновременно являются эпитетами, либо сопровождающими упоминания о прозаической речевой стихии, либо подразумевающимися при этом (о романе «на старый лад»: «перескажу простые речи...» (VI,57^); о «Вудстоке» В.Скотта: «французский романист, конечно, не довольствовался бы таким естественным изображением» (XII,143)).

Итак, наша гипотеза состоит в следующем: относительная взаимопроницаемость пушкинских стихов и прозы возникает благодаря

обостренному слуховому чутью поэтабв на фоне сложившейся традиции некоторой «прозаизации» стиха (т.е. определенного предпочтения семантики метру) при публичном его воспроизведении. В процессе сближения (и затем — отталкивания) стиха и прозы роль катализатора (а возможно, отчасти и генератора) отводится риторике, ориентированной на устные формы речи и претендующей на знание законов бытования художественного (а также, разумеется, и нехудожественного) слова,— законов, общих как для прозы, так и для поэзии. Чтобы проверить данное умозаключение и одновременно разрешить одну из загадок пушкинского творчества, обратимся к трагедии «Борис Годунов».

До сих пор исследователи не в состоянии выявить четкую мотивировку чередования стихов и прозы в этом сочинении, где иногда наблюдается даже нечто вроде стихотворно-прозаической «диффузии». Своеобразной кульминации она достигает в рифмованных прибайтках Варлаама, записанных «прозаически», сплошной строкой: «Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли: все нам равно, было бы вино... да вот и оно!..» (VII,28). Вот что применительно к «Борису Годунову» писал о таком специфическом атрибуте стиха, как рифмаб9, С.В.Шервинский «Не надо... думать, чтобы рифмованные куски среди белого стиха были у Пушкина непременным признаком особого подчеркивания того или иного места. В том же «Борисе Годунове» мы найдем места, где рифмовка появляется без достаточного основания, лишь потому, что «звучная подруга» сама, произвольно врывается в текст и завладевает им на более или менее обширных отрезках,— такова, например, рифмованная тирада пана Мнишка в сцене «Замок воеводы Мнишка в Санборе» (302, с.308). Л.С.Сидяков отмечал, что в «Борисе Годунове» проза вступила «в равноправные взаимоотношения со стихотворной формой, что... не исключало разграничения закрепленных за ними сфер изображаемого, граница между которыми утрачивала постепенно свою незыблемость» (251).

с.18). Более того, проза приобретала черты, присущие стиху, а стих — прозе. Пушкин признавался: «Я сохранил цезурку французского пентаметра на второй стопе — и, кажется, в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия» (XI,141). Хотя цезура и соблюдалась, но пауза не была столь уж обязательной. «Данное обстоятельство <...> создавало возможность для перехода к говорному стиху, имитирующему естественную речь» (299, с.26). С другой стороны, А.Н.Глумов указывал: «проза «Бориса Годунова», как и вся проза Пушкина, необычайно музыкальна, и в исполнении ее нам следует искать внутреннего ритма, не обнаруживающегося с первого взгляда, но имеющего кардинальное значение в звучании спектакля (выделено нами — А.Р.)» (77, с.180).

Уточним последнее высказывание. Жанр «Бориса Годунова» — это так называемая «драма для чтения». Вот почему неудачны попытки представления ее в полном объеме на театре⁷⁰. Однако существует прямое доказательство того, что для Пушкина в «Борисе Годунове» именно звучащее слово имело решающее значение. В письме П.А.Вяземскому, датированном около 7 ноября 1825 года, поэт сообщал: «Трагедия моя кончена: я перечел ее вслух, один...» В дальнейшем, еще до напечатания полного текста «Годунова», Пушкин неоднократно читал его публично. М.П.Погодин вспоминал об одном из таких «авторских исполнений»: «Вместо языка Кокоскинского (декламации нараспев. — А.Р.) мы услышали простую, ясную, внятную (т.е. безупречно расчлененную логически — А.Р.) и, вместе, лирическую, увлекательную речь (выделено нами — А.Р.)»⁷¹. Крайности поэзии и прозы оказались, таким образом, примиренными.

Как будто бы Погодин описал то, о необходимости чего Пушкин заявлял еще в 1822 году: «Пятистопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации» (XIII,45) — т.е. замену «драматоржественного рева» чем-то иным, более натуральным. Но дело в том, что сценическое представление (актёрская игра) и произнесение ре-

чи оратором — это близкородственные, смежные искусства (см.: 217), по-латыни они даже обозначаются одним словом — *actio*. Независимо от того, возвышенный характер имеет декламация или сниженный, «ораторский» (в узком смысле слова) или бытовой, разговорный, — она подлежит ведению «устной» риторики⁷². Не случайно Г.О.Винокур отмечал в «Борисе Годунове» «общий риторический тон языка Самозванца» (51, с.147), что — в нашем понимании риторики — можно применить и ко всем остальным персонажам пушкинской драмы. Итак, одно из важнейших причин функционального различия поэтического и прозаического родов повествования в «Борисе Годунове» следует признать «риторичность» этой «драмы для чтения», ее ориентацию на устное (но преимущественно несценическое) воспроизведение и восприятие. Об аналогичном феномене — творчестве французского публициста Доминика Дюфура де Прадта (1759 — 1837) — П.А.Вяземский писал в 1319 году: «Прадта слушаешь, а не читаешь: он гласно пишет. Он тоже какой-то Байрон в своем роде: судит как *прозаист*, а выражается как *поэт* (выделено нами.— А.Р.)» (195, т.1, с.349).

С риторикой непосредственно связан и такой феномен пушкинского (и не только пушкинского) творчества, как проникновение элементов поэтического метра и строфики в прозаический текст. Для тех, кто полагает, что проза не обладает своим собственным специфическим ритмом, в подобном явлении нет ничего удивительного. В русском литературоведении 1920-х годов, однако, вопрос о специфике ритма прозы оживленно дебатировался. А.М.Пешковский, например, настаивал на том, что в прозе — особый ритм, отличающийся от поэтического, и материальный носитель его — «объединение фонетических предложений в более крупные единицы (интонационное целое, некий аналог строфы.— А.Р.)», которое «играет в ритмике художественной прозы едва ли не большую даже роль, чем объединение тактов в фонетические предложения» (206, с.70). Ему возражал

Л.И.Тимофеев, утверждавший: единица стихотворного ритма — строка; «своего ритма у прозы нет, и... когда он ей нужен — она вынуждена «занимать» его у стиха» (268, с.30). Д.Тальников спорил с Л.И.Тимофеевым, упрекая за некоторую неполноту формулировки, выдвигающей в качестве единицы стихотворного ритма строку с константным конечным ударением: «Здесь стих характеризуется только «вторичным» признаком, приближаясь к грани подлинной прозы» (263, с.218). Как бы там ни было, теперь, после фундаментальных исследований Б.В.Томашевского и М.М.Гиршмана, тезис о глубоком качественном отличии ритма стиха от ритма прозы можно считать доказанным.

Этот тезис как будто бы описывается на аналогичные в целом взгляды на природу поэтического и прозаического ритма, высказывавшиеся античной риторикой. Аристотель считал, что проза не должна походить на поэзию: «надо, чтобы речь имела ритм, но не имела метра; ведь иначе это будут стихи. Ритм же не должен быть точным; это получится, если он будет доведен не далее определенной меры» (10, с.187)⁷³. Цицерон же отмечал: «если в прозе в результате сочетания слов получится стих, то это считается промахом, и тем не менее мы хотим, чтобы это сочетание наподобие стиха обладало ритмическим заключением, закругленностью и совершенством отделки» (Об ораторе, III). Любопытно, как С.С.Аверинцев характеризует отношение античности к рифме в прозаическом периоде: «наш вкус оценивает появление рифмы в прозе как снижающий фактор.... античный вкус оценивал гомеотелевты (сходные звуки в конце колонов.— А.Р.) в прозе как фактор великолепия» (11, с.192)⁷⁴. Таким образом, первоначально как бы строгое расподобление прозы и поэзии в античной литературной теории оказывается не столь уж неизменным и непреложным. Тот же Аристотель допускал возможность использования элементов поэзии в прозаическом тексте тогда, когда автор говорит со страстью и «уже овладел своими слушателями и влил в них

неистовство похвалами или порицаниями, выражениями гнева или выражениями любви <...> ибо поэзия — дело неистовства» (11, с.186). И в поэтическом и прозаическом ритме риторика, как и в других явлениях словесности, видела как особенные, отличающиеся друг от друга признаки, так и объединяющее начало. Современный исследователь пишет: «Несмотря на то, что «метр» в риторике — вполне технический термин, отличающий «строй» стиха от прозаической речи,— порой в нем заново подчеркивается исходное, более общее значение. Так, Дионисий Галикарнасский считал *метров* качеством, необходимым для достижения красоты речи — и прозаической, и поэтической (О соединении II): ведь только благодаря ему можно достичь «упорядоченного согласования», *κοσμος αρμονας* (12)» (88, с.15)75. Возможно, именно по этой причине «стихотворная проза» в «Общей риторике» пушкинского учителя Кошанского описана как нечто само собой разумеющееся: «Прозаический слог... свойствен тем писателям, кои равно чувствительны и к мере стихов, и к плавности периодов — и есть счастливое соединение того и другого... Если проза *больше* заимствует от меры стихов, называется *стихотворною* (*Prosa scandens*) <...> Таковы многие места «Марфы Посадницы» <...> Если больше заимствует от периодов, называется *важною* (*Historica*). Таков слог «Истории государства Российского» <...> *Проза стихотворная* больше нравится молодости, а *важная* — опытности. Кто счастливо начал прозою стихотворной, тот может достигнуть прозы *важной*» (135, с.90).

В пушкинской прозе так называемые «случайные» поэтические размеры встречаются чаще, чем, скажем, у Лермонтова, и гораздо чаще, чем у Л.Толстого и Чехова, так что пушкинские стихотворные «интерполяции» следовало бы назвать «неслучайными». В этой связи несколько не удивляют слова мастера художественного чтения А.И.Шварца: «Если, разрешая Гоголя, я пользуюсь уточнением мелодического рисунка речи, то в прозе Пушкина преследую в первую очередь ритмические задачи» (227, с.52). Хрестоматийный пример —

«Пиковая дама», где Б.В.Томашевский обнаружил пятистопный ямб (а также четырехстопный ямб, четырехстопный хорей, четырехстопный амфибрахий и др.):

Вперед ко мне

записок не несите, а тому,
кто вас послал, скажите, что ему
должно быть стыдно...» (5-ст. ямб)
«Сказала, что разденется сама
и с трепетом вошла к себе, надеясь
застать там Германа...» (5-ст. ямб)

(275, с.282)

Любопытно, что и при таком, казалось бы, полном стирании границ между стихом и прозой различия ощущаются достаточно явно. Обратив внимание на значительную общую часть в проблематике и отчасти образном строе столь разных произведений, как «Медный всадник» и «пиковая дама», современный исследователь вынужден признать: «Главное отличие «Медного всадника» и «Пиковой дамы» не в художественном типе героя, а в роде повествования: стихи и проза» (300, с.151). Таким образом, Пушкиным оказываются соблюдены одновременно обе на первый взгляд взаимоисключающие риторические рекомендации: и осторожное отношение к «гремучей смеси»⁷⁶ *verse in prose*, и тяготение к определенному изоморфизму поэтических и прозаических структур (периодическое членение, звфония etc.).

Анализируя риторические принципы построения фраз, М.Л.Гаспаров резюмирует: «Сравнивая с поэзией, можно сказать, что по степени смысловой законченности отрезок-кома подобен полустихию, член-колон — стиху, а период — строфе» (66, с.51). В настоящей главе мы уделили много места разбору того, как «прозаическая» сегментация текста переносится в поэзию⁷⁷. Есть примеры и обратного процесса, когда формы организации стихотворного текста (стро-

фическое деление) воздействуют на прозу. Б.М.Эйхенбаум усмотрел признаки такого влияния в пушкинском отрывке «Цезарь путешествовал» (VIII,387-390) и в начале повести «Выстрел». Между прозаическими и стихотворными фразами Пушкина, писал ученый, «есть какое-то родство, благодаря которому проза Пушкина производит особое впечатление, непохожее на впечатление от прозы прозаиков. Есть какие-то математические отношения в частях фразы — наследие стихотворной речи. Возьму для примера начало «Выстрела»:

1. Мы стояли в местечке ***.
2. Жизнь армейского офицера известна.
3. Утром ученье, манеж;
4. обед у полкового командира
5. или в жидовском трактире;
6. вечером пунш и карты.
7. В *** не было ни одного открытого дома,
8. ни одной невесты;
9. мы собирались друг у друга.
10. где, кроме своих мундиров,
11. не видали ничего.

Число слогов в этих 11 articula (как сказали бы римляне) колеблется от 6 до 14, но с характерным преобладанием девяти-, восьми- и семисложных частей и с уравновешением более длинных следующими за ними более короткими (12-7, 14-6). Нет ли здесь связи с восьми- (девяти-)сложной строкой 4-ст. ямба, в пределах которого привыкли укладываться articula пушкинской речи? Характерно..., что каждый такой articulum несет на себе в преобладающем большинстве случаев 3 или 4 ударения (вспоминаются изоколические структуры Р. Пиккио.— А.Р.). И, наконец, если возьмем полные фразы, исключив первую как вводную, то заметим, что articula 2-6 образуют одно целое, articula 7-11 — другое; симметрия как будто не случайная, как будто рожденная строфическим чувством» (315, с.168-169)

Но кроме таких стиховых элементов, как метрика и строфика, в прозе Пушкина наличествует еще один чрезвычайно важный компонент, роднящий ее с лоззией,— компонент, который, однако, исследователи взаимосвязей аушкинской поэзии и прозы, как правило, недооценивают. Это — сквозная композиционная симметрия пушкинских художественных прозаических произведений, функционально аналогичная поэтической рифме. Симметричность композиции наблюдается и в пушкинских стихах, и крайне важно осознавать, что с точки зрения исторической поэтики «композиционный симметризм оказывается более устойчивой чертой поэзии, нежели метрико-ритмическая регулярность или строфика» (323, с.12).

Во II или нач. III в. н.э. аттицизирующим ритором Филостратом Старшим было создано прозаическое сочинение под названием «Картины» — описание (в форме беседы с юношами) — 64-х картин из частной галереи в Неаполе. Посвятившая этому произведению диссертационное исследование Н.В.Брагинская находит: «Обнаруженный уровень сложности, нумерологической изощренности, вкус к композиционной симметрии и уравновешенности объемов текста, к семантической «рифме» был бы неожидан даже для стихотворного текста с его естественным равномерным членением» (30, с.35). «Картины» создавались в так называемый период второй софистики — период расцвета риторики, когда проза из речи служебной преобразуется в художественную и вместо чисто прагматических задач ставит перед собой цель создания вымышленного образа (в широком смысле слова). Имея перед собой в качестве образца поэтическое творчество, проза и тяготеет к нему, и отталкивается от него в одно и то же время. Поэтому в «Картинах» проза получает «аналог того, что в стихе есть по самой его природе, тектоническую меру — самостоятельный эпизод» (30, с.34).

При всей отдаленности периода второй софистики от первой половины XIX века в России параллель между двумя эпохами с точки

зрения соотношения в литературе стиха и прозы (как мы характеризовали это соотношение в начале главы), по нашему мнению, вполне допустима. Типологически закономерна, таким образом, композиционная симметрия, буквально пронизывающая и стихотворный роман «Евгений Онегин» (см.: 89; 27), и прозаическую «Капитанскую дочку» (см.:25; 165)78. Повторяемость сюжетных эпизодов в пушкинской прозе настолько велика, что позволяет со значительной долей вероятности предугадать развитие дальнейших событий даже в незавершенных произведениях (например, в «Арапе Петра Великого» (см 307, с.34-35; 204, с.59)), а выверенная стройность композиционной структуры «Египетских ночей» позволяет выдвинуть не лишённую интереса гипотезу об их законченности (233)79.

Близость пушкинских стиха и прозы подчас настолько велика, что они плавно перетекают друг в друга. М.Л.Гофман пишет о той части пушкинского фрагмента «Мы проводили вечер на даче» (1835), где прозаическое изложение начала сюжета «Клеопатра и ее любовники» непосредственно предшествует воспроизведению стихов некоего** (от слов «Темная, знойная ночь» до «О чем она грустит?» (VIII,422)): «в прозе уже заключена стихотворно-ритмическая форма скрытых ямбов («горят недвижно»), хореев («триста черных евнухов»), амфибрахийев («но воздух недвижим») и анапестов («только звуки кифары и флейты потрясают огни...»: ритмическое повторение одних и тех же слов — «триста» в будущей второй строфе, «недвижно» — в третьей, «грусть» — в четвертой — образует ритмические разделы — почти стихи; естественно-образующийся ритм закодovывает... и, во власти ритма, в нем организуются стихи, в которые стихийно переходит его проза <...> «О чем она грустит?» — еще прозаическая строчка, еще нет рифмы, но уже правильный 3-ст. ямб, после которого музыкально необходимы стихи» (84, с.15-16). Наоборот, прозаический ритм лежит в основе грузинской песни из второй главы «Путешествия в Арзрум» (1835).

«Душа, недавно рожденная в раю! Душа, созданная для моего счастья! от тебя, бессмертная, ожидаю жизни.

От тебя, весна цветущая, луна двунедельная, от тебя, ангел мой хранитель, от тебя ожидаю жизни.

Ты сияешь лицом и веселишь улыбкою. Не хочу обладать миром; хочу твоего взра. От тебя ожидаю жизни.

Горная роза, освеженная росой! Избранная любимица природы! Тихое, потаенное сокровище! от тебя ожидаю жизни» (VIII,458).

Даже трехударный рефрен «от тебя ожидаю жизни», замыкающий каждый «куплет» и представляющий собой композиционный и смысловой стержень песни, в первых строках снабжен добавочным эпитетом, задающим иную метрическую упорядоченность, нежели та, которую устанавливают последующие три повтора: «от тебя, бессмертная, ожидаю жизни».

Проза, оборачивающаяся поэзией, и поэзия, оборачивающаяся прозой, окончательно убеждают нас в том, что для Пушкина проза и поэзия суть стороны одной медали, а одно из направлений эволюции пушкинского творчества — в том, что «создаются прелюдии для максимального сближения прозы и поэзии.... демонстрирующего возможность тесного взаимодействия их на основе четкого размежевания, но не контрастного соотношения обеих форм» (252, с.46).

В настоящей главе мы намеренно не давали собственного определения стиха и прозы. Мы только лишь полагали необходимым прояснить, что понималось под поэзией и прозой, поэтическим и прозаическим в пушкинскую эпоху, в каком соотношении между собой находились эти понятия в риторической теории и на практике⁸⁰, какова была пушкинская точка зрения на данную проблему и какими средствами Пушкин эту проблему разрешал. Прежде всего нас интересовали «пограничные» случаи взаимодействия стиха и прозы: их соседство, «прозаизация» стиха, «поэтизация» прозы, различные ви-

ды и способы взаимопроникновения двух речевых субстанций. Наши выводы таковы.

Граница между прозой и поэзией для Пушкина одновременно и ощутима (как для подавляющего большинства его современников), и проницаема (но нарушает границу Пушкин всегда по-своему, соблюдая меру, в отличие, скажем, от А.А.Марлинского, которого критики упрекали за излишнюю «поэтичность» прозы, и от П.А.Вяземского, которому из-за излишней «прозаичности» стиха иногда отказывали в поэтическом даровании). Нельзя не согласиться с П.В.Палиевским: различия между стихом и прозой Пушкин «постоянно использует для выражения чего-то единого» (197, с. 187). Поэзия и проза любого писателя, помимо его индивидуального стиля, принадлежит также иному единству — а именно языку художественной литературы, существенно отличающемуся от «естественного» языка, языка человеческого общения. Скажем, в русском языке употребление местоимений 1 и 2 лица единственного числа строжайшим образом регламентировано и находится в прямой зависимости от возраста участников речевого общения, близости их родства и/или интимности отношений. Пушкин в знаменитом стихотворении «Ты и вы» (1828) блестяще обыгрывает и грамматическое правило, и его нарушение, творя тем самым новую, художественную реальность:

Пустое вы сердечным ты

Она, обмолвясь, заменила...

И говорю ей: как вы милы!

И мыслю: как тебя люблю! (III, 103)

В процессе преобразования «естественного» языка в художественный риторика играет первенствующую роль хотя бы потому, что риторические правила, в отличие от детальных и скрупулезных грамматических, «тотальны и несколько расплывчаты» (17, с. 559)⁸¹, а значит, предоставляют писателю гораздо больше возможностей для творческой свободы. На фоне риторических предписаний и благода-

ря им у Пушкина появляется такая исключительно важная категория стиля, как «небрежность» (здесь не в последнюю очередь подразумевается именно небрежность языковая). Чаще всего к этой категории Пушкин обращается тогда, когда высказывается в положительном смысле — или о чужих (например, о творчестве Ф.Н.Глинки: «небрежность рифм и слога, обороты то смелые, то прозаические... все дает особенную печать его произведениям» (XI,110)), или о собственных произведениях («Прими собранье пестрых глав... / Небрежный плод моих забав» (VI,3))⁸². Нечто похожее П.А.Вяземский писал А.И.Тургеневу 3 июня 1823 года о книге Д.В.Давыдова «Опыт теории партизанского действия» (1821): «За что нападаешь ты так на книгу Дениса...? <...> Ты все хочешь грамоты; да что ты за грамотей такой? Есть ошибки против языка, но зато есть и подарки языку. <...> Наш язык на то только и хорош, чтобы коверкать его, жать во всю Ивановскую: соки еще все в нем. Говорил и тебе это сто раз, а ты все свое умничанье» (195, т.2, с.329)⁸³.

Соотношение и взаимодействие языка и стиля Пушкина с точки зрения риторических универсалий рассмотрены в следующей главе.

ГЛАВА III.

ТЕОРИЯ СТИЛЯ В РИТОРИКЕ И СТАНОВЛЕНИЕ
ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ ПУШКИНА

Как известно, понятие индивидуального стиля⁸⁴ было впервые сформулировано (хотя и не совсем в теперешнем его виде) античной риторической теорией. Именно «неподражаемое, единожды удавшееся «смешение идей» (оригинальное исполнение риторических предписаний, закрепленное в неповторимой стилевой целостности произведения — А.Р.)... оправдывает в конечном счете — не только в наших глазах, но и в глазах самих раторов — существование риторики; оно представляет собой самый центр системы риторических ценностей» (4, с.28). Соотношение общеобязательных риторических правил и стилевой индивидуальности видоизменялось на протяжении столетий. Во времена средневековья, Возрождения, да и гораздо позднее индивидуальный стиль «возникает отнюдь не вследствие установки на «индивидуальное», но, напротив, качество индивидуального, стиль как неповторимая фактура поэтической вещи складывается в итоге специфического и редкостного превышения предъявляемых к вещи всеобщих, отраженных риторико-поэтической теорией требований. «Необщее» получается как итог усилий, направленных на общее — на общее, как утверждение общепризнанных конечных смыслов бытия, равно как поэтико-риторическую нормативность. <...> ...в литературном творчестве традиционного, поэтико-риторического типа, разрушенного на протяжении нового времени, индивидуальность постижения мира отнюдь не есть начало всего и зародыш поэтического произведения, а потому и поэтический стиль, каким бы неповторимо оригинальным он ни складывался, отнюдь не есть показатель неповторимо-индивидуального осмысления мира. <...> В новое время стиль глубоко перестраивается. Он превращается из ин-

дидуального свидетельства об общем в выявление индивидуально-постигаемого целого» (179, с.343-344).

Нарисованная А.С.Михайловым картина эволюции содержания «индивидуального» в стиле в общем верна — с точки зрения относительной хронологии. Абсолютная же хронология позволяет нам внести в данную концепцию некоторые коррективы. Различная протяженность, неодновременность и неоднородность тех процессов в словесности, благодаря которым рефлексивный традиционализм сменяется новым состоянием литературы, развивающейся отныне под диктатом Автора, обуславливает неравномерность и неравнозначность перемен, произошедших в словесной культуре разных стран и народов. Словесное творчество от индивидуального стиля любого писателя до индивидуального облика каждой национальной литературы теснейшим образом связано с проблемами языкового развития, и риторика здесь играет далеко не последнюю роль. Пушкин справедливо считал: всякий язык обязан своим национальным непереводимым духом тому, что «имеет свои обороты, свои условленные риторические фигуры, свои усвоенные выражения» (XII,144). В эпоху качественных изменений языкового статуса обращение к риторике как к аккумулятору знаний о языке (некогда она составляла нераздельное целое с поэтикой и грамматикой, см.: 87), своду устойчивых в изменчивом правил, неизбежному ориентиру на протяжении многих веков выглядит всего-навсего закономерным. Р.Лахманн указывает, что «риторика могла играть существенную роль в динамическом процессе поисков языковых норм данной «переходной эпохи» в России» (144, с.157). Это говорится о русском барокко, но с равным основанием может быть отнесено едва ли не к любому периоду коренных языковых преобразований во многих национальных литературах⁸⁵. Вот почему в тех странах, где обретение языком статуса *национального* хотя бы отчасти совпало с так называемым Новым временем в литературе, «разрыв» с риторической теорией и практикой не мог

быть глубоким и бесповоротным. Например, в Англии «поздний приход к формированию своей национальной риторической традиции обратился историческим парадоксом: английские риторики XVIII века были увлечены идеей возрождения на английской почве античного искусства красноречия *в момент отхода* теории и практики языка от самих принципов риторичности» (193, с.135). Нечто подобное происходило и в России первой трети XIX века, где подлинному расцвету риторической мысли сопутствовали носившие скорее эмоциональный характер романтическое воспевание авторского «произвола» и демонстративный отказ от риторических предилекций. В.А.Ушаков описывал сложившуюся в тот момент в русской литературе ситуацию так: «Нет более законов в мире словесности! — воскликнули буйные головушки. — Мы можем писать, что хотим и как хотим. Последуем только за развещающеюся, победоносною хоругвию романтизма — и все будет хорошо». А знаменосец сего отважного легиона имеет полное право сказать: «Нет препятствий, нет мелочных требований, открыто новое поприще, но законы сохранились те же, коими руководствовались все писатели от начала словесности» (Московский телеграф. 1830. Ч.XXXII. N.6. С 231) Разумеется, критик имел в виду законы риторики, и ничто иное

В таком контексте становятся понятными строки Пушкина из датируемого второй половиной мая 1825 года письма стороннику романтического литературного направления К.Ф.Рылееву о «Думах» последнего: «все они слабы изобретением и изложением. Все они на один покрой: составлены из *общих мест* (*Loci topici*). Описание места действия, речь героя — и нравоучение. Национального, русского (читай: оригинального, рылеевского — А.Р.) в них нет ничего, кроме имен (исключая «Ивана Сусанина», первую думу, по коей начал я подозревать в тебе истинный талант)» (XIII,175). В кратком пушкинском анализе примечательно органичное соединение традиционной, риторической терминологии («изобретение», «изложение», «общие

места») и новой, «романтической» («национальное») Причина творческого «просчета» Рылеева видится Пушкину в преобладании риторических универсалий над индивидуальным их стилевым претворением. *Общего* в «Думах» оказывается больше, чем *особенного*. Это недостаток (особенно странный в стихах поэта-романтика). Но отсюда вовсе не следует, что общими (или всеобщими) риторическими требованиями необходимо пренебрегать.

Каковы же нормативные требования, коим должен удовлетворять стиль вообще? Если суммировать пожелания, высказанные в русских риторических трактатах начала XIX века, то обязательными для любого слога в — важнейшей составной части писательского стиля — любого сочинения (независимо от жанра) должны быть (вопреки распространенным представлениям о риторике как о чем-то непременно витиеватом и высокопарном):

1) правильность (т.е. соответствие грамматическим и синтаксическим нормам);

2) чистота (не рекомендуется злоупотреблять архаизмами, неологизмами, иностранными словами и научной терминологией);

3) ясность (подразумевается выбор наиболее емких содержательно лексических единиц);

4) точность (имеется в виду предельно экономный отбор языковых средств, минимально необходимых для всестороннего освещения обсуждаемого предмета);

5) единство (разрозненные языковые элементы различных уровней и разнообразные по составу части произведения должны гармонически сливаться в художественное целое);

6) сила (под этим понимается наличие в тексте соответствующей содержанию стилиевой экспрессивности);

7) благозвучие (необходим подбор слов определенного звукового состава, недопустимы сочетания и чередования некоторых звуков и синтаксических конструкций).

Разумеется, Пушкин был знаком с такими и им подобными предписаниями и осознавал желательность их соблюдения. Об этом свидетельствует хотя бы пушкинская характеристика им же и воссозданной («Куда, куда вы удалились») поэтической манеры Ленского: «Так он писал *темно* и *вяло*» (VI,126). Закурсивленные Пушкиным слова на первый взгляд могут показаться чисто эмоциональной реакцией на собственную стихотворную стилизацию. На самом же деле «темнота» и «вялость» обладают вполне конкретным содержанием, будучи противопоставлены таким стилевым составляющим, как «ясность» и «сила».

Ю.М.Лотман усматривает в словах «темно» и «вяло» реминисценцию из статей В.К.Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» и «Разбор фон-дер-Борговых переводов русских стихотворений». Но в первой из этих работ мы не найдем определения «темный» применительно к элегической школе (вместо него встречаются «мутный», «бесцветный»), а во второй, где элегическая поэзия именуется «вялой» и «описательной», слово «вялой» выделяется курсивом — как «чужое» — самим Кюхельбекером (142, с.493).

Нет сомнений, что и Кюхельбекер отсылает читателя к хорошо тому известной риторической терминологии. Пушкин это сразу почувствовал. В его набросках ответа лицейскому собрату читаем: «Что такое *сила* в поэзии? сила в изобретенье, в расположении плана, в слоге ли?» (XI,41). Такое требование к стилю, как «ясность», предъявлял в своей «Риторике» еще Аристотель: «если сочинитель работает хорошо, необычное явится так, чтобы искусство оказалось скрыто, а ясность достигнута. И в этом... совершенство риторической речи» (10, с.172). Природу «темноты» — антитетической пары для «ясности» — прекрасно описывает Адам Смит в «Лекциях по риторике и изящной словесности» (1762-1763): к языковой двусмысленности приводят недостаточно продуманный порядок слов, наличие эллипти-

ческих конструкций или, напротив, словесные излишества; «украшения языка», т.е. аллегорические, метафорические и т.п. фразы, также часто делают стиль «темным и запутанным» (см.: 216, с.161) (напомним, что стихи Ленского изобилуют иносказаниями и перифразами: «весны моей златые дни», «паду ли я, стрелой пронзенный», etc.). Мы намеренно приводим примеры, столь удаленные во времени и пространстве, дабы показать, что представление о ясности/темноте в общих чертах оставалось неизменным, и только конкретное наполнение этих понятий находилось в зависимости от языкового материала — древнегреческого, английского, русского⁸⁷.

«Вялость» обоими поэтами понимается приблизительно одинаково, но оценивают они ее по-разному. Кюхельбекер называет элегическую грусть «просто риторической фигурой» и считает одним из наиболее репрезентативных признаков элегической поэзии «туман в голове сочинителя»⁸⁸. Пушкин относился к элегической «аморфности» нейтрально. Как и Кюхельбекер, он понимал, что ламентации и не требуют «энергичных» выразительных средств. Но, в отличие от «архаиста» Кюхельбекера, для Пушкина предпочтение тех или иных языковых и образных средств не диктовалось определенным литературным течением и не обязательно с данным течением связывалось. Напомним продолжение разбираемого фрагмента:

...Что романтизмом мы зовем,

Хоть романтизма тут нимало

Не вижу я...

Можно, разумеется, толковать эти строки как свидетельство осознания Пушкиным того, что элегическая поэзия не должна включаться в арсенал художественных приемов романтизма (см. 244). Но, по нашему мнению, поэт здесь идет еще дальше, в полном соответствии с картиной исторического развития литературы (как она давалась в тогдашних риторических трактатах) указывая, что «вялость» и «темнота» не являются исключительной привилегией ни «элегическо-

го», ни «романтического» стиля, а значит, не могут служить критериями отличия одного литературного направления от другого. По иному поводу он писал: «я начал подозревать, что я жестоко обманулся, думая, что в нашей словесности обнаружилось стремление к романтическому преобразованию. Я увидел, что под общим словом романтизма разумеют произведения, носящие на себе печать уныния или мечтательности, что, следуя, сему своевольному определению, один из самых оригинальных писателей нашего времени, не всегда правый, но всегда оправданный удовольствием очарованных читателей, не усумнился включить Озерова в число поэтов романтических, что, наконец, наши журнальные Аристархи без церемонии ставят на одну доску Данте и Ламартина, самовластно разделяют Европу литературную на классическую и романтическую, уступая первой — языки латинского Юга и приписывая второй германские племена Севера...» (XI,67).

Приведенные примеры в очередной раз убеждают нас в том, что связь мировоззрения и творчества Пушкина с риторикой куда более глубока и органична, чем обычно принято считать. Пушкин ощущал: вся литература в целом опирается на риторическую культуру, подобно тому, как языковые процессы описываются и управляются законами лингвистики: «Зачем писателю не повиноваться принятым обычаям в словесности своего народа, как он повинуется законам своего языка? Он должен владеть своим предметом, несмотря на затруднительность правил (естественно, риторических: выделено нами.— А.Р.), как он обязан владеть языком, несмотря на грамматические оковы» (XI,66).

Проводимая Пушкиным аналогия между художественной (в данном случае) речью⁸⁹ и художественной изобразительностью, художественным миром писателя глубоко правомерна. Пушкинская интуиция улавливает один из важнейших аспектов взаимосвязи риторики и стиля, на который относительно недавно обратила внимание филоло-

гическая наука. Так, Ю. Б. Боров предлагает понимать риторику как искусство оперирования средствами создания (художественной) речи. При таком взгляде дисциплине поэтики отводится более обширная сфера — сфера создания художественной реальности (см.: 28, с. 229-262). Но в том-то и дело, что для Пушкина создание художественной речи и создание художественной реальности — двуединая задача. Конечно, каждый писатель в какой-то степени — «творец» каких-то отдельных, частных языковых элементов, прежде всего лексических. И лишь индивидуальный стиль Пушкина — быть может, уникальный в русской словесности случай, когда упомянутое выше разграничение риторики и поэтики неактуально, ибо главным образом именно благодаря пушкинскому творчеству сложились общенациональные нормы русского литературного языка на новом, современном этапе его развития (см.: 50; 260). Как говорил Мериме, Пушкину «пришлось в некотором смысле создать язык, которым он писал» (177, с. 480)⁹⁰.

Основное недостающее в тот момент русскому языку качество Пушкин назвал «метафизичностью», и для того чтобы продемонстрировать глубинную взаимосвязь риторики и поэтики пушкинского творчества с этим понятием, нам придется уделить много времени уяснению того, что же Пушкин подразумевал под «метафизическим языком», когда ставил перед собой задачу его создания.

Этот вопрос нельзя назвать неразработанным. Однако такие определения «метафизического языка», как «интеллектуальный» (А. В. Чичерин), «философский» (Д. П. Якубович), «язык, раскрывающий душевную жизнь человека» (А. А. Ахматова), «язык «метафизики»» (А. Кипренский), «язык психологических понятий» (Б. В. Томашевский), «язык мысли и чувств» (Л. И. Вольперт), в своей совокупности довольно полно характеризуют изучаемое явление, обладают одним существенным недостатком. Описывая «метафизический язык» путем перечисления аспектов духовной деятельности, которые он отражает, оп-

ределения эти ничего не говорят о его художественных свойствах. Между тем, Пушкин считал, что «метафизический язык» должен формироваться не только в критических статьях (XIII,44) или письмах (XI,34), но и в художественной литературе, причем как в прозе (XI,21), так и в поэзии (XI,75). Следующая фраза свидетельствует о том, что слово «метафизический» могло означать для Пушкина и некое своеобразное художественное качество, отличающее одного писателя от другого: «Вы столь же легко угадаете Глинку в элегическом его псалме, как узнаете князя Вяземского в станцах метафизических или Крылова в сатирической притче» (XI,110). Понятие «метафизический», таким образом, может включать в себя определенные формально-содержательные особенности поэтики писателя. Вопрос в том, каковы эти особенности. И однако, даже Словарь языка Пушкина не может дать на него удовлетворительного ответа, ибо творческую манеру Пушкина нельзя назвать ни «абстрактной», ни «отвлеченной» (255, т.2, с.570).

Основная трудность при интерпретации пушкинского выражения заключается в том, что контексты его употребления крайне немногочисленны («метафизика» встречается всего 4 раза, «метафизический» — 8). Это объясняется, по-видимому, не только важностью задачи⁹¹ (как известно, краткость, сжатость высказывания у Пушкина нередко является признаком его особой значимости), не только точным и ясным представлением об объеме понятия (вырабатывавшегося совместными усилиями Пушкина, Вяземского и Баратынского⁹²), но и использованием упомянутых слов в их привычном, общепринятом значении. Обратимся к словарям пушкинской поры.

Считается, что выражение, о котором идет речь, было заимствовано Пушкиным из «Коринны» Ж. де Сталь (15, с.62). На наш взгляд, не следовало бы настаивать на каком-то конкретном источнике (при том, что само французское происхождение данного выражения сомнений не вызывает). Ведь примеры типа «la metaphysique du

langage», «un langage plein de metaphysique», «langage metaphysique», приводимые в словарных статьях «metaphysique» без указания определенного автора (335, р.198; см. также: 338, р.896), свидетельствуют об устойчивости таких словосочетаний в языке.

В «Словаре Французской Академии» (в библиотеке Пушкина экземпляр 6-го издания зарегистрирован под N.878) метафизика определяется как «наука, трактующая о первоначальных основах наших познаний, всеобщих идеях, духовных существах» (334, р.98)⁹³. Близики к этому и толкования «Словаря Академии Российской» (254, стлб.757)⁹⁴, и словаря В.И.Даля (94, с.920), и Словаря языка Пушкина (255, т.2, с.570). Прилагательное «метафизический» во французских словарях имеет два основных значения: «относящийся к метафизике» и «слишком абстрактный, отвлеченный».

Несмотря на то, что и в русском языке «уже с конца 18 в. ус-танавливается переносное осмысление слова «метафизический» — отвлеченный, умозрительный, оторванный от реальности» (45, с.213)⁹⁵, в перечисленных нами словарях оно не отмечается (так же, как и в (232, с.558; 266, с.179) зарегистрированных в библиотеке Пушкина под NN соответственно 313 и 384). Пушкин, однако, как и многие его современники⁹⁶, употреблял это слово и в прямом (XII,303), и в переносном (XIII,320) смысле, и с негативной окраской (XII,31), и без нее, и по отношению к средствам художественной выразительности, и безотносительно к ним. «Метафизический язык» предстает то как язык «учености, политики и философии» (XI,34), то как язык «диалектики страстей»⁹⁷ (XI,75,87).

Что же объединяет эти на первый взгляд не имеющие почти ничего общего значения и? — главное — в чем заключается метафизичность языка применительно к пушкинской поэтике? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо прокомментировать пушкинскую трактовку интересующих нас слов и словосочетаний на фоне их бытования в языке.

В письме П.А.Вяземскому по поводу его рецензии на книгу «Разбор трех статей, помещенных в записках Наполеона, Д Давыдовым» (М., 1825), где Вяземский отстаивал необходимость использования галлицизмов для развития «русского языка мысли вообще» (Московский телеграф. 1825. Ч.3. С.250-255), Пушкин писал: «Ты хорошо сделал, что заступился явно за галлицизмы. Когда-нибудь должно же вслух сказать, что русский метафизический язык находится у нас еще в диком состоянии. Дай Бог ему когда-нибудь образоваться на подобии французского (ясного точного языка прозы — т.е. языка мыслей)». Об этом у меня есть строфы три и в «Онегине» (XIII, 187)98. Это одно из самых ранних высказываний Пушкина о «метафизическом языке», и посему, казалось бы, должно целиком относиться к нехудожественной прозе99 (ср.: «ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись; метафизического языка у нас вовсе не существует» (XI, 34)). Вот, однако, слова, хоть и написанные десятилетие спустя, а все же как бы поясняющие и развивающие пушкинскую мысль (но относящиеся уже к изящной словесности): «все русские страсти, мысли, насмешки, досада, малейшее движение души выражаются готовыми словами, взятыми из богатого французского запаса, которыми так искусно пользуются французские романисты <...>. Как часто им бывают ненужны эти длинные описания, объяснения, приготовления, которые мука и сочинителю и писателю и которые они легко заменяют несколькими сметскими для всех понятными фразами! Те, которые знают несколько механизм расположения романа, то поймут все выгоды, приносимые этим обстоятельством. Спросите нашего поэта <...> почему он в стихах употребил целиком слово *vulgar, vulgaire*? Это слово рисует половину характера человека, половину его участи; но, чтобы выразить его по-русски, надобно написать страницы для объяснений... Вот вам один пример, а таких можно найти тысячу» (Библиотека для чтения. 1834. Т.7. С.53-54)100.

П.А. Вяземский в предисловии к переводу «Адольфа» назвал этот языковой феномен «галлицизмами понятий».

Общим признаком у языка нехудожественных и художественных произведений и метафизики в данном случае является семантически насыщенное, многомерное пространство, стоящее за (*meta* — *arges* — за) словом. Не случайно Дж. Локк в «Опыте о человеческом разуме» называет «метафизической» ту истину, которая «представляет собой ... реальное существование вещей сообразно идеям, с которыми мы связали их названия» и включает в себя молчаливое предложение, которым ум соединяет данную отдельную вещь с идеей, установленной им раньше вместе с ее названием» (151, с.562-563). Следует подчеркнуть, что отмеченный признак — не единственный. В цитированном выше отрывке Пушкин упоминает другой: ясность, точность (ср.: «точность и краткость — вот первые достоинства прозы» (XI,19)). Такие же требования предъявлялись к языку, на котором велись метафизические рассуждения, философами, указывавшими на тесную взаимосвязь языка и мышления. В этом плане показательна пушкинская ссылка из «Обозрения обозрений» «Определяйте значение слов, говорил Декарт» (XI,194). Вслед за Декартом и Локком Гельвеций, с произведениями которого Пушкин познакомился, по-видимому, еще в Лицее (см.: 198, с. XXIX; XII,31), писал: «в метафизике... неправильное употребление слов и незнание их истинного смысла является лабиринтом, в котором иногда заблуждались величайшие гении» (70, с. 22).

Итак, с одной стороны, точность, а с другой, многоосмысленность являются как бы отправными точками формирования «метафизического языка». Точность необходима, дабы слово соответствовало самой сути называемой идеи или вещи, проникало в ее «начала и причины» (Аристотель). Семантическая неоднозначность, иногда даже неопределенность нужна для того, чтобы всесторонне охватить понятие или описываемый предмет. На эти противоречивые свойства

поэтики Пушкина исследователи указывали неоднократно (см.: 49, с.136; 89, с.335-336; 296, с.141; 204, с.80-81; и др.). Отличительная особенность Пушкина как художника состоит в том, что постепенно, не ограничиваясь одними отвлеченными понятиями, он распространил данные художественные принципы и на воссоздание предметного мира. Доказательством тому служат хотя бы характерные для Пушкина скупые, но исчерпывающие эпитеты — то точные, «раскрывающие сущность вещи», то «обозначающие ее переменное состояние.... течение жизни» (297, с.118).

Логику следующего сделанного Пушкиным шага — перенос тех же принципов изображения на область душевных переживаний человека, его внутреннего мира — обозначить нетрудно. Психология (познание души) была одной из составных частей постаристотелевской метафизики, наряду с онтологией, этиологией, космологией и теологией (329, стлб.760). Активизация личностного аспекта, как бы имманентно присущего структуре метафизики¹⁰¹, стимулировалась у Пушкина обращением к проблеме изображения определенного характера в определенных обстоятельствах на материале жанра «светской повести». В заметке о переводе П.А.Вяземским «Адольфа» Б.Констана (считавшегося, как известно, одним из образцов повествования о «современном человеке») Пушкин называет метафизический язык «всегда стройным, светским, часто вдохновенным» (XI,87). Подобным же образом характеризуют «Адольфа» Баратынский в письме Вяземскому от 20 декабря 1829 года («светский метафизический тонко-чувственный») и Вяземский в предисловии к своему переводу («представитель... светской, так сказать, практической метафизики поколения нашего»). Упоминание о большом свете в данном контексте возникает вполне закономерно. В.Ф.Одоевский писал: «в обществе действуют сильные страсти... от которых люди... занемогают и даже умирают; но в высших слоях общественной атмосферы эти страсти выражаются одною фразою, одним словом, словом условным, которо-

го... нельзя ни перевести, ни выдумать. Романист... должен знать в совершенстве эту светскую азбуку, должен ловить эти условные слова <...>: они рождаются в пылу светского разговора, и приданный им в ту минуту смысл остается при них навсегда» (Библиотека для чтения. 1834. Т.7. С.53). Атмосфере общения светских гостиных, богатой неуловимыми оттенками смысла, многозначительными недомолвками, понятным для всех подтекстом,— короче говоря, «метафизическим» отношениям между означающим и означаемым, когда слово не тождественно самому себе и подразумевает не только выраженное вербально, но и невыразимое (см.: 301, с.66).— всему этому под стать характер, нашедший свое воплощение в образах Адольфа из романа Констана и Нины из «Бала» Баратынского (XI.75), характер противоречивый, обнаженно, мучительно рефлектирующий. В этой связи особое внимание следует обратить на такие приведенные выше эпитеты, как «вдохновегнный», «тонко-чувственный». Недаром Л.Я.Гинзбург ставит в заслугу Констану изображение им подсознательного, бессознательного в человеческой психике и в подтверждение приводит цитату из романа: «то, о чем умалчивают, однако же существует, а все, что существует, угадывается» (73, с.278)¹⁰².

Из этого не следует делать вывод, что «метафизический язык» должен изобиловать нарочитой усложненностью и изощренностью. Как раз такие его черты подвергались осмеянию. В качестве примера возьмем сатирическую повесть К.П.Масальского «Дон Кихот XIX века» (1834). Молодой помещик Левкоев, обучавшийся в немецких университетах, отправляется в гости к своему соседу по имению, оставшему капитану Пуговицыну, дабы проповедовать новейшую германскую философию, но выражает свои мысли настолько туманно и непонятно для окружающих, что хозяин дома принимает намерение Левкоева за предложение руки и сердца своей дочери. Приводим образец того, как изъясняется молодой философ:

«— Безусловное почиет в самом себе и проявляет само себя, составляя в своей сущности и в проявляющей форме совершенное тождество, образуя беспредельный круг, который всепроникающим своим центром раскрывается до бесконечной окружности. Но так как периферическое бытие сего круга есть особенное бытие его, вне средоточия и однако ж в существенной связи с центром, и так как точно такими же оказываются и явления относительно к безусловному, то идея для явлений и в явлениях есть единство в беспредельности, как она изображается в конечных состояниях...

— Все это чрезвычайно ясно! — сказал иронически Прохор Сергеич» (171, с.169).

Итак, чересчур большая удаленность предмета беседы от насущных интересов и уровня образованности слушателя может породить желание приписать словам говорящего иносказание, которое в них отсутствует.

Нередко граница между намеком, умолчанием и иносказательностью, наличием второго плана в «метафизическом языке» оказывается зыбкой (на событийном уровне это может проявляться в незаметности перехода от реального к ирреальному: ср. сон гробовщика, видение Германна). Широко известны многочисленные попытки исследователей «расшифровать» второй план «Повестей Белкина» или «Домика в Коломне», например. Но дело в том, что и этот аспект «метафизического языка» был очевиден не только для Пушкина. Баратынский в письме Н.М.Коншину от 19 декабря 1829 года поясняет иносказательное описание того, как изменилась его жизнь после женитьбы: «Отдаленный край — счастье, дорога — философия; врач — моя Настинька. Какова аллегория? И не узнаешь ли ты в страсти к метафизике твоего финляндского знакомца?» (Русская старина. 1908. Т.СХХХVI. N.12. С.759). Вяземский допускал использование этого свойства «метафизического языка» для характеристики злободневной политической ситуации: «Поэту должно искать иногда вдохновения в

газетах. Прежде поэты терялись в метафизике; теперь *чудесное*, сей великий помощник поэзии, на земле. Парнас в Лайбахе» (195, т.2, с.17). В свете этих высказываний становится понятным, почему Пушкин, советуя Вяземскому в письме от 1 сентября 1822 года образовывать «наш метафизический язык», подчеркивал, что означенный процесс будет проходить «в тишине и молчаливости» (XIII,44). Таким образом, уже на самом раннем этапе осмысления «метафизического языка» Пушкин включал в это комплексное понятие возможность и необходимость «второго плана» — сначала главным образом в «языке исторической хроники и политического анализа» (204, с.35), а затем — и в других сферах словесного искусства.

Здесь представляется уместным коснуться вопроса о том, как соотносится «метафизический язык» с поэтикой аллюзии¹⁰³. Согласно определению современного исследователя, аллюзия есть «языковое выражение, устанавливающее связь с фрагментом действительности. Фрагмент этот имеет определенную пространственно-временную локализацию и включает в себя экзистенцию (существование) или событие, действие, а также всевозможные субъекты и/или объекты + сопутствующие обстоятельства. Аллюзия есть не что иное как вербальное обозначение какого-либо компонента указанной модели. Остальные компоненты ситуации не выражены словесно, и декодирование аллюзии представляет собой установление реципиентом связи между вербализованным компонентом и скрытой «за кадром» ситуацией» (310, с.35)¹⁰⁴. Позволим себе внести в данную формулировку некоторые уточнения. Важно подчеркнуть, что факт (в широком смысле, включая предмет или имя), событие (бытовое или литературное), к которым отсылает читателя автор того или иного произведения, либо свершились относительно недавно, либо заново обрели актуальность, либо — в редких случаях — должны состояться в ближайшем будущем, и достаточно легко опознаются современниками (если информация не зашифрована специально для немногих посвя-

щенных), но не потомками. Существенное качество аллюзии — ее злободневность. Очевидно, что при такой постановке вопроса аллюзия — частный случай «метафизического языка». Это те самые «подводные 7/8 айсберга», которые с течением времени все с большим трудом поддаются реконструкции. Например, вряд ли возможно сейчас установить, что конкретно имел в виду Пушкин, когда высказался по поводу трагедии «Борис Годунов»: «никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» (XIII,240). Большинство сочинителей, однако, ограничиваются сиюминутными преимуществами аллюзии, не подымаясь до подлинных «метафизических» высот.

Чтобы не создалось впечатления, будто столь многогранное представление о метафизике в ее связи с литературой является исключительной привилегией пушкинского круга писателей, сопоставим его с употреблением слова «метафизика» Ф.В.Булгариным, которого уж никак нельзя заподозрить в обсуждении проблем «метафизического языка» с Пушкиным и его друзьями. В повести «Извозчик-метафизик» извозчик, который за многолетнюю практику на основе житейского опыта так развил свою наблюдательность, что по внешним приметам пронизательно, безошибочно угадывает стоящую за ними глубинную суть разнообразных человеческих характеров, рассказывает о себе: «в людях читаешь как по-писанному, и я... по первой хватке и приему моего седока почти всегда угадываю, какого он нрава, обычая и породы» (34, с.202). Повествователь резюмирует: извозчик «делает психологические наблюдения над природой человека», сопровождая их философскими размышлениями. «Но какое дать ему название?» — спрашивает рассказчик самого себя и, перебрав несколько вариантов, останавливается на следующем: «пусть же мой извозчик будет извозчик-Метафизик!» (34, с.207).

Мы уделили много внимания вопросу о том, каким должен быть метафизический язык. Скажем теперь несколько слов о том, каким он быть не должен. В I части «Мнемозины» В.Ф.Одоевского и

В.К.Кюхельбекера был опубликован памфлет «Листки, вырванные из Парнасских Ведомостей», направленный против поэтов, необоснованно претендующих на гениальность, и критиков, которые укрепляют их в этом заблуждении. Инъективы завершаются словами музы Полигимнии: «И <...> сие общее стремление к открытию нового, необыкновенного уже показывает направление духа человеческого. Уже настает то время, в котором мнения поверхностные, мгновенные — предадутся забвению, посрамятся малодушные, отуманенные обветшалыми предрассудками — и новое ясное солнце, восходящее от страны древних тевтонов, уже начинает лучами выпренного умозрения — освещать бесконечную окружность поэзии». В.И.Соц, автор рецензии на «Мнемозину», весьма иронически отреагировал на столь туманные выражения: «»Листки...» заключают в себе какую-то *метафизику словесности*, которой цели, признаться, мы не поняли...

Парнас гора высокая,

И дорога к ней не гладкая.

Чистый язык русский, как видно, там еще не в общем употреблении. Это заключение мы выводим, основываясь на слоге тамошних *листочков*» (Сын отечества 1824. Ч 93. N 15. С 36). Судя по всему, три причины обусловили в данном случае употребление словосочетания «*метафизика словесности*»: мифологический антураж («потустороннее»), порожденная им нарочитая условность изображаемого и напыщенный возвышенный стиль. Именно последний момент в первую очередь оказался бы неприемлемым для Пушкина, чей отказ от перифрастической манеры письма (XI,18) следует интерпретировать в том числе и в русле борьбы за создание русского метафизического языка. О том, что не всякая метафизика годится для изящной словесности, пишет (не противопоставляя, однако, метафизику и поэзию) Пушкину Баратынский по поводу стихотворения С.П.Шевырева «Я есмь»: «Слог не всегда точен, но есть поэзия, особенно сначала. На конце метафизика, слишком темная для стихов» (XIII,254).

Самую решительную позицию в этом вопросе занимал, по-видимому, В.Т.Нарежный, полагавший абсурдным смешивание метафизики (которая в предисловии к его роману «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» трактовалась как «наука высокая и утончающая разум человека, однако ж не до такой степени, чтобы мог он определить, чем занималось высочайшее существо до создания мира и чем заниматься будет по разрушении оногo. А есть такие храбрые ученые, которые на то пускались» (186, с.48)) и изящной словесности. В «Российском Жилблазе...» выведен философ Трис-мегалос, сочиняющий по просьбе насмехающейся над ним девицы Анисьи, в которую он безнадежно влюблен, «метафизическую комедию». Вот содержание пьесы: «Любовь, в виде почтенной пожилой старушки, с очками на глазах и поминутно кашляя, приходит к богине Мудрости жаловаться на жестокосердную Анисью, что она не склоняется на любовь такого человека, каков Трис-мегалос. Она объявляет, что к сему подпустили Анисью пренегодные девки Глупость и Невежливость, склоненные к тому могущественным разбойником Пороком. Мудрость, ужаснувшись такого неслыханного происшествия, посылает чадо Никандра позвать к суду Анисью, а Добродетели поручает пригласить почтенного Трис-мегалоса. Все являются. Мудрость судит и произносит решение: Анисье сейчас же выйти замуж за Трис-мегалоса, Глупость и Невежливость осуждает целый год не показываться в профессорских кабинетах; а Пороку никуда не казать глаз. Анисья слушается гласа Мудрости и отдает охотно руку ее наперснику; но беспутные Порок, Глупость и Невежливость уходят с грубостью, объявив Мудрости, что слушаться ее не намерены; что больше всего станут гнездиться в ученых кабинетах и там породят чад и внучат. Мудрость пожимает плечами; а чаду Никандру, в вознаграждение его преданности к Трис-мегалосу, дарит из библиотеки его полные издания Лейбница и Канта» (186, с.195). Комический эффект, производимый этим сочинением, трудно оценить современно-

му читателю, а заключается он в немыслимом, по мнению Нарезного, единстве вполне земного и аллегорически отвлеченного,— единстве как в теме, так и в фактуре.

Пушкин прекрасно понимал опасность различных преувеличений и крайностей, таящихся на пути создания «метафизического языка» и чреватых отрывом от действительности в мыслях и словах (о его разногласиях по этому вопросу с редакцией «Московского вестника» см.: (XIII,320)). Поэтому «метафизический язык» в терминологическом употреблении у Пушкина лишен каких бы то ни было негативных коннотаций, а в художественной практике — свободен от возможных недостатков, преисполнен меры и гармонии и является своего рода эталоном.

Мы очертили — в самом общем виде, разумеется — границы понятия «метафизический язык», его содержание, объем и эволюционную перспективу. Было бы, наверное, ошибочным полагать, будто Пушкин сперва выработал представление о «метафизическом языке», а затем стал воплощать его в своем творчестве. Скорее, теоретическое осмысление «метафизического языка» понадобилось Пушкину в результате развития определенных тенденций стиля и насущных потребностей языка. Но в процессе творчества понятие корректировалось, видоизменялось и обогащалось: образная стихия и стихия мыслей сливались, становясь неотделимыми друг от друга. «Метафизический язык» пушкинских (и не только пушкинских) произведений завершил формирование предметного и понятийного инструментария литературного русского языка, придал ему желанные средства для адекватного выражения «мыслей и мыслей». Разумеется, результат этот не мог быть достигнут только за счет активного употребления галлицизмов или создания неологизмов, например. Нет! Изменилось само отношение к слову (см.: 318, с.216). В «Каменном госте» Дон Гуан, впервые увидав Дону Анну, говорит Лепорелло: «Ее совсем не видно / Под этим вдовьим черным покрывалом, / Чуть узенькую пят-

ку я заметил». Лепорелло отвечает: «Довольно с вас. У вас воображение / В минуту дорисует остальное» (VII,143). При всей отдаленности темы этого игривого диалога от «метафизического языка» как такового, сцена из «маленькой трагедии» выводит наружу самую его суть, раскрывает в художественно-завуалированной форме одновременно и его порождающий метод, и основные свойства. Благодаря своей «открытости», многосоставности понятие включает в себя такие общеизвестные особенности пушкинского стиля, как «часть вместо целого»¹⁰⁵, немногословность, сжатость, художественный синтез, умолчание и намек, «домашняя» семантика, рассчитанная на посвященных, направленность на раскрытие устойчивых качеств в предмете и явлении, диалектика семантической определенности/неопределенности, исчерпывающая точность, предельная конкретность выражений и образов и неисчерпаемость, неисчислимость и неисследимость их художественных смыслов. Хотя ни один из исследователей не связывая напрямую вышеперечисленные черты творческой манеры Пушкина с «метафизическим языком», это выражение, обладая исключительной насыщенностью, вбирает их в себя. Свойства поэтики оказываются одновременно и содержанием понятия, и признаками, относящегося к характеристике «метафизического языка» самого по себе. Из всех компонентов пушкинского стиля Ю.Н.Тынянов особо выделял слово, которое «стало заменять у Пушкина свою ассоциативную силу» развитое и длинное описание» (282, с.131). Именно такое слово явилось основной единицей, определившей в конечном счете состав и особенности «метафизического языка».

В качестве примера возьмем стихотворение Пушкина «Цветок» (III,137), раскрывающее «в ясной и простой схеме механизм пушкинского творчества» (149, с.XIII 2-й пагинации):

Цветок засохший, безуханный,
Забывтый в книге вижу я;

И вот уже мечтою странной
 Душа наполнилась моя:

Где цвел? когда? какой весною?
 И долго ль цвел? и сорван кем?
 Чужой, знакомой ли рукою?
 И положен сюда зачем?

На память нежного ль свиданья,
 Или разлуки роковой,
 Иль одинокого гулянья
 В тиши полей, в тени лесной?

И жив ли тот, и та жива ли?
 И нынче где их уголок?
 Или уже они увяли,
 Как сей неведомый цветок?

Оно связано с «метафизическим языком»: а) хронологически (создавалось в 1828 году одновременно со статьей о Баратынском, где упоминается «метафизический язык», и в одной тетради с набросками «светской повести» «Гости съезжались на дачу» и завершением VII главы «Евгения Онегина», объединенных с «метафизическим языком» через посредство «Адольфа» Б.Констана (XI,87); б) особенностями стиля (лишено тех «блестящих выражений», которые, по мнению Пушкина, невыгодно отличают поэзию от прозы и противостоят разработанному «метафизическому языку» (XI,34). Несмотря на то, что в стихотворении «нет обычных... фигур и тропов», а «лексика отличается исключительной простотой» (26, с.202), оно тесно взаимосвязано с риторикой, т.к. его композиционное членение и, так сказать, лирический сюжет соответствуют семи главным «распространи-

телям предложения», вслед за античными риториками выделяемым Н.Ф.Кошанским в разделе «изобретение» (135, с.7). Вопросы «кто», «что», «каким образом» подразумеваются в 1-й и 4-й строфах; вопрос «где» задается во 2-й и 4-й строфах; «когда» и «при чьей помощи» — во 2-й строфе; вопрос «для чего» поставлен во 2-й строфе, но различные варианты ответа на него (в предположительной, а не утвердительной форме) развернуты в 3-й строфе. Перед нами четкая, стройная система (или часть ее, что в данном случае неважно) универсальной разработки практически любого предмета, любой темы, обычно остающаяся как бы «за кадром», а здесь сознательно обнаженная и выведенная наружу. Такой прием нередко встречается в русской поэзии тех лет, — взять хотя бы 1-ю строфу «Таинственного посетителя» (1824) В.А.Жуковского:

Кто ты, призрак, гость прекрасный?

К нам откуда прилетал?

Безответно и безгласно

Для чего от нас пропал?

Где ты? Где твоё селенье?

Что с тобой? Куда исчез?

И зачем твоё явленье

В поднебесную с небес?

Но Жуковский не ограничивается одними вопросами, хотя 1-я строфа и «вмещает в себе, как в зародыше, все разрастающееся из него стихотворение» (317, с.383); да и вопросы эти выполняют чисто мелодическую функцию, тогда как у Пушкина они обладают реально-смысловой значимостью (см.: 133, с.123-124). Тем более парадоксально, что ни один из вопросов, направленных на всесторонний охват предмета, раскрытие его сущности и символического значения («Или они уже увяли, / Как сей неведомый цветок?»), в стихотворении Пушкина не получает ответа. В результате «слово «цветок» не наполняется конкретным содержанием»(303, с.134), хотя все, каза-

лось бы, устремлено именно к этой цели. Вопросы как бы представляют собой одинаковые по отношению к цветку возможности, которые должны реализоваться одновременно и на равных правах. Превратись цветок в деталь какой-нибудь картины более мелкого масштаба, в новой художественной системе он включил бы в себя все перечисленные грани своего художественного смысла и, быть может, еще какие-то неучтенные (отсюда — смысловая неисчерпаемость пушкинских образов). Однако они не оказались бы вербализованными, были бы выражены имплицитно. В данном случае происходит обратное: эксплицированная словесно многоосмысленность остается одним лишь предположением, не обретая статуса реальности. Поэтому «стихотворение о засохшем цветке так же как бы дематериализовано, фабульно бесплотное, как сам этот цветок» (26, с.205). Динамическое равновесие между состояниями бытия и небытия закономерно приводит к тому, что цветок становится поводом для размышления о человеческой судьбе, о жизни и смерти («И жив ли тот, и та жива ли?»). Так риторическое «общее место» — сравнение цветка с жизнью человека — недавно высмеивавшееся самим Пушкиным (см.: 162, с.190-191, 305), актуализируется и вновь приобретает свежесть и глубину. Уравновешенной композицией (стихотворение начинается и завершается словом «цветок»; инспирированный цветком «поток сознания» к нему же в конце концов и возвращается) и безыскусственностью словоупотребления (как бы использующего привычную романтическую фразеологию («разлуки роковой» и др.) и в то же время отталкивающегося от нее) Пушкин придает традиционному мотиву гармонически совершенную законченность.

Мы уже неоднократно указывали прежде, что риторическая традиция имеет для Пушкина большее значение, чем полагали до сих пор, и «Цветок» — очередное тому подтверждение. Особенно это касается влияния риторической концепции языка и стиля, составлявшей неотъемлемую и существенную часть изящной словесности пуш-

кинской поры. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что эта концепция насквозь пронизывала коллективное творческое сознание тех лет. В чем проявилась взаимосвязь «метафизического языка» и риторики? Именно риторика объединяет «ученость, политику и философию», в контексте которых употребляется выражение «метафизический язык» (XI,21)106. О том же в статье «Нечто о науках, искусствах и просвещении» писал еще один реформатор русского литературного языка — Н.М.Карамзин (см.: 123, с.47-49). «Частная риторика» Кошанского, системно излагающая основы теории и практики прозаической словесности, включает в сферу своего анализа научные, политические и философские сочинения в качестве равноправных объектов исследования. Дневниковая запись Пушкина о встрече с Пестелем («мы с ним имели разговор метафизический, политический, нравственный и проч.» (XII, с.303)) в свете только что сказанного также может быть интерпретирована в риторическом ракурсе (о «разговоре» как риторическом жанре см.: (136, с.39 сл.)).

«Метафизический язык», таким образом, по сути своей риторичен. Но существует и обратная связь: «есть в риторике своя Метафизика..., наука изъяснять из природы души те поражения, которые мы испытываем при слове» (261, с.8). Вполне закономерным поэтому представляется возникновение у автора, укрывшегося за псевдонимом «Пустынник С. Улицы» и разоблачающего адептов немецкой трансцендентальной философии («метафизики»), ассоциаций с риторикой, хотя и в негативном смысле: «у нас образованность и литературные занятия — суть средства для достижения посторонних целей, часто весьма предосудительных, тогда как ученость должна бы сама быть целью. Я припоминаю себе слова Квинтилиана, сказавшего, что красноречие у римлян есть орудие корысти и замыслов и вижу, что люди не изменились ни в веках, ни в климатах» (Северный архив. 1825. N.16. С.394).

Пушкинские требования к языку художественных произведений («точность и краткость», «мысли и мысли») — причем не только к прозе (XI,18), но и к стихам (XI,73) — отвечают положениям риторики Кошанского (135, с.7, 44, 53, 95, 97). Перечисленные нами ранее свойства «метафизического языка» пушкинской поэтики соответствуют пушкинским представлениям о направлении использования риторических правил для воссоздания определенной стилиевой тональности (вспомним, что в «умилительной простоте» поэт находил гораздо более «истинного красноречия» (XII,12)).

Дабы уловить особенности функционирования риторики в системе пушкинской поэтики и стиля, сопоставим «Цветок» Пушкина с «Цветом завета» (1819) Жуковского, написанным по заказу вел. кн. Александры Феодоровны на близкую тему с помощью сходных риторических рекомендаций¹⁰⁷. Предмет — не лишенный каких-либо индивидуальных черт цветок, а вполне конкретное растение, получившее условное название *Landlergras* — осложнялся элегическими воспоминаниями о минувшем, рассказом о не выразимом словами чувстве, которое охватывало круг близких при виде одного цветка, и необходимость говорить «за другую душу, и еще порфирородную» (195, т.1, с.285) Жуковский блестяще справился со своей задачей. «Цвет завета» оказался не заурядным риторическим упражнением на заданную тему, но образцом настоящей поэзии, что с удивлением и восхищением отмечал П.А.Вяземский. Однако в самой комплексности тематики этого стихотворения, как бы не зависящей от автора, уже сказалось, тем не менее, значительное отличие Жуковского от Пушкина. Последний, будучи знаком с «Цветом завета» задолго до его опубликования (в 1837 году), дифференцировал опыт, накопленный Жуковским: словесная разработка в «Цвете завета» мотива дружбы и воспоминаний повлияла на стихи к лицейской годовщине (см.: 248, с.126-127), а тема цветка-символа отразилась в «Цветке». В «Цвете завета» также имеется риторическая амплификация от спо-

соба, от причины, от различия лиц, времени и места и т.д., но вычленив ее гораздо труднее не только потому, что у Жуковского она присутствует неявно (не так, как пушкинские вопросы), но и потому, что виды распространения сливаются, незаметно перетекают друг в друга, образуя единый поток душевных переживаний, лирических эмоций, находящих свое выражение в словесных и интонационных «кругообразных и возвратных движениях в строфах» (211, с.210). Так, вопрос «кто» может относиться то к субъекту лирической медитации (*passim*), то к ее объекту (строфы 1-3, 8, 13), то к «кругу нашему тесному» (строфы 3, 5-8), то к «новому товарищу», т.е. вел. кн. Александру Николаевичу (строфы 10-12); вопрос «что» — то к символическому значению цветка (строфы 2-3), то к сути воспоминания (строфы 4-7), то к содержанию «завета» (строфа 13) На вопрос «где» в первой строфе как бы отвечает описание места цветения «былинка полевой», а в четвертой — характеристика «стороны», где прежде собирався приятельский круг; в 3-й и 8-й тот же вопрос задается в связи с теперешним местонахождением друзей. Вопросу «когда» в первой строфе соответствует упоминание о времени цветения, а в 4-7 строфах — повествование о «прошлых временах» и т.д. Логической стройности пушкинского «Цветка» противостоит намеренно нерационализированное смешение «неисповедимых» путей неизъяснимого душевного порыва. Излюбленная поэтическая идея Жуковского о невыразимом (90, с.47) («О верный цвет, без слов беседуй с нами / О том, чего не выразить словами»), стимулированная заключительной фразой из письма Александры Феодоровны (46, с.299), звучит в финале «Цвета завета» как художественно и риторически оправданная.

Основным образцом для «Цвета завета» послужила медитативная элегия по типу гетевского «Посвящения к «Фаусту»», написанного октавами. 2-я, 3-я и 8-я строфы «Цвета завета» — «прямой пересказ этой элегии Гете» (108, т.2, с.510). Однако стихотворение Жуковского обнаруживает сходство и с «Das Wunderblumchen» Т.Кер-

нера. Их сближает «параллель между разрушающимися формами земной красоты и вечными формами красоты небесной. Быть может, самый прием символизации субъективных ценностей в виде цветка, широко культивированный немецкой романтической школой, заимствован Жуковским» (60, с.16). Два разных стиливых пласта — от «классика» Гете и «романтика» Кернера — перекрываются третьим, доминантным, в духе дрезденского салона поэтов-сентименталистов Э. фон дер Рекке и К.А.Тидге (46, с.300-303). Наблюдать, как это происходит, можно на примере стихотворения Жуковского — первой попытки перевода «Посвящения к «Фаусту»», впоследствии предпосланного «Двенадцати слящим девам». «Schwankende Gestalten», в частности, превращается у Жуковского в «благодатный Гений», «das strenge Herz» — в «томное сердце» и т.д. Все мотивы дружбы и воспоминания перекочевали из Гете через посредство «Мечты» в «Цвет завета» и были решены в сходном стилистическом ключе.

Итак, комплексность тематики, смешение риторических правил и «незакономерное сближение» разностилевых образцов формируют в своей совокупности одно из главных свойств поэтики Жуковского, очень удачно названное И.М Семенко «эkleктичностью» (это обозначение, разумеется, лишено оценочных коннотаций) (248, с. 120, 125)108.

«Девичьи воспоминания великой княгини Жуковский досказал... своими... получилось нечто таинственное, мечтательное, не везде ясное» (46, с.297). Любопытно, что это «непроизвольное» душевное влияние имело предварительный план, в котором таинственность была запрограммирована с самого начала (108, т.2, с.509). Наличие невысказанного подтекста как неизбежного компонента в читательском восприятии «Цвета завета» учитывалось Жуковским и позднее. В связи с повторной публикацией стихотворения в «Киевлянине» он пишет издателю альманаха М.А.Максимовичу: «Эти стихи не могут иметь ясного смысла для читателей, а объяснить для них этот смысл я не

могу. Они ... получили бы особенный интерес, если бы можно было прибавить к ним надлежащий комментарий» (Русский филологический вестник. 1908. Т.10. №3. С.181). Черновики пушкинского «Цветка» (III, с.703-705), в котором мотив принципиально не поддающегося описанию состояния души также присутствует («мечтою странной / Душа наполнилась моя»), напротив, показывает, что здесь с самого начала заложен рационалистический принцип «поверки алгеброй гармонии». В образ цветка Пушкин вкладывает общий и понятный всем смысл, а Жуковский — близкий и очевидный только *немногим*. Более того, для Жуковского то, о чем он умалчивает, гораздо важнее того, о чем он говорит. Для Пушкина слово и то, что стоит за ним, не столько противопоставлены, сколько гармонически соположены.

Говоря об индивидуальном стиле Жуковского, И.Эйгес находил, что «отрешенность художественных образов характеризует поэзию Жуковского в ее существе» (311, с.213). Поэтому-то Гете считал, что «Жуковскому надлежало бы более обратиться к объекту» (104, с.82), а «поэт действительности» (XI,104) Пушкин, типологически смыкающийся с Гете по принадлежности к «классическому стилю» (см.: 267), так отзывался о финале стихотворения Жуковского «Мотылек и цветы» (1824), который «тесно связан... с поэтическими формулами таких его... стихотворений, как «Цвет завета»» (108, т.1, с.386) («...низость настоящего / И пренебрег и позабыл»): «Конца не люблю» (XIII,153). Но эти глубокие, «стадиальные», по выражению И.Ю.Подгаецкой, различия индивидуальных стилей Жуковского и Пушкина не отменяют их столь же глубокого сходства по риторическим признакам.

То же самое можно сказать и о М.Ю.Лермонтове. Вспомним верное (если освободить его от негативного контекста) наблюдение Гоголя: стих Лермонтова «напоминает то стих Жуковского, то Пушкина» (78, с.42). Однако «связь с ними — в совпадении тем, строфики, образов, но с противоположным знаком» (211, с.218). Риторические приметы «спорящего стиля»¹⁰⁹ легко обнаружить в «Ветке Па-

лестины» (1836-1837?), непосредственная связь которой с поэтическими приемами Пушкина и Жуковского давно установлена. Но безымянному пушкинскому цветку, не обладающим никакими «особыми приметам», при выборе объекта медитации подчеркнута предпочтена экзотическая ветка, а окказиональной семантике *Landsergras* — не просто таинственность, а таинство религиозно-мистического символа предельно общего характера. В интонационно-стилистическую систему «абстрактно-лирической медитации», заимствованную у Жуковского, Лермонтов неожиданно привносит «декоративно-балладный элемент» с зачатками сюжетности (319, с.229-230). Послужившему основным образцом для «Ветки Палестины» «Цветку» в лермонтовском стихотворении сопутствуют реминисценции из «Бахчисарайского фонтана», письма Татьяны к Онегину и вступления к «Медному всаднику», хоть и принадлежащие одному художественному миру, но взаимно непредставимые внутри одного художественного текста. Тем более парадоксально, что при такой насыщенности всевозможными реминисценциями в «Ветке Палестины», по справедливому замечанию Д.Д. Благого, «меньше всего литературности». Очень важный как для «Цвета завета» и «Цветка», так и для творчества Жуковского и Пушкина в целом импульс мечты-воспоминания внезапно полностью исключается из «Ветки Палестины», так что «вся 1-я строфа пушкинского «Цветка» сжата Лермонтовым всего в одну начальную строку» (24, с.383). Это тем более удивительно, что принцип лаконизма (как типичной черты пушкинской поэтики) в дальнейшем не выдерживается: четырем строфам «Цветка» в «Ветке Палестины» соответствуют девять.

В композиционной организации стихотворения Лермонтов вне не следует риторической модели «Цветка». Но эта модель служит совсем другому художнику и выявляет черты совершенно иной поэтики. Во-первых, Лермонтов распространяет не те вопросы, что Пушкин. Последний, как явствует из «зачем» 2-3 строф «Цветка», пола

гает, что сущность предмета (или явления) раскрывается главным образом в его причинно-следственных связях. Лермонтов же основное внимание обращает на внешнюю сторону анализируемого, на его локально-временные и субъектно-объектные характеристики («где» 2-3 строф, «когда» 3-4 и «кто» 7-8 строф «Ветки Палестины»), вопрос «для чего» имеет второстепенное значение. Неожиданное подтверждение тому, что данный момент очень важен для уяснения сути отличия поэтики Лермонтова от поэтики Пушкина, находим в двух любопытных пародиях на «Ветку Палестины» и «Цветок» (см.: 242, с. 358-361). В них снято стиливое противопоставление по признакам обыденность/экзотичность (обе пародии называются одинаково: «Кнут»), лаконичность/развернутость (в пародии на Пушкина — 8 строф, на Лермонтова — 6), отсутствие/наличие ответа на поставленные вопросы (и у «псевдо-Лермонтова», и у «псевдо-Пушкина» стихи заканчиваются не вопросительной интонацией, а ироническим утверждением кнута в качестве «символа страны моей родной»). Зато сохранены стиливые различия по признаку «взгляд вглубь»/«взгляд со стороны»: в пародии на Пушкина перечисляются преимущественно свойства и функциональные особенности кнута, а в пародии на Лермонтова — его «анкетные данные»: русское или иноземное происхождение, кто был выпорот первым и т.д.

Во-вторых, пушкинская ясность и логичность подменяются в «Ветке Палестины» своего рода художественными апориями¹¹⁰. Для временного аспекта это было показано С. В. Ломинадзе (152, с. 344). Противоречие между заведомой длительностью процесса оседания пыли на какой-либо предмет и «стремительным» наречием, характеризующим этот процесс (в строках «И дольный прах ложится жадно / На пожелтевшие листья»), своей неразрешимостью близко к алогизму, невозможному у Пушкина. Такой пример — не единственный. Возьмем локальный аспект. Вопрос «где росла», заданный в 1-2 строфах «Ветки Палестины», с точки зрения пушкинской поэтики из-

быточен, ибо уже из Gen. loci следует, что ветка цвела в Палестине. Лермонтову же понадобилась конкретизация (воды Иордана или горы Ливана), как бы не столь уж необходимая для раскрытия образа. Поэтому-то П.А.Федоровский и находил, что в «Ветке Палестины» «в расположении мыслей... заметна путаница» (285, с.17). Объяснение подобному феномену лермонтовской поэтики дал Л.В.Пумпянский: «Все эти мнимые вопросы суть на самом деле ответы — уже потому, что вызывают ряд действий и предметов, связанных с веткой. Это — перечень ассоциаций, с затруднением в (ненужном) выборе, классификация ассоциаций, причем неправильность классификации углубляет ассоциативность» (48, с.210). И в финале «Ветки Палестины» риторическое «незакономерное сближение» выражается в том, что заключительные строфы, в утвердительной форме прославляющие ветку и раскрывающие ее гуманистическую символику, не являются, вопреки ожиданиям, ответом на предшествующий им длинный перечень вопросов, а следовательно, возникают немотивированно. Это один из многочисленных вариантов воплощения трагической душевной коллизии безуспешно пытающегося преодолеть «дисгармонию в отношениях с бытием» лермонтовского лирического героя, для которого, как, впрочем, и для самого Лермонтова, «жизнь не только чужда, но и желанна» (267, с.385).

Стилистически несовместимые «слагаемые» (медитативность и балладность, одновременные переключки с Пушкиным и Жуковским, сопутствующее этому «опровержение» их стиливых «аргументов», насыщенность реминисценциями и отсутствие «литературности», рационализм и ассоциативность композиции, тонко обдуманная алогизмы в создании образа, мнимые ответы на мнимые вопросы и т.п.) в сумме своей, на уровне художественного целого нагнетают напряжение такой силы, что оно не снимается даже при попытке выдать желаемое («все полно мира и отрады») за действительное. Удачнее других о том, как «Ветка Палестины», подобно капле воды, отразила

в себе общие свойства лермонтовского стиля, сказал Б М Эйхенбаум: «Ветка Палестины» написана на основе диссонанса, контраста, а не гармонии; именно поэтому она и написана в полубалладной форме — как иносказание. Ее заключительные строки... звучат как 1-я половина незаконченной фразы: интонация этих строк требует продолжения, раскрывающего контраст между картиной «мира и отрады» и душевным смятением автора, тревожно задававшего вопросы. Этот контраст оставлен в подтексте и дан только в виде намека. Никакого внутреннего, тематического противоречия между этим стихотворением и лирикой Лермонтова нет» (316, с.36-37).

Итак, в основе индивидуальных стилей Пушкина, Жуковского и Лермонтова лежит риторика. Опора на самые устойчивые во времени — риторические — «ориентиры» дает возможность выразить существенные стороны мировоззрения и стиля. Одни и те же конструктивные риторические закономерности, обусловленные прежде всего сходством темы «Цветка», «Цвета завета» и «Ветки Палестины», используются поэтами по-разному. В этом своеобразии — ключ к пониманию глубинных причин стилевой неповторимости каждого. Если риторика — универсальный «подход к обобщению действительности» (С.С.Аверинцев) в ее противоречивом развитии, то у Пушкина риторическое «незакономерное сближение» проявилось как средство органичного единения противоположностей в «классическом стиле» — гармонической концепции трагически противоречивого бытия (см.: 267). В поэзии Жуковского гармоническая мера «единства противоположностей» еще не была достигнута, поэтому мы можем говорить об эклектичности его стилевой доминанты. Лермонтов же сознательно отказывается от примирения противоречий (уже имея готовый образец такового в гармонии пушкинского творчества) и «ищет бури», втайне стремясь обрести в ней «покой». Поэтому стилевой результат его «незакономерного сближения» правомерно определить как диссонансный

Итак, именно риторика помогает выявить механизм формирования «метафизического языка» — квинтэссенции пушкинской поэтики и стиля. В свое время А.К.Жолковский провел аналогию между системой естественного языка и поэтическим миром Пушкина: оба они по сути своей амбивалентны (107). Исследователь ни слова не сказал, однако, о риторической природе этой амбивалентности. Между тем, она станет очевидной, если мы обратимся к тексту пушкинских «Стансов» (1826), уже разбиравшихся нами в 1 главе настоящей работы, но с целью выявления риторических образцов.

Если в искусстве изобретения и расположения в «Стансах» Пушкин опирался в основном на классические образцы (Исократ, Квинтилиан, Цицерон, Ломоносов), то в искусстве выражения он следовал риторическим правилам, главным из которых было умение говорить о любом предмете *амбивалентно*, как «за», так и «против», т.е. освещать его в противоречивом единстве всех сторон, никогда не упуская из виду нечто, противоположное выдвигаемому тезису.

Н.Ф.Кошанский изображает подготовительную работу оратора, составляющего речь, так: лист бумаги делится пополам, справа записываются всевозможные доводы «за», слева — соответствующие им доводы «против», а затем, в зависимости от цели оратора, опровергаются одни и доказываются другие:

«Хвала герою

С правой стороны

1. Величие дела
2. Множество их
3. Разные роды
4. Героические подвиги

С левой стороны:

1. Маловажность дел
2. Ничтожность их
3. Немногочисленность
4. Обыкновенные труды

12. Удивление и благоговение к истинному герою 12. Ненависть и презрение к мнимому герою

(136, с.88)

Разумеется, конкретное формально-содержательное наполнение антитетической пары может быть каким угодно. Оно находится в зависимости от интенций автора и риторической категории уместности (о ней мы также говорили в 1 главе настоящего исследования). То же самое справедливо и для судебной риторики. Оратор рассматривает:

«Со стороны обвинения:

1. Ясность деяния
2. Свидетельство
3. Доказательства
4. Закон в обвинение

Со стороны оправдания:

1. Сомнительность дела
2. Неясность свидетельств
3. Опровержения
4. Законы в оправдание . . .»

и т.д. (136, с.89)

Следует отметить, что для каждого из членов антитетической пары их общая основа важна едва ли не более, чем признаки, по которым они дифференцируются. Поиску «среднего члена» (так сказать, *tertium comparationis*) и уделяется в данной художественной системе внимание оратора (поэта). Такой «творческий метод» вплотную подводит нас к анализу «Стансов». В первых же строках («В надежде славы и добра / Гляжу вперед я без боязни: / Начало славных дел Петра / Мрачили мятежи и казни») мы обнаруживаем поразительный парадокс: в славном и благом будущем Пушкина убеждают именно творящиеся ныне мятежи и казни. Мрачное настоящее не просто противопоставляется «светлому будущему», но предопределяет его, но служит его провозвестником, является его основным признаком. Строка «Но правдой он привлек сердца» коррелирует с многочисленными высказываниями Пушкина о том, что человек гораздо легче ве-

рит лжи, нежели правде. Такое наблюдение встречается у Пушкина и до, и после «Стансов», и с негативной окраской, и без нее (см.: II,256; III,29,253; V,119 и др.).

Полемична и следующая строка: нравы укрощаются наукой вопреки распространенному мнению об обратном (ср. фамусовское «ученье — вот чума...», а также строки о лъстеце из стихотворения «Друзьям»: «Он скажет: просвещенья плод — / Разврат и некий дух мятежный!»). Важно отметить, что по этому вопросу Николай I придерживался отнюдь не фамусовской точки зрения. Манифест от 13 июля 1826 года гласил: «Не просвещению, но праздности ума, более вредной, чем праздность телесных сил,— недостатку твердых познаний должно приписать сие своевольство мыслей, источник буйных страстей, сию пагубную роскошь полупознаний, сей порыв в мечтательной крайности, коих начало есть порча нравов, а конец гибель» (цит. по: 305, с.705). Эти строки были сочувственно процитированы Пушкиным в заметке «О народном воспитании», составленной по просьбе царя. Они оказались созвучными позиции самого поэта: «недостаток просвещения и нравственности вовлек многих молодых людей в преступные заблуждения... одно просвещение в состоянии удержать новые безумства» (XI,43-44); подразумеваются, естественно, декабристы. Полемика с ними чувствуется в следующей строке («И был от буйного стрельца / Пред ним отягчен Долгорукой»): ведь если Долгорукий — исторический аналог Пушкина, то стрельцы — явная параллель декабристам. Уместно вспомнить письмо Пушкина Жуковскому от 20 января 1826 года: «...я заговору не принадлежу и с возмутителями 14 декабря связей политических не имел...» (XIII,257), т.е. между поэтом и дворянами-революционерами существовали определенные расхождения во взглядах¹¹¹. Это подтверждается началом следующей строфы («Самодержавною рукой / Он смело сеял просвещение»). Как известно, представители радикального крыла декабристского движения, в отличие от идеологии,

выдвигавшей концепцию просвещенного монарха, считали, что всякое самовластие есть уже деспотизм, несовместимый с просвещением. Так, «Рылееву было ясно, что народное просвещение невозможно в «правлениях самовластных», при «самодержавной власти» (16, с.287). - В речи, предположительно произнесенной в Вольном обществе любителей российской словесности в Санкт-Петербурге осенью 1822 или в начале 1823 года, он объединил понятие «враг просвещения» с понятиями «друг тиранов», «защитник деспотизма» (134, с.114). М.С.Лунин писал, что «самодержавие не соответствует уже настоящему положению народа и что правительство, основанное на законах справедливости и разума, одно в состоянии поднять его на степень, указанную ему в семье народов образованных» (Полярная звезда. 1859. Кн.5. С.233). Пушкин, однако, стремился избегать такого одностороннего противопоставления. Еще в «Заметках по русской истории XVIII века» (1822) он говорил о трех вариантах соотношения самодержавия и просвещения (Петр, Екатерина и Павел) (XI.14.16,11)¹¹². Чуть позже, в элегии «К морю» (1824) самодержавие и просвещение парадоксальным образом объединяются, приобретая отчетливо негативную коннотацию: «Где капля блага, там на страже / Уж просвещенье, иль тиран» (II.332). Объединены они и в «Стансах», но уже на положительной основе, что подчеркнута замечательной «всюду» черновика на более выразительное «смело» (III.584).

«Не презирал страны родной: Он знал ее предназначенье». Сопоставление петровской и николаевской России продолжается. То, что отсутствие у монарха презрения к родной стране (значит, есть за что презирать!) и знание ее предназначения ставятся в причинно-следственную связь, приводит к сближению сущего и должного. В черновике это не было так ярко выражено («Не презирал страны родной / И зрел ее предназначенье» (III.584)). Зато в беловом варианте снята риторическая фигура (параномасия «зреть»/«презирать»),

очевидно, показавшаяся Пушкину избыточной из-за неуместного в данном случае каламбурного оттенка.

В следующей строфе внимание автора и читателя концентрируется на Петре I. Петр дан в единстве многообразных, противоречивых, зачастую взаимоисключающих черт его природы. Акцентируется именно разносторонность богато одаренной личности Петра: в окончательной редакции «неутомимой он душой» заменено на «всеобъемлющей».

Последняя строфа «Стансов» свидетельствует, что Николай I и Петр I не столько на самом деле равновелики, сколько Пушкину хочется, чтобы это было так. Вот почему ради выдающихся светлых сторон характера правления Петра, буди таковые обнаружатся у Николая, поэт готов простить последнему теньевые «Во всем будь пращурю подобен»¹¹³. Из этих светлых сторон главными для Пушкина оказываются опять-таки противоположные: твердость, т.е. непреклонность, и незлопамятность, т.е. способность прощать. О том, какое значение придавал Пушкин праву монарха на помилование, мы уже говорили в 1 главе. Прокомментируем это еще раз — строкой из стихотворения «Друзьям»: льстец «из его державных прав / Одну лишь милость ограничит», т.е. самое основное

Остается только добавить, что в черновой редакции заключительная строфа находится не в конце стихотворения, а в середине. Окончательный вариант — следствие риторических правил, рекомендовавших наиболее сильный аргумент, наиболее важную мысль помещать в конце произведения.

Итак, «единство противоречий» словесного и образного ярусов «Стансов» на смысловом уровне предстает как конфликт между идеальной программой общественного устройства и реальностью (еще неизвестно, станет ли Николай I таким, как Петр Великий). Напряжение снимается волевым актом творческого усилия: граница между желаемым и действительным разрушается. Ю. М. Лотман пишет: «Во 2-ю

половину 1830-х гг для Пушкина характерны утопические попытки отделить личность царя от государственного аппарата. Отделив его — живого человека — от бездушной бюрократической машины, он надеялся, сам ощущая утопичность своих надежд..., на помощь *человека*, стоящего во главе государства, в деле преобразования общества на *человеческой* основе, создания общества, превращающего человечность и доброту из личного свойства в государственный принцип» (157, с.18). Надеемся, что проведенный нами анализ «Стансов» позволит уточнить это высказывание и перенести датировку первых утопических идей Пушкина по крайней мере на десять лет назад, во вторую половину 1820-х годов.

Жанровые особенности «Стансов» определены самим Пушкиным в том же риторически-«оксюморонном» духе: как «свободная хвала» («Друзьям»). Чернов так дает нам несколько иное, более, казалось бы, привычное и уместное в данном случае сочетание: «правдивая хвала»¹¹⁴. По всей видимости, в окончательном варианте стихотворения «Друзьям» Пушкин хотел особо подчеркнуть факт «незакономерного сближения» в «Стансах» (1826) нормативности, «запрограммированности» приемов торжественного и судебного красноречия и семантической наполненности жанра стансов, чье терминологическое значение «навсегда сохранило неопределенную расплывчатость» (63, с.92).

Анализ «Цветка» и «Стансов» в их жанрово-стилевой целостности показывает, что риторическая теория стиля имеет для творчества Пушкина специфическое значение. Использование поэтом ораторской речи в качестве одного из функциональных стилей (по В.В. Виноградову), по нашему мнению, не единственное и не главное проявление такой специфики. Известное определение пушкинского стиля как «классического», гармонизирующего трагически противоречивую действительность¹¹⁵, будучи вполне удовлетворительным, оставляет открытым вопрос о средствах этой гармонизации. Как пронизательно

заметил Г.В.Краснов, «в пушкинской поэзии «странные сближения» являются выражением ее гармонии» (137, с.6). Риторика — один из важнейших стилеобразующих факторов пушкинского творчества. Понимаемая как «незакономерное сближение», установление отношений эквивалентности между заведомо нетождественными объектами (Ю.М.Лотман), она проявляется у Пушкина как универсальный медиатор¹¹⁶ — средство органичного единения противоположностей в «классическом стиле». Риторика, по нашему мнению, сводит воедино все мыслимые противоположности, «вечные противуречия сущности», как говорил сам поэт (XI,30), уравнивает их и тем самым обуславливает основные стилевые закономерности пушкинского художественного мира.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наше исследование подходит к концу. В процессе работы мы привлекли для анализа — частью заново, а частью никогда не пользовавшийся — обширный историко-теоретико-литературный материал: русские и иностранные, древние и новые риторические трактаты; литературное творчество, мемуары и критические отзывы пушкинских современников; русскую поэзию XX века; многочисленные наблюдения пушкинистов; и, самое главное, — произведения Пушкина, ранние и поздние, завершённые и незавершённые, опубликованные при жизни поэта и надолго оставшиеся в рукописях. Мы обращались — то цитируя, то упоминая, то анализируя подробно — к пушкинским повестям и романам, статьям и письмам, стихам и поэмам, драмам и «путешествиям». Следы влияния риторической традиции обнаруживаются практически повсеместно. Не будет преувеличением сказать, что наличие риторики в пушкинской поэтике — не просто не случайность, а сквозная закономерность, некий опорный стержень, без учета которого невозможна полноценная интерпретация пушкинского творчества,

В настоящей книге мы не сумели сказать обо всех проявлениях риторической традиции в поэтике Пушкина. Да сделать это, пожалуй, и не под силу одному исследователю: изучение риторического пласта пушкинских творений, по сути, лишь начинается, и впереди, вполне вероятно, — годы усердного труда многих литературоведов. Все же уже сейчас можно сделать некоторые предварительные выводы.

Тщательный анализ пушкинских произведений в риторическом ракурсе показывает, что риторика присутствует не только в сочине-

ниях лицейского периода (когда, казалось бы, ее влияние благодаря усилиям пушкинского учителя профессора Н.Ф.Кошанского должно было ощущаться наиболее явственно) не только там, где имеется явная ораторская установка (как, например, в оде «Вольность») или стилизаторские «интерполяции» (чаще всего пародийные, подобно надгробной речи в «Пиковой даме»). Сплошь и рядом риторика проявляется, как говорят, в «снятом» виде: то в изобилии литературных источников пушкинских текстов, то в следовании закрепленным в риторических трактатах правилам «изобретения» и композиции, то в характере фигур и тропов, то в «незакономерном» тематическом, жанровом, идеологическом «сближении». Постоянно проводимое в диссертации сопоставление произведений Пушкина с сочинениями его современников показывает, что и у них нетрудно обнаружить аналогичные процессы. И все же в творчестве Пушкина риторика играла особенную роль.

Во-первых, только риторичностью мышления можно объяснить небывалую у других авторов пушкинской эпохи насыщенность художественных произведений поэта литературными «заимствованиями» самого разнообразного типа. Характер этих «заимствований» (включая «автоцитаты») определяется риторической теорией подражания образцовым (что необязательно означает — «лучшим», а может значить — «типичным» или даже «худшим»; в последнем случае подражание осуществляется «от противного») произведениям словесности. Подражание следует понимать не как копирование образца, но как модификацию художественного опыта предшественника сообразно с новизной тематики, замысла, литературных приемов, с особенностями жанра, аудитории, с обстоятельствами выхода сочинения в свет и т.п. Только подражание образцам риторическая теория полагала в качестве гарантии вхождения в историю литературы. Анализ произведений Пушкина подтверждает, что в 1810-1830-е годы, когда категории подражания и образца не воспринимались русскими литерато-

рами столь же безусловно, как прежде, поэт твердо придерживался «образцовых» риторических установлений — конечной цели своего творческого пути и одновременно средств к достижению этой цели. Попутно нами выявлено три новых образца для стихотворения «Стансы» (1826), два — для романа «Капитанская дочка» и один — для «Планов повести о стрельце», озаглавленных так публикаторами. Развитие русской литературы в дальнейшем подтвердило: именно Пушкин по праву расценивается как писатель, образцовый едва ли не для всех существующих жанров словесности. Впрочем, пушкинская трактовка образца в то же время создает предпосылки для так называемой «постриторической» тенденции в истории литературы. Мы имеем в виду чуждое риторическому мышлению бережное отношение к образцу как к художественной целостности (проявившееся, однако, более в пушкинских теоретических высказываниях, нежели в его творческой практике).

Во-вторых, давно отмечаемое исследователями, но так и не получившее исчерпывающего объяснения беспрецедентное взаимопроникновение стиховой и прозаической речевых субстанций в пушкинском творчестве также риторично по своей природе. Генезис риторической дисциплины, восходящей к публичной речи, позволяет говорить о преимущественной ориентированности первой на восприятие текста на слух (и лишь затем — в чтении). Реконструкция театральной декламации пушкинских времен (чрезвычайно важное для уяснения форм бытования стиха обстоятельство), со своей стороны, свидетельствует о том, что логическое членение стихотворного текста на сегменты предпочиталось метрическому, следовательно, имела место некоторая ощущаемая слушателем «прозаизация» стиха. Параллельно этому в русской литературе уже шел процесс «поэтизации» прозы — прием, столетие спустя взятый на вооружение русскими модернистами. Наиболее явственная материализация этого процесса в пушкинском творчестве — запись *in continuo* виршеобраз-

ных прибауток Варлаама из драмы «Борис Годунов». Итак, риторика, отодвинув в творчестве Пушкина графический критерий различия стиха и прозы на второй план, на первый поставила критерий метрический, а значит, определила пути и способы вышеназванного взаимопроникновения двух видов художественной речи. О том, как в дальнейшем развивалось бы «динамическое равновесие» стиха и прозы в пушкинских произведениях (в сторону «усугубления» риторичности или же в сторону ее «преодоления»), вследствие ранней гибели поэта судить трудно.

Наконец, в-третьих, та «константа», благодаря которой мы безошибочно отличаем текст Пушкина от произведений других писателей,— пушкинский индивидуальный стиль, вполне адекватно описываемый учеными как «классический» (т.е. гармонизирующий «вечные противуречия сущности» (XI,30)), до сих пор не изучался с точки зрения средств упомянутой гармонизации. Анализ пушкинских произведений показывает, что именно риторический инструментарий (ср. неоднократно цитировавшиеся в нашей работе высказывания Аристотеля, Цицерона, а также современных исследователей о том, что в риторике часто сближаются несходные или противоположные понятия) предоставлял поэту универсальные возможности для уравновешения и/или трагических противоречий действительности в художественно претворенной форме. Если же говорить о риторических стилевых регистрах, то Пушкин отдавал предпочтение художественной манере, обозначаемой Н.Ф.Кошанским как «простой», «неукрашенный» стиль (см.: 135, с.84-85).

Три указанных аспекта взаимодействия риторики и поэтики не так уж изолированы друг от друга, как это может показаться. Приведем только один пример. В статьях «О поэзии классической и романтической» и «О ничтожестве литературы русской» Пушкин, взяв за образец отдельные фрагменты «Поэтического искусства» Буало и Лагарпова «Лицея», разрешал, в частности, чисто художественную

задачу привития русской *прозе* недостающих ей на тот момент (в отличие от русского *стиха*) качеств: краткости, точности, ясности, логичности, умения передавать тонкие душевные движения etc. Эти же качества одновременно стали неотъемлемыми признаками собственно пушкинского индивидуального *стиля* (см.: 278, с.401).

Остается открытым вопрос об эволюции пушкинского отношения к риторической традиции и интенсивности ее присутствия в зависимости от тематического и жанрового состава произведений. Мы лишь косвенно затронули эти проблемы. Однако благодаря риторической методологии в настоящей работе осуществлено не «линейное», «плоскостное» рассмотрение эволюционных процессов в пушкинской поэтике в ее взаимосвязи с риторикой, но «пространственное», «объемное», позволяющее представить пушкинское художественное слово как реализацию — каждый раз непредсказуемую и неповторимую — разнообразнейших потенциальных возможностей, изначально заложенных в риторическом видении мира (подобно тому как из ограниченного количества цветных стекол в ролейдоскопе каждый раз складываются новые прекрасные узоры). За пределами работы осталась и такая интереснейшая проблема, как риторика пушкинских писем. Изучение эпистолярного наследия поэта в сопоставлении с риторическими «письмовниками» той эпохи, когда письмо из факта быта сделалось фактом литературы, могло бы, наверное, дать многое для культурологического осмысления русской словесности первой трети XIX века как некоей целостности (подобно тому как риторика сводит в единую систему многочисленные, зачастую интуитивные «прозрения» в анализе художественного стиля, придает им объективный статус, вскрывает и объясняет причинно-следственные закономерности творческого развития, короче, служит путеводной нитью при изучении поэтики любого писателя). В отмеченных направлениях нам видятся перспективы дальнейшего исследования темы «Пушкин и риторика».

Главный же итог настоящей работы, с нашей точки зрения, заключается в том, что нам удалось подвергнуть сомнению распространенное убеждение, будто в литературе Нового времени риторические традиции отходят на второй план и теряют свое значение, и в частности, удалось показать и обосновать, как и почему в пушкинском «реализме» сохраняется неизменный привкус «риторики» (139. с.173).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Прекрасным подтверждением этой мысли является плодотворное использование М.Л.Гаспаровым риторической теории статусов при анализе рассказа А.П.Чехова «Хористка» (1886) (см.: 67).

2. Мы и в дальнейшем на протяжении нашего исследования по мере необходимости будем прибегать к историко-литературным параллелям, иногда весьма отдаленным от пушкинского периода русской словесности, т.к. полагаем, что теоретические обобщения имеют право на существование в том случае, если выдерживают проверку на материале творчества различных авторов.

3. Пушкинские произведения цитируются в тексте работы с обозначением римской цифрой тома, арабской — страницы по: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 16 тт. М.-Л., 1937-1949.

4. Ср. также следующее место из трактата Цицерона «Оратор»: в риторике очевидно или скрыто «проявляется забота о том, ... чтобы нередко сближались несхожие или противопоставлялись противоположные понятия» (Оратор, 38; пер. М.Л.-Гаспарова).

5. Ср. Цицероново: «не красноречие... возникло из науки, а наука — из красноречия» (Об ораторе, 32, 146; пер. Ф.А.Петровского).

6. Образец следует отграничить также от примера. Это два разных вида иллюстрации риторических правил. Образец (чаще — его фрагмент) приводится или упоминается со ссылкой на имя автора. Пример анонимен. Если требуется образчик поведения автора в предлагаемых обстоятельствах, признаком образца является ссылка на исторически зафиксированную ситуацию, трудности которой автор цитируемого или называемого текста некогда успешно преодолел. Признаком примера становится условная ситуация, как правило,

выдуманная автором риторического трактата в учебных целях. Конечно, бывают случаи, когда различие примера и образца по предложенным нами критериям невозможно — в частности, при отсылке в риториках или поэтиках к какому-нибудь хорошо известному басенному сюжету, который невозможно возвести конкретно, скажем, к Эзопу или Федру, или когда имя автора почему-либо утрачено. Но главное остается в силе: пример приводится как нечто типичное, всеобщее, образец — как уникальное, неповторимое.

7. О первом из них и до 80-х гг. XVII в. едва ли не единственным — «Риторике» Псевдо-Макария 1617-1619 гг см.: (9). Фрагмент трактата Г.Хировоска «Об образех», находившийся в составе Изборника 1073 г., можно не учитывать, т.к. он не сказал сколько-нибудь заметного влияния на развитие древнерусской литературной теории (см.: 43).

8. Применительно к Древней Руси Д.С.Лихачев предложил употреблять термин «этикет» — с существенно более широким семантическим объемом, чем канон: сюда включается не только стиль произведения, но и внелитературные моменты, например, бытовое поведение автора.

9. По справедливому мнению И.Ю.Подгаецкой, литературное сознание риторической эпохи оценивало художественное произведение «не столько в его завершенности и индивидуальных особенностях, приданных ему волей автора, сколько в соотношении с неким вневположенным ему образцом, набором риторических норм и правил» (213. с.210). Ср. пушкинское: критика «основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях — на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений» (XI,139).

10. На самом деле романтики были далеко не свободны от риторических «оков» (см.: 173).

11. Насколько нам известно, в пушкинистике понятие образца применительно к творчеству поэта специально не рассматривалось. Многочисленные исследования, посвященные плодотворному отысканию литературных и исторических, отечественных и иностранных источников пушкинских произведений до сих пор, как это ни странно, могут быть охарактеризованы словами, сказанными еще в 1922 году: «Наличие обильных экскурсов в погоне за «параллелями» и, к сожалению, отсутствие обобщающих работ» (273, с.213).

12. Мевий — римский поэт I в. до н.э.; в данном случае имя его избрано в качестве нарицательного для обозначения В.К.Третьяковского.

13. Н.А.Полевой придерживался иной точки зрения по поводу одного из первых русских нравоописательных романов, полагая, что по новости рода в «Иване Выжигине» Булгарин «должен был сотворить даже слог для своего сочинения и в этом отношении сам сделался образцом» (цит.по: 320; с.315).

14. Ср. мнение ученого XX в. об элегической поэзии Н.М.Языкова: «он творит по вдохновению, а не по литературным образцам. Оттого даже грустных его элегий невозможно привести в параллель к элегии Ленского, который писал по элегическим трафаретам» (244, с.86).

15. Хотя наиболее часто встречающийся случай, когда источник не является образцом — это научное исследование, следует учитывать, что нынешние достаточно четкие границы между научным и художественным сознанием не были таковыми в пушкинские времена, когда исторические штудии, военные, экономические и философские трактаты входили в сферу изящной словесности. Опыт «художественно-исторического исследования» той же «Истории государства Российского», например, послужил Пушкину образцом при написании «Истории Пугачева».

16. Требования жанра («Станс — совокупление известного числа стихов, имеющее полный смысл» (196, ч 3, с.215-216, см. также 62; 128, с.282; 191) к «замкнутости каждой строфы, завершенности содержащейся в ней мысли делали возможной аналогию между строфой стансов и риторическим периодом, который определялся Кошанским как «полное, гармоническое соединение приличных слов, выражений и кратких обстоятельств в одном только предложении» (135, с.7-8). Ср. характеристику Исократ в (243, с.281-282), где особо подчеркивается заслуга оратора в разработке благозвучности и плавности периодов.

17. В обращении к великим князьям Дмитревский, ссылаясь на Дионисия Галикарнасского, говорит. «Кто желает ведать весь способ политического искусства, тот должен упражняться беспрестанно в чтении сего философа творений, по которым наименован он Оратором Царским» (119, с.VIII).

18. Кошанский относил царские манифесты к политическому красноречию (см.: 136, с.144).

19. В знак благосклонности Николай преподнес Исократу 20 талантов серебром. Как проявилось расположение Николая — общеизвестно.

20. Переводчик аббат Оже писал: «Что показалось мне наиболее примечательным в этой речи,... так это то, что советы, которые Исократ дает царю, не сопровождаются ни какой-либо лестью, ни искусными ухищрениями, ни коварными оборотами, без коих робкая истина не осмеливается приближаться к престолу; и за это похвалы еще более достоин царь, нежели писатель» (*Oeuvres complètes d'Isocrate... Paris, MDCCLXXI, V.1. P.5*).

21. Эта пушкинская фраза соответствует определению сущности риторики, данному Ю.М.Лотманом (см. Введение).

22. О роли литературных объединений и групп в формировании ореола «образцовости» см.: (240). Появление в стихотворении «Горо-

док» среди образцовых баснописцев И.И. Дмитриева — явная пушкинская «уступка» корпоративному «общему мнению»; выше мы приводили цитату, из коей явствует, что пальму первенства поэт отдавал Крылову и Лафонтену.

23. «Милость — это не справедливость. Справедливость подразумевает исполнение законов — милость их нарушение» (156, с.21). Сходные мысли см.: (15, с.166-170). Ср. также пушкинское: «С нетерпением ожидаю участи несчастных и обнаружения заговора. Твердо надеюсь на великодушие молодого нашего царя» (XIII,259). «...крепко надеюсь на милость царскую» (XIII,262).

24. «...похваляя Петра, похвалим Елисавету...» (153, с.589)

25. Ср. дневниковую запись более позднего времени: «Государь, ныне царствующий, первый у нас имел право и возможность казнить цареубийц или помышления о цареубийстве, его предшественники принуждены были терпеть и прощать» (XII,322).

26. В стихотворении «Друзьям» — еще определенной: «Тому, кого карает явно, / Он втайне милости творит...» Эти слова опирались на реальные факты. «Список благодетелей», оказанный Николаем декабристам, см.: (272, с.207-208).

27. Это подчеркивается тем, что при публикации в «Московском вестнике» местоимения Он, Ним, употребляемые по отношению к Петру I, пишутся с большой буквы, и коррелирует, следовательно, с фразой Ломоносова «Ежели человека, Богу подобного, по нашему понятию, найти надобно, кроме Петра Великого, не обретаю» (153, с.589). Обилие местоимений при недостаточном количестве имен собственных, повышающее статус текста — это тенденция, которая сопутствует всему развитию эпидейктической риторики. См.: (229).

28. Французский оригинал опубликован в: (274).

29. Для Пушкина перверсированное использование образца при его пародировании не обязательно. Он может лишь слегка смещать акценты, осуществляя «перепев» чьей-то строфики (если речь идет о

стихах), тонко намекая на какую-то ситуацию, но уже в измененных условиях, и этого оказывается достаточно для достижения комического эффекта (так произошло с «Певцом во стане русских воинов» В.А.Жуковского, послужившем культурным фоном для пушкинского послания «Генералу Пущину», см.: (190)).

30. Ср. рассуждения В.Н.Топорова в связи со сходством некоторых моментов пушкинской статьи «О поэзии классической и романтической» и Лагарпова «Лицея»: «речь идет не о текстуальной близости пушкинского фрагмента :: отрывку из Лагарпа (эта близость в данном случае минимальна) и даже не о заимствовании темы (она слишком известна и, к тому же, при заимствовании могли иметься другие источники, например, упоминавшееся сочинение Сисмонди), но об очень характерной для Пушкина *ориентации* на другой текст, об *учете* им (нередко минимально выраженном) этого текста и о тех тонких сдвигах и трансформациях, которым подвергается «чужое» в «своем» тексте» (278, с.432).

31. «...эпиграф у Пушкина — это как бы ключ, открывающий смысл произведения, музыкальный ключ, указывающий на тональность, в которой надо читать его» (90, с.147)

32. Фонвизинские реминисценции в «Капитанской дочке» очевидны (см.: 72).

33. То, что Измайлов тщательно избегал прямолинейного морализаторства, могло импонировать Пушкину, не случайно не включившему в окончательную редакцию «Капитанской дочки» письмо Гринева внуку Петруше, проникнутое дидактическим пафосом (об отношении Пушкина к «морально-изыщному» см : 41, с.128).

34. О принципиальной возможности подобного явления см.: (92).

35. Т.е. такого «отношения системы к своему субъекту», когда под субъектом подразумевается «сознание, способное породить подобную структуру и, следовательно, реконструируемое при восприя-

тии текста» (159, с.42). Подробнее о термине «точка зрения» см.: (283).

36. Ср. рецензию на произведения Дуровой: «сочинительница все как бы чего-то не досказывает, и читателю все хочется узнать побольше, заглянуть поглубже в эту странную жизнь» (Библиотека для чтения. 1839. Т.33. Отд.VI. С.40).

37. Столь же случайно, но и знаменательно то, что цензором и «Кавалерист-девицы», и «Капитанской дочки» был П.А.Корсаков, а также то, что первые буквы слов, составляющих название произведения, у Пушкина и Дуровой одинаковы (даты цензурного разрешения I и II частей «Кавалерист-девицы» соответственно 5 августа и 22 сентября 1836 года).

38. «Под гусарским ментиком, под уланским мундиром видна везде тонкая наблюдательность женщины» (Библиотека для чтения. 1837. Т.20. Отд.VI. С.3.) Ср. также письмо Д.В.Давыдова Пушкину от 10 марта 1836 (XVI.152).

39. Здесь поэт смыкался с точкой зрения М.Н.Загоскина (112, с.25).

40. Напомним, что указанный Пушкиным возраст Гринева также противоречит упоминающимся в романе историческим событиям. По всем приметам отец Гринева должен был выйти в отставку после дворцового переворота в пользу Екатерины II. В этом случае к началу крестьянской войны под предводительством Пугачева Гриневу никак не могло быть более десяти лет. Пушкин добавил Гриневу приблизительно столько же, сколько убавила себе Дурова, и «зашифровал» это обстоятельство, не указав год отставки Гринева-старшего. Правда, отмечаемое исследователями неправдоподобно раннее повзросление Гринева (и «Александрова») может также быть объяснено и другими жизненными и литературными причинами. Д.В.Давыдов писал, что идеальному партизанскому начальнику времен наполеоновских кампаний нужен «необыкновенный союз молодых лет с опыт-

ностью», а М.М.Бахтин обратил внимание на специфику «авантюрно-го» романного времени, как бы спрессовывающего многочисленные и разнообразные сюжетные события.

41. Упоминается среди сохранивших верность Петру I в «Записках» А.А.Матвеева (см.:114, с.14).

42. Ср. также мнение Пушкина (XIII,351) и сатиру А.И.Писарева «Певец на биваках у подошвы Парнаса» (Библиографические записки. 1859. N.20).

43. В.В.Гиппиус справедливо отмечал, что «»обнажение литературного фона» может объективно осуществляться в случае как сознательного, так и бессознательного воспроизведения образца» (74, с.43).

44. Кстати говоря, пушкинский «Евгений Онегин», например, открыт для применения обеих методологий, так как не разрешен еще спор ни об окончательном составе романа («объем»), ни о том, что должно считать его финалом («границы») Это в очередной раз показывает, насколько влиятельны риторические традиции в литературе Нового времени.

45. Если трактовать риторику как искусство убеждать, «перестает играть роль противоположение риторики как теории прозы риторике как теории поэзии: поэтику позволительно рассматривать как «инобытие» риторики, особо выделяемый внутри нее раздел» (5, с.17).

46. Наиболее удачная из новейших концепций соотношения «общего» и «особенного» в стихе и прозе выдвинута, с нашей точки зрения, в работе И.П.Смирнова (257).

47. Ср.: «Прозе не поэзия противоплагается, а стихосложение, ибо поэзия не в механическом совокуплении слов... Проза относится к красноречию... так, как стихи к поэзии. Можно говорить и не быть красноречивым; можно писать стихи, не будучи поэтом» (196, ч.II, с.433).

48 Ср. заглавие отрывка из «Всеобщей теории изящных искусств» И.Г.Зульцера, напечатанного в русском переводе в журнале «Благонамеренный» (1825. N.XXI): «О стихотворстве, или поэзии» (выделено нами.— А.Р.). Ср. тж. мнение М.Ю.Лотмана: у Пушкина «прозаизация стиха шла одновременно в двух направлениях: во-первых, в направлении перехода от разнообразных и сложных форм к формам однообразным и простым, максимально, с позиций обиходного языка, «естественным»; во-вторых, в направлении от специфически стихотворных форм организации текста к отказу от них или их ослаблению. В первом случае проза противопоставлялась поэзии как функциональному стилю, во втором случае — стиху как конструктивному принципу организации текста. Разумеется, тот или иной реальный процесс мог протекать в обоих направлениях одновременно, т.к. в общем случае они не противостоят друг другу (выделено нами.— А.Р.), но такое совпадение... не обязательно» (154, с.36).

49. Ср. также мнение, будто «История Пугачева» — «художественное произведение лишь в том смысле, что она, являясь добросовестным и образцовым историческим трудом, одновременно таковой изображает» (293, с.87).

50. Ср.: «Система — не русское слово, и не в русской оно природе. Мы все начинаем вдруг, поднимаем втрое против другого, зато скоро и бросаем, может быть и потому, что махом хотим все сделать, и истощаем силы вдруг, когда при медленном и стройном ходе работы сил у нас осталось бы еще много в запасе» (215, с.28).

51. Ср.: «Хотя границы между прозой и поэзией по-прежнему оставались для Пушкина значимыми, применяемое к ним обоим понятие «простоты» делает эти границы проницаемыми, что существенно меняет представление о соотношении обеих форм» (252, с.7).

52. Ср.: «Простой слог без осторожности может перейти в площадной и пошлой: но между простым и площадным есть середина — слог простонародный, употребляющий не только язык, но и способ вы-

ражать мысли, свойственный простому народу» (135, с.85). С.Ш.Дюмарсе (1676-1756) говорил, что «в базарный день на парижском рынке можно услышать больше фигур, нежели за долгие часы академических собраний» (336, р.2). Ср. также: (324).

53. Любопытно, что Пушкин настойчиво требовал от М.С.Щепкина, славившегося своими устными рассказами, *написать их* и даже собственноручно вывел на бумаге несколько первых слов будущих «Записок актера Щепкина» (241, с.639-640).

54. То же касается и ритма разговорной и письменной речи: «для того, чтобы письменная речь была речью реальной, живой, а не буквенным орнаментом, мы должны мыслить ее произносимой, т.е. ... допускать возможность ее звучания. Но это звучание — или, вернее, те обусловленные текстом элементы звучания, которые обязательно входят в состав восприятия речи, — сравнительно с разговорной речью значительно беднее, монотоннее и однороднее. Количество ритмико-мелодических фигур крайне ограничено» (275, с.307). То же относится к лексике и синтаксису: «...должно знать, что есть разность между оборотами в разговорах и выражениями в сочинении» (135, с.84-85).

55. Характерно, что ритор Запада — в первую очередь оратор, человек, умеющий красиво и убедительно говорить «без бумажки», тогда как ритор Востока (точнее, восточной Азии — Китая, Кореи, Японии) — прежде всего чтец и писец, для которого очевиден приоритет графемы над звуком (см.: 332). Вот почему на Востоке политик (т.е. мудрец на государственной службе) предпочитает совершать публичное высказывание на письме (в той степени, в какой это возможно при теперешнем уровне развития радио и телевидения). Любопытно, что Дж.Буш, рассказывая в своих мемуарах о встрече с Мао Цзе Дуном в 1975 г., не учитывает эту особенность «восточной» риторики и неверно поясняет стремление Мао продемонстрировать особый, соответствующий статусу народного вождя и учителя, вес

своих слов, «подавая» их письменно: «Мао уже не мог говорить внятно и потому усердно выписывал иероглифы на блотнотных листах: он хотел, чтобы его правильно понимали. Он писал, затем две женщины, находившиеся рядом с ним, вскакивали, изучали написанные им слова и силились найти смысл в том, что он пытался сказать» (40, с.193).

56. Такой и только такой способ поэтизации прозы имел в виду С.П.Шевырев, когда утверждал, что пушкинская проза «не есть какой-то междоумок между стихами и прозой, который известен под именем поэтической, или правильнее прозы риторической, которая заимствуется от стихов метафорами и сравнениями и блещет на произведениях современной нам литературы, много свидетельствуя об упадке общего вкуса» (Москвитянин. 1841. Ч.V. N.9. С.260).

57. Ср. также указание на подчеркнуто риторическое начало «Станционного смотрителя» (289).

58. Ср.: «Колон — это синтагма художественной прозы» (75, с.30).

59. О связи «Медного всадника» с традицией произносившихся обычно вслух риторических «похвальных слов» (Ф.Прокоповича, Г.Бужинского, М.В.Ломоносова) см.: (224, с.96; 287, с.67-68; 183).

60. При этом мы вовсе не убеждены, что пушкинские произведения «получают всю полноту художественного воплощения только в произнесении» (12, с.17). Изучая пушкинское творчество, ни на минуту не следует забывать о том, что оно теснейшим образом сопряжено со звуковой природой слова, многие ненапечатанные и непечатные сочинения Пушкина распространялись не только в списках, но и устно, — чего стоит тут одна лишь деятельность брата поэта, Льва Сергеевича! С иной стороны, не следует упускать из виду, что «декламационное исполнение не адекватно стиховому произведению: материализуя его, оно привносит элементы, отсутствующие в эстетическом составе стихового произведения; с другой стороны, конкре-

тизируя ту или иную систему заложенных в стихотворении возможностей фонического выражения, оно исключает все другие возможности» (23, с.40).

61. Свидетельства современников взаимно исключают друг друга. Утверждению П.А.Бартенева о том, что чтение Пушкина, «в противность тогдашнему обыкновению читать стихи нараспев и с некоторой вычурностью, отличалось, напротив, полною простотою», противостоят описания М.В.Юзефовича («его декламация впадала в искусственность») и И.С.Тургенева (якобы Пушкин декламировал «немного нараспев и с торжественной интонацией»)

62. С.П.Шевырёв считал, что Пушкин «был удивительный чтец», тогда как А.О.Смирнова-Россет находила, что «читал стихи он плохо».

63. «...отмеченная закономерность безоговорочно и в полной мере относится к таким интонационным типам стиха, которые в наибольшей степени отдалены от интонационной структуры прозаической речи. Неизбежно и существование многочисленных и многообразных переходных форм» (131, с.44-45).

64. Ср. признание известного артиста Д.Н.Журавлева: «Мне ближе проза Пушкина. Стихи читаю тоже, не в силах от них отказаться, но, вероятно, мне не следует читать. Слишком все здесь неопределенно у чтеца. Не знаешь, на что опереться, не знаешь, что правильно. Проза — иное дело. В искусстве рассказывания... создана система. Знаешь, как идти, как себя проверить» (227, с.38).

65. Более подробно о соотношении мировоззренческих и творческих позиций Пушкина и Фонвизина см.: (236).

66. Ср. также отзыв «Литературной газеты» (N.33 за 1831 г.) на пьесу К.П.Масальского в прозе «Сирота»: драма «должна быть верным сколком общества не только по естественности событий, но и разговора, который чем *проще* в ней и *ближе к природе*, тем лучше (выделено нами — А.Р.)».

67 Ср. замечание С. П. Жихарева о том, что до Семеновой «хотя и читали стихи на сцене не так, как прозу, но с некоторым соблюдением метра, однако ж все не п е л и» (105, с.386), т.е. логическое членение текста доминировало над метрическим.

68. Вот еще несколько примеров, подтверждающих наш тезис: 1) в одной из работ С.И. Бернштейн показывает, что, начиная с 1817 года, Пушкин резко изменяет «систему поэтического произношения в сторону сближения его с разговорной речью» (22, с.342), т.е. речью, воспринимаемой главным образом на слух; 2) в примечании 31 к «Евгению Онегину», в VII главе которого, по мнению Ф.В. Булгарина, «стихов прозаических и непонятно-модных бездна» (38, с.19), Пушкин обосновывает употребление слова «хлоп» просторечным узором.

69. Его отсутствие особенно заметно в безрифменном пятистопном ямбе, которым по преимуществу написан «Борис Годунов»: в процессе освоения этого размера русской драматической поэзией (А.Х. Востоков, В.Т. Нарезный) «свобода от рифмы сбивала с ритма, и к 5-ст. строчкам заметно примешивались привычные 6-ст. и даже 4-ст.» (63, с.118). Самому Пушкину не удалось тут избежать «изъяна»: ср. шестистопную ямбическую строку «У Вишневецкого, что на одре болезни» (VII,39).

70. Подробнее см. (235) Данный вопрос освещен иначе в статье (79).

71. Основываясь на этом свидетельстве, оспорим следующее суждение: «в чтении самого Пушкина можно установить два манеры... — напевное чтение и «простая, ясная обыкновенная речь». Первая была методом исполнения так называемой лирики и ранних поэм, вторая — диалогического, сценического стиха драм и трагедий» (12, с.56). Здесь автор приводит лишь половину высказывания Погодина, оставляя без внимания слова «пиитическая, увлекательная речь». Мы предполагаем, что у Пушкина не было двух разных манер

чтения; скорее, он всегда стремился сочетать мелодику стиха (ср. его мнение о «женском» чтении: «искажают стихи самые естественные, расстраивают меру, уничтожают рифму» (XI,52)) с закономерностями логического членения предложений, эстетическую функцию речи с коммуникативной, но делал это по-разному — в зависимости от жанра произведения и обстоятельств его произнесения.

72. Это хорошо видно на примере «Моцарта и Сальери». Поначалу речь героев этой «маленькой трагедии» противопоставлена по признаку «правильный/свободный». Сальери говорит «по всем правилам риторики» (61, с.115), Моцарт беседует предельно раскованно, непринужденно. Но ближе к финалу пьесы наблюдается «некоторое слияние *голосов* (выделено нами — А.Р.)», имеющее «символическую значимость. Здесь угадывается пушкинская мысль о возможности верховного синтеза, гармонии существования двух разных, но не вовсе противоположных личностей» (169, с.124). Ср. с этим замечания об эстетике метафоры в «Риторике» Аристотеля: «Метафоры нужно брать... от вещей сродных, но не явно похожих, как и в философии почитается проявлением пронизательности видеть сходство и в далеких друг от друга вещах... *Слушателю* (выделено нами.— А.Р.) заметнее, что он чему-то научился... и его ум словно бы говорит: «Как это верно! А я-то думал» (Риторика, 1412а; пер. С.С.Аверинцева).

73. Ср. правило, которое требовал соблюдать И.С.Рижский: сочинитель «в рассуждении соединения долгих с короткими слогов употребляет столько искусства, чтобы оно вместо прозаической не было стихотворческою мерою и не произвело какого-нибудь стиха; как например, «в один прекрасный летний день» (234, с.24).

74. Ср. уточнение М.Л.Гаспарова: «Наряду с концовками ораторской прозы, отвергавшими сходство со стихом, были концовки исторической прозы, допуславшие сходство со стихом» (66, с.54).

75. Характерно, что и в русской традиции условием единого подхода к поэтическому и прозаическому ритму является восприятие

текста на слух: «Лад в речи есть такое размещение долгих и коротких слогов, в котором находит слух какую-то между временами, употребляемую на их произношении, приятную соразмерность» (270, с.23-24).

76. Так, сравнительное изучение 4-ст. ямбов в пушкинской и лермонтовской прозе и поэзии показывает, что «ритм случайных ямбов в прозе у Пушкина и Лермонтова прямо противоположен их стихотворному ритму (с брольшей ударностью II икта). Как это объяснить? Быть может, они, когда писали прозой, стремились — сознательно или бессознательно — избежать привычного для них стихотворного ритма, чтобы проза сильнее отличалась от стиха?» (290, с.140-141).

77. Добавим к уже сказанному еще одну деталь: «Стиховое повествование, опирающееся на документы... сохраняя все признаки стиха, во фразеологическом отношении опирается на прозу» (281, с.275).

78. Любопытно, что симметрия композиции «врывается» и в саму жизнь: дуэльная история Гринева и Швабрина во всем, кроме летального исхода, предсказывает дуэльную историю Пушкина и Дантеса (см.: 237, с.124).

79. Независимо от Л.Ржевского к выводам, во многом совпадающим с его концепцией, приходит Н.Н.Петрунина в своей монографии «Проза Пушкина» (см. нашу рецензию на нее: НДВШ. Филологические науки. 1988. N.4. С.87).

80. Об исключительной важности соотношения прозы и поэзии для формирования облика русской литературы в целом см.: (194).

81. Ср.: каждое из риторических наставлений «может быть нарушено... но только если вступают в действие... цели и нормы более высокого уровня, которые дают на это необходимое разрешение» (288, с.371).

82. Однако и в небрежности, по мысли Пушкина, следует знать меру — ср. его отзыв об элегиях В.Г.Теплякова: «Поэт приветствует незримую гробницу Овидия стихами слишком небрежными» (XII,84).

83. Этим словам как бы вторят пушкинские строки:

Как у́ст румяных без улыбки,
 Без грамматической ошибки
 Я русской речи не люблю (VI,64).

84. В соответствии с разработанной Отделом комплексных теоретических проблем ИМЛИ РАН концепцией индивидуального стиля «мы исходим из понимания стиля прежде всего как выражения творческой индивидуальности писателя и форм его художественной мысли, как воплощения единства и целостности всех элементов содержательной формы произведения (внутренних связей образной системы, художественной речи, жанра, композиции, фабулы, ритма, интонации и т.д.). Сплавляя воедино все элементы содержательной формы, являясь их доминантой, стиль тем самым творит новое качество, накладывая свой отпечаток на каждый из этих элементов и проявляясь в каждом из них и во всех них вместе взятых» (267, с 9).

85. Так, например, для Франции XVI века характерны «высокое прогрессивное влияние риторики на становление языкового сознания нации», «определение риторикой главных принципов стиля и усилия по созданию литературной нормы» (18, с.14).

86. В данном случае под термином «слог» понимается мера овладения языковой стихией.

87. Впрочем, риторическая теория А.Смита могла быть знакома Пушкину через посредство ученика английского профессора логики и риторики — знаменитого Хью Блэра, чья многократно перепечатывавшаяся книга «Лекции по риторике и изящной словесности» (1783) сохранилась в одном из изданий в библиотеке Александровского Лицея и должна была использоваться лицейскими преподавателями в их курсах по теории словесности. Х.Блэр сам признавался, что заим-

ствовал ряд идей из рукописного трактата А.Смита по риторике (см 337, р.539).

88. Расхожее выражение «риторический туман» как раз восходит, по-видимому, к статье Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии...». В 1864 году П.А.Вяземский использует это словосочетание, полемизируя с поколением литераторов-нигилистов»:

Что ж! Все *реторики туманы!*

Но не видать, чтоб кто из них

Цедил и кровь и гной из раны

По каплям в фельдшерский свой стих.

(55, т.12, с.162).

Пафос статьи Кюхельбекера, однако, не антириторический, а, если можно так выразиться, антиэлегический. Элегию Кюхельбекер предлагал заменить одой — жанром, где риторические, «ораторские» элементы гораздо заметнее.

89. Мы употребляем здесь слова «язык» и «речь» как синонимы, ибо традиционное де-соссюровское противопоставление этих терминов не имеет отношения к нашей теме.

90. Ср.: Пушкину «одному пришлось исполнить две работы, в других странах разделенные целым столетием и более, а именно: установить язык и создать литературу» (280, с 345).

91. Н.А.Полевой в рецензии на перевод кн. Вяземским романа Б.Констана «Адольф» утверждал, что образование такого языка не под силу одному человеку (Московский телеграф, 1831. Ч.41. N.20. С.538-539).

92. Из посвящения А.С.Пушкину, предворяющего перевод «Адольфа», выполненный кн. Вяземским, следует, что теоретически Пушкин, Вяземский и Баратынский вкладывали в понятие «метафизический язык» приблизительно одинаковое содержание. Разногласия могли возникнуть только на почве конкретной деятельности по со-

зданию этого языка. О том же см.: Московский телеграф. 1831. Ч.41. N.20. С.543.

93. Ср.: «Метафизика — наука, рассуждающая о свойствах человеческого разума, первоначальных основах наших познаний и всеобщих идеях» (335, р.198).

94. Ср.: «...заглядывал я встарь / В Академический Словарь» (VI,16). В библиотеке Пушкина под N.355 имеется «Словарь Академии Российской» 1789-1794 гг. издания. Расхождения в определениях метафизики с «Академическим Словарем» 1814 г. незначительны.

95. О причинах приобретения пейоративного оттенка переносным значением слова «метафизический» см.: (329, стлб.758,761).

96. Так, Н.А.Полевой в письме к А.А.Бестужеву от 25 сентября 1831 года называет «метафизическим» мир своих духовных устремлений, в отличие от «физического» мира будничной жизни с ее обыденными заботами. Одно из писем кн. Вяземского к А.И.Тургеневу свидетельствует о том, что между «метафизическим» и «философским» знак равенства ставился далеко не всегда: «Теперь метафизическая философия уступила место метаполитической философии, и родимый край ее — все тот же Париж» (195, т.1, с.161). О собственно «философском» языке см.: (109, с.171-174).

97. См.: (276, с.407).

98. Скорее всего, (VI,63-64).

99. Л.И.Вольперт считает, что сначала под «метафизическим языком» Пушкин понимал язык русской философской и научной прозы, и только с конца 20-х гг. XIX в. объем понятия расширился, и оно стало применяться к художественной литературе (53, с.162).

100. Связь этих строк с теоретическими рассуждениями подтверждается ссылкой на его поэтическую практику («Евгений Онегин»). Ср. также заметки о достоинствах французского языка в «Записных книжках» П.А.Вяземского (57, с.58-59).

101. Ср.: «Метафизику оставь одним высокоученым, пусть они бредят по ней: это роман о душе» (178, с.333).

102. Об «угадываемости» и насыщенности психологического подтекста пушкинских «маленьких трагедий» некогда говорилось: «отдельные многозначительные слова стоят характеристик в множество страниц» (264, с.237). Лаконичный, «эмбриональный» психологизм (см.: 294, с.14; 296, с.126) находим у Пушкина и в историческом романе. Здесь мы имеем в виду не только влияние «Адольфа» на «Арапа Петра Великого», отмечаемое исследователями. Чтобы описать переживания приговоренного к смерти, а затем помилованного человека, Достоевскому понадобилась 1 страница (см.: 97, с.57-58), Л.Толстому — 4 (см.: 271, с.39-43). Пушкин в «Капитанской дочке» ограничился двумя фразами (VIII,325).

103. О риторической природе аллюзии см.: (292).

104. Другое современное понимание аллюзии — как скрытой ссылки на общеизвестные историко-филологические сведения (см.: 174) — представляется нам слишком узким.

105. «По тому, что видишь, угадать можно то, что не показано» (56, с.127). Предельное свое воплощение этот признак «метафизического языка» нашел в «пропущенных строфах» «Евгения Онегина». Ср. ехидный отзыв Ф.В.Булгарина о VII главе «романа в стихах»: «На стр. 13 мы с величайшим наслаждением находим две пропущенные самим автором строфы, а вместо их две прекрасные римские цифры VIII и IX. Как это мило, как это пестрит поэму и заставляет читателя мечтать, догадываться о небывалом! Это производит полный драматический эффект, и мы благодарим за сие поэта!» (38, с.16).

106. Ср.: «Метафизика есть философия, соответствующая риторическому состоянию литературной культуры: она поднимается и падает вместе с риторикой. Метафизика — нормативистское мыслительное творчество, как риторика — нормативистское словесное творчество» (5, с.9).

107. Необходимо отметить, что Н.Ф.Кошанский, а также учителя Жуковского М.Н.Баккаревич и преподававшие риторику М.Ю.Лермонтову (о нем речь пойдет ниже) А.Ф.Мерзляков и А.З.Зиновьев принадлежат к одной риторической школе Московского университетского благородного пансиона.

108. Ср. также известное высказывание Белинского о «двойственности» поэтической деятельности Жуковского (19, т.7, с.219).

109. Определение И.Ю.Подгаецкой. О споре как риторическом искусстве см.: (210).

110. Так, по наблюдению Г.В.Зыковой, ветвь / одновременно и хранитель («святости верный часовой»), и хранима сама («заботой тайною хранима»).

111. Конечно, очень многое и сближало их: например, та же риторика (кажется, до сих пор это еще не отмечалось). И.Д.Долгоруков и Н.М.Муравьев, «витийством резким знамениты» (VI,523), были членами Союза Благоденствия, в законоположении которого значится: «...истинное красноречие состоит не в пышном облечении незначащей мысли громкими словами, а в приличном выражении полезных, высоких, живо ощущаемых помышлений» (цит. по: 228, с.571), что близко пушкинской трактовке.

112. Об объеме понятия «просвещение» у Пушкина и его разногласиях с декабристами по этому вопросу см.: (312, с.83,86)

113. Временами отрицательное в Николае выступало на первый план, и Пушкин отмечал с горечью: «Что ни говори, мудроно быть самодержавным <...> Кто-то сказал о государе: «Il y a beaucoup du monarchique en lui, et un peu du Pierre le Grand» (XII,329-330). Но это происходило гораздо позднее.

114. Оно уже встречалось у Пушкина: «Вам с Байроном шипела злоба, / Гремела и правдива лесть» (II,387).

115. См.: (212). Ср. читательские впечатления Ф.И.Шалыпина от пушкинских произведений: «Все противоречия русской жизни, рус-

ского быта и русского характера... находят, в конце концов, высшее примирение в русском художественном творчестве, в гармонических и глубоких созданиях русского гения» (298, с.24).

116. «Посредническая» функция риторики была несомненна для пронизавших ее существо,— недаром один из атрибутов эмблематических изображений риторики — Меркуриев жезл (см.: 143, с.251, Меркурий, напомним, считался богом красноречия, но одновременно покровительствовал торговле и выступал в роли посланца; сема «посредничество» является стержнем, скрепляющим такое странное, на первый взгляд, триединство). О риторическом типе мышления как опосредованном, «переходном», «не совпадающим ни с так называемым художественным, ни с понятийным мышлением», говорит М.Ю.Лучников (166, с.58-59,68).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С.3-14.
2. Аверинцев С.С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 15-46.
3. Аверинцев С.С. Школьная норма литературного творчества в составе византийской культуры // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М., 1986. С.19-90.
4. Аверинцев С.С. Проблема индивидуального стиля в античной и византийской литературной теории // Литература и искусство в системе культуры. М., 1988. С.23-30.
5. Аверинцев С.С. Античная риторика и судьбы античного рационализма // Античная поэтика: Риторическая теория и литературная практика. М., 1991. С.3-26.
6. Аксаков С.Т. Полн. собр. соч. под ред. П.Е.Щеголева СПб., б.г. Т.III. 543 с.
7. Алексеев А.А. Место П.А.Вяземского в истории русского литературного языка // Russian philology & history. Jerusalem, 1992. P.145-156.
8. Альми И.Л. «Евгений Онегин» и «Капитанская дочка»: Единство и полярность художественных систем // Болдинские чтения. Горький, 1987. С.80-93.
9. Аннушкин В.И. Композиция и терминология первой русской риторики // Риторика и стиль. М., 1984. С.42-68.
10. Аристотель. Риторика /Пер. С.С.Аверинцева // Аристотель и античная литература. М., 1978. С.164-229.
11. Аристотель и античная литература. М., 1978. 228 с.

12. Артоболевский Г.В. Пушкин в художественном чтении Л.,1938. 144 с.
13. Артоболевский Г.В. Очерки по художественному чтению М.,1959. 268 с.
14. Аспекты общей и частной лингвистической теории текста М.,1982. 192 с.
15. Ахматова А.А. О Пушкине. Л.,1977. 318 с.
16. Базанов В.Г. Ученая республика. М.-Л.,1964. 463 с.
17. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.,1989. 616 с.
18. Безменова Н.А. Краткая история французской риторики (XVI-XX вв.). Автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. филол. наук. М.,1985. 23 с.
19. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. в 13 тт. М.,1955.
20. Белый А. О художественной прозе // Горн. 1919. N. 2/3. С.49-55.
21. Белькинд В.С. Время и пространство в романе А.С.Пушкина «Капитанская дочка» // Пушкинский сборник. Л.,1977. С.16-20.
22. Бернштейн С.И. О методологическом значении фонетического изучения рифм: (К вопросу о пушкинской орфоэпии) // Пушкинский сборник памяти проф. С.А.Венгерова. М.-Пг.,1922. С.329-354.
23. Бернштейн С.И. Стих и декламация // Русская речь. Л.,1927. Вып.1. С.7-41.
24. Благой Д.Д. Лермонтов и Пушкин // Жизнь и творчество М.Ю.Лермонтова. М.,1941. Сб.1. С.356-421.
25. Благой Д.Д. Мастерство Пушкина. М.,1955. 268 с.
26. Благой Д.Д. Творческий путь А.С.Пушкина (1826-1830). М.,1967. 721 с.
27. Благой Д.Д. От Кантемира до наших дней. М.,1979. Т.2. 511 с.
28. Боров Ю.Б. Эстетика. 4-е изд. М.,1988. 496 с.

29. Боцяновский В. Н. А. Полевой как издатель «Русского вестника» // Сборник статей по истории и статистике русской периодической печати 1703-1903. СПб., 1903. С. 74-83.
30. Брагинская Н. В. Композиция «Картин» Филострата Старшего // Балканские чтения-2: Симпозиум по структуре текста: Тезисы и материалы. М., 1992. С. 30-35.
31. Брайловский С. Из прошлого отечественной литературы. Воронеж, 1893. 116 с.
32. Бранка В. Боккаччо средневековый. М., 1983. 399 с.
33. Буланина Т. В. Риторика в Древней Руси: Сведения о теории красноречия в русской письменности XI-XVI вв. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Л., 1985. 20 с.
34. Булгарин Ф. В. Сочинения. 2-е изд. СПб., 1830. Ч. 7. 236 с.
35. Булгарин Ф. В. Полн. собр. соч. СПб., 1843. Т. 2. XIV, 349 с.
36. Булгарин Ф. В. Воспоминания. СПб., 1846-1849. Ч. 1-6.
37. Булгарин Ф. В. Сочинения. М., 1990. 702 с.
38. Булгарин Ф. В. Всякая всячина. Харьков, 1991. 40 с.
39. Бульвер-Литтон Э. Пелэм, или Приключения джентльмена. М., 1958. XVIII, 612 с.
40. Буш Дж. Глядя в будущее: Автобиография. М., 1989. 330 с.
41. Вацуро В. Э. «Северные цветы»: История альманаха Дельвига-Пушкина. М., 1978. 287 с.
42. Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Пушкин и книга Вяземского о Фонвизине // Новонайденный автограф Пушкина. М., 1968. С. 58-119.
43. Велковска Е. Трактат Георгия Хировоска о тропях, его славянский перевод и византийская риторическая традиция // Старобългарска литература. София, 1986. Кн. 19. С. 75-83.
44. Вересаев В. В. Пушкин в жизни. М., 1936. Т. 1-2.
45. Веселитский В. В. Отвлеченная лексика в русском литературном языке 18 — нач. 19 вв. М., 1972. 319 с.

46. Веселовский А.Н. «Цвет завета» // Литературный вестник. 1903. Т.5. Кн.3. С.297-303.
47. Виницкий И.Ю. «Я слышал их последний поцелуй...»: (О балладном «свидетеле» и об одной пушкинской пародии на Жуковского) // Начало: Сборник работ молодых ученых. М.,1992. Вып.2. С.55-61.
48. Виноградов В.В. О художественной прозе. М.,1930. 187 с
49. Виноградов В.В. О стиле Пушкина // Литературное наследство. М.-Л.,1934. Вып.16-18 С 135-214.
50. Виноградов В.В. Пушкин и русский литературный язык XIX в. // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.-Л.,1941. С.543-604.
51. Винокур Г.О. Язык «Бориса Годунова» // «Борис Годунов» А.С.Пушкина. Л.,1936. С.125-158.
52. Владимирский Г.Д. Пушкин — переводчик // Временник Пушкинской комиссии М.-Л.,1939 Вып.4-5. С 300-330
53. Вольперт Л.И. «Адольф» Б.Констана в переводе П.А.Вяземского и Н.А.Полевого // Уч. зап. ЛГПИ им.А.И.Герцена. Псков,1970 Т.434. С.161-177.
54. Вольперт Л.И. Польско-русский эпизод «Фобласа» и пугачевская тема у Пушкина // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1974. Т.33. N.3. С.270-274.
55. Вяземский П.А. Полн. собр. соч. в 12 тт. СПб., 1878-1896.
56. Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М.,1984. 464 с.
57. Вяземский П.А. Старая записная книжка. Л.,1929. 345 с.
58. Галахов А.Д. История русской словесности, древней и новой. СПб.,1868. Т.II. 330 с
59. Галич А. Теория красноречия для всех родов прозаических сочинений, извлеченная из немецкой библиотеки словесных наук. СПб.,1830 195 с.

60. Галюн И.П. К вопросу о литературных влияниях в поэзии В.А.Жуковского. Киев,1916. 31 с.
61. Гаспаров Б.М. «Ты, Моцарт, недостоин сам себя» // Временник Пушкинской комиссии — 1974. Л.,1977. С.115-122.
62. Гаспаров М.Л. Стансы // Краткая литературная энциклопедия. М.,1972. Т.7.- Стб.144.
63. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М.,1984 320 с.
64. Гаспаров М.Л. Оппозиция «стих — проза» и становление русского литературного стиха // Русское стихосложение. М.,1985. С.264-277.
65. Гаспаров М.Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М.,1986. С.91-169.
66. Гаспаров М.Л. Античная риторика как система // Античная поэтика: Риторическая теория и литературная практика. М.,1991. С.27-59.
67. Гаспаров М.Л. Рассказ А.П.Чехова «Хористка» с точки зрения риторической теории статусов // Вопросы языкознания. 1991. N.1. С.167-169.
68. Гей Н.К. Историческая поэтика и история литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М.,1986. С.117-127.
69. Гей Н.К. Проза Пушкина: Поэтика повествования. М.,1989. 272 с.
70. Гельвеций К.А. Об уме. М.,1938. 396 с.
71. Гершензон М.О. Статьи о Пушкине. М.,1926. 122 с.
72. Гиллельсри М.И., Мушина И.Б. Повесть А.С.Пушкина «Капитанская дочка»: Комментарий. Л.,1977. 190 с.
73. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. 2-е изд. Л.,1977. 443 с.

74. Гиппиус В.В. К вопросу о пушкинских «плагиатах» // Пушкин и его современники. Л.,1930. Вып. XXXVIII-XXXIX. С.37-46.
75. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М.,1982. 367 с.
76. Гиршман М.М., Стулишенко Л.П. О жанре «Капитанской дочки» // Вопросы русской литературы. Львов,1982. Вып.1 (39). С.90-96.
77. Глумов А.Н. Произнесение стиха «Бориса Годунова» // «Борис Годунов» А.С.Пушкина. Л.,1936. С.161-182.
78. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М.,1952. Т.8. 816 с.
79. Гозенпуд А.А. О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // Пушкин: Исследования и материалы. М.,1967. Т.V. С.339-356.
80. Гончаров Б.П. Звуковая организация восточно-славянских заговоров // Русская литература. 1987. N.3. С.112-123.
81. Гончаров Б.П. Речевой строй свадебного обряда // НДВШ. Филологические науки. 1990. N.1. С.17-27.
82. Горнфельд А. Фигура в поэтике и риторике // Вопросы теории и психологии творчества. 2-е изд. Харьков,1911. Т.1. С.335-339.
83. Гофман М.Л. «Капитанская дочка» // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. СПб.: Брокгауз-Ефрон,1910. Т.4. С.353-378.
84. Гофман М.Л. Египетские ночи. Париж,1935. 63 с.
85. Граудина Л.К., Миськевич Г.И. Теория и практика русского красноречия. М.,1989. 256 с.
86. Грехнев В.А. Лирика Пушкина. Горький,1985. 240 с.
87. Гринцер Н.П. Поэтика в ряду гуманитарных дисциплин античности // Всесоюзная конференция «История культуры и поэтика» Тезисы. М.,1989. С.35-38.
88. Гринцер Н.П. Теория синтаксиса в становлении античной грамматической традиции. Автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук. М.,1991. 19 с.
89. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.,1957. 416 с.

90. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики 2-е изд М.,1965. 355 с.
91. Гуляев В.Г. К вопросу об источниках «Капитанской дочки» // Временник Пушкинской комиссии. М -Л.,1939. Вып.4-5. С 198-211.
92. Гумилев Л.Н. Может ли произведение изящной словесности быть историческим источником? // Русская литература. 1972. N.1. С.73-82.
93. Давыдов Д.В. Опыт теории партизанского действия. М.,1821. XVI, 220 с.
94. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка М.,1865. Т.2. 722 с.
95. Дератани Н.Ф. Из области реторики Овидия // Гермес. 1913. N.3. С.205-211.
96. Дневник Протасьева // Исторический вестник. 1887. Т.30. N 11. С.408-424.
97. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 тт. Л.,1983. Т 8 512 с.
98. Дрозда М. Нарративные маски в «Повестях Белкина» // Wiener Slawistischer Almanach. 1981. Bd.8. S.261-268.
99. Дрозда М. Повествовательная структура «Капитанской дочки» // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd.10 S.151-161
100. Дурова Н.А. Кавалерист-девица СПб.,1836. Ч.1-2.
101. Дурылин С. Чтецы Пушкина // Красная новь. 1937. N.1. С.206-222.
102. Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкаберг Ж -М. и др. Общая риторика. М.,1986. 392 с.
103. Елизарова М.Е. «Гюзла» и «Песни западных славян» // Литературная учеба. 1937. N.12 С.41-72.
104. Жирмунский В.М. Гете в русской литературе М.,1981. 560 с.
105. Жихарев С.П. Записки современника. Л.,1989 Т.2. 528 с.

106. Жовтис А.Л. К вопросу о границе между стихом и прозой // НДВШ. Филологические науки. 1985. N.3. С.65-68.
107. Жолковский А.К. Инварианты Пушкина // Уч. зап. Тартуского гос. университета. Тарту, 1979. Вып.467. С.3-25.
108. Жуковский В.А. Стихотворения. Л., 1939. Т.1. Л., 1940. Т.2.
109. В.А.Жуковский-критик. М., 1985. 317 с.
110. Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985. 431 с.
111. Заборов П.Р. Шарль Мильвуа в русских переводах и подражаниях первой трети XIX в. // Взаимосвязи русской и зарубежных литератур. Л., 1983. С.110-128.
112. Загоскин М.Н. Рославлев, или Русские в 1812 году М., 1980. 391 с.
113. Записки Александрова (Дуровой). М., 1839. 362 с.
114. Записки русских людей. СПб., 1841. Ч.1. 512 с.
115. Записки Л.Н.Энгельгардта. М., 1868. II, 238, VI с.
116. Зильберштейн И.С. Из бумаг Пушкина. М., 1926. 64 с.
117. Зиновьев А.З. Основания риторики. М., 1836. Ч.1. 54 с.
118. Измайлов А.Е. Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества. СПб., 1799-1801. Ч. I-II.
119. Исократ. Политические речи / Пер. И.Дмитревского. СПб., 1789. XVIII, 217 с.
120. Истинное повествование, или Жизнь Гавриила Добрынина. 2-е изд. СПб., 1872. X. 380 с.
121. История русской литературы в 4 тт. Л., 1981. Т.2. 656 с.
122. Карамзин Н.М. Записка о древней и новой России. СПб., 1914. XIV, 133 с.
123. Карамзин Н.М. Избранные статьи и письма. М., 1982. 351 с.
124. Карнеги Д. Как вырабатывать уверенность в себе и влиять на людей, выступая публично: Как перестать беспокоиться и начать жить. М., 1989. 448 с.

125. Катенин П.А. Письмо к издателю «Сына Отечества» // *Сын Отечества*. 1822. Ч.76. N.XIII. С.252-253.
126. Кашкина Л.И. Ораторские приемы в гражданско-патриотической лирике В.А.Жуковского // *ИДВШ. Филологические науки*. 1985. N.1. С.16-22.
127. Квинтилиан М.Ф. Двенадцать книг риторических наставлений / Пер.А.Никольского. СПб.,1834. Ч.1-II.
128. Квятковский А.П. Поэтический словарь. М.,1966. 375 с.
129. Керн А.П. Воспоминания о Пушкине. М.,1988. 416 с.
130. Кирпичников А.И. Пушкин как европейский поэт. Одесса,1887. 36 с.
131. Ковтунова И.И. Порядок слов в стихе и прозе // *Синтаксис и стилистика*. М.,1976. С.43-64.
132. Колосов В.И. А.С.Пушкин в Тверской губернии в 1827 г. Тверь,1888. 29 с..
133. Коровин В.И. Творческий путь М.Ю.Лермонтова. М.,1973. 236 с.
134. Кочеткова Н.Д. Ораторская проза декабристов и традиции русской литературы 18 в.. (А.Н.Радищев) // *Литературное наследие декабристов*. Л.,1975. С.100-120.
135. Кошанский Н.Ф. Общая риторика. СПб.,1829. 152 с.
136. Кошанский Н.Ф. Частная риторика. СПб.,1832. 162 с.
137. Краснов Г.В. Диалектика художественной мысли: («Странные сближения» Пушкина) // *Болдинские чтения*. Горький.1976. С.4-16.
138. Кубасов И.А. Александр Ефимович Измайлов. СПб.,1901. VI. 115 с.
139. Кукин М.Ю. Природа в поэтическом мире Пушкина // *Целостность художественного произведения и проблемы его анализа и интерпретации: Тезисы конференции 13-16 октября 1992 г.* Донецк,1992. С.171-173.

140. Кульман Н.К. Рукописи В.А. Жуковского, хранящиеся в библиотеке гр. Александра Алексеевича и Алексея Александровича Бобринских // ИОРЯС. 1900. Т.5. Кн.4. С.1075-1145.

141. Курганов Н. Письмовник, содержащий в себе науку русского языка со многим присовокуплением разного учебного и полезно-забавного вещесловия. 9-е изд. СПб., 1818. Ч.1-2.

142. Кюхельбекер В.К. Путешествие: Дневник: Статьи. Л., 1979. 789 с.

143. Лакомб де Презель О. Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. / Пер. с франц. И.Акимова. 2-е изд. СПб., 1786. 320 с.

144. Лахманн Р. Два этапа риторики «приличия» (decorum) — риторика Макария и «Искусство риторики» Феофана Прокоповича // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII — начала XVIII в. М., 1989. С. 149-169.

145. Левин В.Д. О стиле «Медного всадника» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1974. Т.33. №3. С.195-206.

146. Левин В.Д. Языковая характеристика одного персонажа Достоевского: (К вопросу о роли устно-разговорной речи в художественном диалоге) // Russian literature & history. Jerusalem, 1989. P.61-72.

147. Левинтон Г.А., Охотин Н.Г. «Что за дело им — хочу...»: О литературных и фольклорных источниках сказки А.С.Пушкина «Царь Никита и сорок его дочерей» // Литературное обозрение. 1991. №11. С.28-35.

148. Левшин Н.Г. Домашний памятник // Русская старина. 1873. Т.8. №12. С.824-851.

149. Лернер Н.О. Примечания к стихотворениям 1828 и 1829 гг. // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1911. Т.5. С. I-XLIX.

150. Листов В.С. «Евгений Онегин» как исторический роман // Болдинские чтения. Горький,1982. С.62-72.
151. Локк Дж. Избранные философские произведения в 2 тт. М.,1960. Т.1. 734 с.
152. Ломинадзе С.В. На фоне гармонии: (Лермонтов) // Теория литературных стилей: Типология стилового развития нового времени М.,1976. С.343-385.
153. Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. М.-Л.,1959. Т.8. 1279 с
154. Лотман М.Ю. Путь Пушкина к прозе // Пушкин и русская литература. Рига,1986. С.34-45.
155. Лотман Ю.М. П.А.Вяземский и движение декабристов // Уч. зап. Тартуского гос. университета. Тарту,1960. Вып.98. С.24-142
156. Лотман Ю.М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х гг. // Уч. зап. Тартуского гос. университета. Тарту,1962. Вып.119 С.3-76.
157. Лотман Ю.М. Идеиная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. Псков,1962. С.3-20.
158. Лотман Ю.М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина: (Проблема авторских примечаний к тексту) // Уч. зап. ЛГПИ им. А.И.Герцена. Псков,1970. С.101-110.
159. Лотман Ю.М. Роман в стихах А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Тарту,1975. 109 с.
160. Лотман Ю.М. К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи // Уч. зап. Тартуского гос. университета. Тарту,1979. Вып.481. С.107-120.
161. Лотман Ю.М. Риторика // Уч. зап. Тартуского гос. университета. Тарту,1981. Вып.515. С.8-28.
162. Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. 2-е изд. Л.,1983. 416 с.

163. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Споры о языке в нач. XIX в. как факт русской культуры // Уч. зап. Тартуского гос. университета Тарту, 1975. Вып.358. С.168-322.
164. Лузина Л.Г. Аспекты риторической поэтики // Неориторика: Генезис, проблемы, перспективы. М., 1987. С.137-156.
165. Лурье С. Ирония и судьба: (Заметки о «Капитанской дочке» Пушкина) // Аврора. 1978. N.6. С.65-75.
166. Лучников М.Ю. Риторический тип литературного произведения: (К постановке проблемы) // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986. С.54-68.
167. Мальчукова Т.Г. О восприятии поэтической традиции в творческой практике А.С.Пушкина // Традиции в контексте русской культуры: Материалы к научной конференции. Череповец, 1992. С.50.
168. Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М., 1987. 317 с.
169. Мартыанова С.А. Риторическая и разговорная речь героев трагедии А.С.Пушкина «Моцарт и Сальери» // Жанрово-стилевое единство художественного произведения. Новосибирск, 1989. С.118-128.
170. Масальский К.П. Стрельцы. 2-е изд. СПб., 1832. Ч.1-4
171. Масальский К.П. Дон-Кихот XIX века // Библиотека для чтения. 1834. Т.7. Отд.1. С.149-196.
172. Маслов Г. Послание Лермонтова к Пушкину 1830 г. // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С.309-312.
173. Махов А.Е. Любовная риторика романтиков. М., 1991. 62 с.
174. Машкова Л.А. Литературная аллюзия как предмет филологической герменевтики. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. М., 1989. 24 с.
175. Маяковский В.В., Брик О.М. Наша словесная работа // ЛЕФ. 1923. N.1. С.40.

176. Мерзляков А.Ф. Краткая риторика. 4-е изд. М.,1828. 113 с.

177. Мериме П. Избранные произведения. М.,1929 572 с

178. Метода для чтения: Письмо г-жи Сент-Омер (к своей дочери) // Сокращенная библиотека, изд. П.С.Железниковым. СПб.,1804. Ч.3.

179. Михайлов А.В. Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М.,1982. С.343-376.

180. Михайлов А.В. Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII — XIX вв. // Контекст-1983. М.,1984. С.113-148.

181. Михайлова Н.И. Пушкин прозаик и риторика его времени // Болдинские чтения. Горький,1978. С.58-74.

182. Михайлова Н.И. Творчество А.С.Пушкина и русская ораторская проза первой трети XIX в. Автореф. дис. на соискание ученой степени докт. филол. наук. М.,1988. 48 с.

183. Михайлова Н.И. Поэма А.С.Пушкина «Медный всадник»: (Тема Петра I и ораторская традиция) // Болдинские чтения. Нижний Новгород,1991. С.90-103.

184. Муравьева О.С. «Гюэла» и «Песни западных славян» // Меримее — Пушкин. М.,1987. С.114-132.

185. Мясоедова Н.Е. Мемуарная форма в художественной прозе А.С.Пушкина // Пушкин и русская литература. Рига,1986. С.59-68.

186. Нарезный В.Т. Сочинения в 2-х тт. М.,1983. Т.1. 624 с.

187. Небольсин С.А. Прошлое и настоящее. М.,1986. 301 с.

188. Недозорова Л.Л. Лирические источники повести А.С.Пушкина «Станционный смотритель» // Проблемы развития русской лирической поэзии 18-19 вв. М.,1982.

189. Нейман Б.В. Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова. Киев,1914. II, 139 с.

190. Немировский И В Биографический подтекст в дружеских посланиях к Пушкину // Русская литература 1988 N 3 С 165-170
191. Никонов В. Стансы // Словарь литературоведческих терминов. М.,1974. С.373.
192. Озаровский Ю.Э. Вопросы выразительного чтения. СПб.,1901. Кн II. II, 152 с.
193. Олдырева Л П. О риторических истоках английской стилистики // Филологическая герменевтика и общая стилистика Тверь,1992. С 134-138.
194. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе: Очерк истории и теории. Воронеж,1991. 199 с.
195. Остафьевский архив князей Вяземских. СПб.,1899-1913. Т 1-5
196. Остолопов Н.Ф. Словарь древней и новой поэзии. СПб.,1821. Ч.1-3.
197. Палиевский П.В. О границе между прозой и поэзией у Пушкина // Москва. 1987. N.1. С.185-189.
198. Памятная книжка императорского Александровского Лицея на 1856-1857 гг. СПб.,1856. 70, 243, XLV с.
199. Памятные книжные даты 1991 М.,1991. 304 с.
200. Панов С.И. К проблеме стихотворного переноса // Вестник МГУ. Сер.9. Филология. 1986. N.4 С 56-59
201. Паперно И.А. О двуязычной переписке пушкинской эпохи // Уч. зап. Тартуского гос. университета. Тарту,1975. Вып.358. С.148-156.
202. Переписка Я.К.Грота с П А Плетневым. СПб.,1896 Т.3 VIII, 854 с.
203. Песков А.М. Боратынский. М.,1990. 384 с.
204. Петрунина Н.Н. Проза Пушкина. (Пути эволюции). Л.,1987 336 с.
205. Пешковский А.М. Стихи и проза с лингвистической точки зрения // Свиток М.-Л.,1924. Вып 3. С 197-223.

206. Пешковский А.М. Ритмика «Стихотворений в прозе» Тургенева // Русская речь. Л., 1928. Вып. II. С. 69-83.

207. Пиккио Р. Изоколическая традиция и возникновение русского стихосложения // Europa Orientalis: (Contributi Italiani al X Congresso Internazionale degli slavisti). 1988. N.7. P. 1-24.

208. Плетнев П.А. Жизнь и сочинения И.А. Крылова. СПб., 1847. С1 с.

209. Победоносцев П.В. Направление ума и сердца к истине и добродетели. М., 1830. Ч.1. 232 с.

210. Поварнин С.И. Искусство спора. 2-е изд. Пг., 1923. 128 с.

211. Подгаецкая И.Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле Жуковский, Лермонтов, Тютчев // Смена литературных стилей. М., 1974. С. 201-250.

212. Подгаецкая И.Ю. К понятию «классический стиль» // Теория литературных стилей: Типология стиливого развития нового времени. М., 1976. С. 41-64.

213. Подгаецкая И.Ю. Перевод в системе исторической поэтики // Контекст-1987. М., 1988. С. 207-239.

214. Покровский В.А. Проблема возникновения русского нравственно-сатирического романа: (О генезисе «Ивана Выжигина») Л., 1933. 36 с.

215. Полевой Н.А. Клятва при гробе Господнем. М., 1832. Ч. II. 299 с.

216. Полторацкий А.И. Риторическая концепция Адама Смита // Неориторика: Генезис, проблемы, перспективы. М., 1987. С. 157-176.

217. Полякова С.В. Ораторское Астio как параллель к драме // Уч. зап. ЛГУ. Серия филологических наук. 1941. N.63. Вып.7. С. 87-98.

218. Полянский В. Письма о литературной критике // Творчество. 1921. N.1/3. С. 23-26.

219. Попов А. Пушкин и французская юмористическая поэзия 18 в. // Пушкинист. Пг., 1916. Вып.2. С. 204-257.

220. Попова И.Л. Метафизика прозы // Вопросы литературы 1991. N.2. С.205-210.
221. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.,1990. 344 с.
222. Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М.,1986. 256 с.
223. Пропп В.Я. Русская сказка. Л.,1984. 335 с.
224. Пумпянский Л.В. «Медный всадник» и поэтическая традиция 18 в. // Временник Пушкинской комиссии. М.-Л.,1939. Вып.4-5 С.91-124.
225. Пумпянский Л.В. Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы Л.,1982. Т.Х. С.204-215.
226. Путеводитель по Пушкину // Пушкин А.С. Полн. собр. соч в 6 тт. М.-Л.,1931. Т.6. Кн.12. 400 с.
227. Пушкин в звучащем слове. Л.,1936. 59 с.
228. Пыпин А.Н. Общественное движение в России при Александре 1. 4-е изд. СПб.,1908. XIV, 587 с.
229. Рабинович Е.Г. Имя в риторике: (Тезисы выступления) // Материалы научной конференции «Випперовские чтения-1985» Вып.XVIII. Жизнь мифа в античности. М.,1988. Ч.1. Доклады и сообщения С 253-255.
230. Рассказы князя П М Волконского, записанные с его слов А.В Висковатовым в январе 1845 г. // Русская старина. 1876. Т 16 N.5. С.176-190.
231. Резанов В.И. Из разысканий о сочинениях В А Жуковского. СПб.,1906. Вып.1. IV, 362 с.
232. Рейф Ф. Русско-французский словарь, в котором русские слова расположены по происхождению. СПб.,1835. Т.1. XVIII, LIX, 648 с.

233. Ржевский Л. Структурная тема «Египетских ночей» А.Пушкина // Alexander Pushkin: A Symposium on the 175th Anniversary of his Birth. N.-Y.,1976. P.126-135.
234. Рижский И.С. Опыт риторики. М.,1809. 381 с.
235. Рогачевский А.Б. К вопросу о сценичности «Бориса Годунова»: (Проблема жанра) // НДВШ. Филологические науки. 1989 N.1. С.14-19.
236. Рогачевский А.Б. К понятию «честь»: Фонвизин и Пушкин // Философия и духовная жизнь общества: Тезисы докладов и сообщений. Л.,1989, С.50-51.
237. Рогачевский А.Б. К проблеме интерпретации «Капитанской дочки» А.С.Пушкина // Начало. Сборник работ молодых ученых М.,1990. Вып.1 С.117-132.
238. Рогачевский А.Б. Опасное соседство: Василий Пушкин и «Риторика» Аристотеля // Балканские чтения-2: Симпозиум по структуре текста: Тезисы и материалы. М.,1992. С.133-136.
239. Рогов К.Ю. Идея «комедии нравов» в начале XIX века в России. Автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук М.,1992. 16 с.
240. Розанов И.Н. Литературные репутации М.,1990. 464 с.
241. Рукою Пушкина. М.,1935. 930 с.
242. Русская потаенная литература XIX столетия. Лондон,1861. Отд.I. XLVI, 427, XII с.
243. Ручная книга древней классической словесности, собранная Эшенбургом, умноженная Крамером и дополненная Н.Кошанским. СПб.,1816. Т.1. VI, VIII. 512 с.
244. Савченко С. Элегия Ленского и французская элегия // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С.64-98.
245. Садовников Д.Н. Встречи с И.С.Тургеневым // Русское прошлое. Пг.,1923. Кн.III. С.99-119.

246. Сазонова Л.И. Древнерусская ритмическая проза XI-XIII вв. Диссертация на соискание учен. степени канд. филол. наук. Л.,1973
247. Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. М.,1991. 264 с.
248. Семенко И.М. Пушкин и Жуковский // НДВШ. Филологические науки. 1964. N.4. С.118-130.
249. Сидяков Л.С. Наблюдения над словоупотреблением Пушкина: («Проза» и «поэзия») // Уч. зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена Псков,1970. Т.434. С.125-134.
250. Сидяков Л.С. Художественная проза А.С.Пушкина. Рига,1973. 218 с.
251. Сидяков Л.С. Стихи и проза в текстах Пушкина // Пушкинский сборник. Рига,1974. Вып.2. С.4-31
252. Сидяков Л.С. Проза и поэзия Пушкина: Соотношение и взаимодействие. Автореф. дис. на соиск. учен. ст. д-ра филол. наук Тарту,1975. 47 с.
253. Сиповский В.В. Очерки из истории русского романа СПб.,1909-1910. Т.1. Вып.1-2.
254. Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный. СПб.,1814. Ч.3. 1444 стб.
255. Словарь языка Пушкина. М.,1957-1961. Т.1-4.
256. Смирнов И.П. От сказки к роману // ТОДРЛ. Л.,1972. Вып.27. С.284-320.
257. Смирнов И.П. Два типа рекуррентности: Поэзия vs проза // Wiener Slavistischer Almanach. 1985. Bd.15. S.255-274.
258. Смирнов И.П. Порождение интертекста (Wiener Slavistischer Almanach. Sbd.17). Wien,1985. 205 с.
259. Смирновский П. История русской литературы XIX в. СПб.,1901. Вып.4. 210, IV с.
260. Сорокин Ю.С. Значение Пушкина в истории русского литературного языка // История русской литературы. М.,1953. Т. VI. С.331-368.

261. Сперанский М.М. Правила высшего красноречия. СПб., 1844
2, 216, II, 8 с.
262. Стеллецкий Б.И. К вопросу о книжном древнерусском стихосложении XI-XIII вв. // Русское стихосложение. М., 1985. С.189-208.
263. Тальников Д. Литературные заметки // Красная новь. 1928
N.11. С.213-244.
264. Тальников Д. Пушкин в Художественном театре // Литературный современник. 1937. N.1. С.235-251.
265. Танеев С. Из прошлого императорских театров (1825-1856) // Русский вестник. 1886 N.8. С 851-886.
266. Татищев С. Новый французско-русский словарь, современный нынешнему состоянию наук М., 1832. Т.2 699 с
267. Теория литературных стилей: Типология стиливого развития нового времени. М., 1976. 503 с.
268. Тимофеев Л.И. Ритм стиха и ритм прозы // На литературном посту. 1928. N.19 С 20-30.
269. Тихонова Е.С. Уместность речи как риторическая категория // НДВШ. Филологические науки. 1985 N 5 С 74-77
270. Толмачев Я. Правила словесности, руководствующие от первых начал до высших совершенств красноречия СПб., 1815 Ч II. 325 с.
271. Толстой Л.Н. Полн собр соч в 90 тт М.-Л., 1933 Т 12 484 с.
272. Толь С.Д. Массонское действо СПб., 1914 224 с
273. Томашевский Б.В. Пушкин — читатель французских поэтов // Пушкинский сборник памяти проф. С.А.Венгерова. М.-Пг., 1922. С.210-228.
274. Томашевский Б.В. Заметки о Пушкине: III. Рефутация Беранжера // Пушкин и его современники. Л., 1928. Вып XXXVII-XXXIX С.119-122.
275. Томашевский Б.В. О стихе. Л., 1929 326 с

276. Томашевский Б.В. Стих и язык. М.-Л.,1959. 471 с.

277. Топоров В.Н. О «скрытых» литературных связях Пушкина // Пушкинские чтения в Тарту: Тезисы докладов научной конференции 13-14 ноября 1987 г. Таллинн, 1987. С.7-17.

278. Топоров В.Н. Еще раз о связях Пушкина с французской литературой: (Лагарп — Буало — Ронсар) // Russian Literature. 1987. N.XXII. P.379-446.

279. Турбин В.Н. Пушкин, Гоголь, Лермонтов. М.,1978. 239 с.

280. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. в 30 тт. Сочинения. М.,1986 Т.12. 816 с.

281. Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л.,1929. 596 с.

282. Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М.,1969. 424 с.

283. Успенский Б.А. Поэтика композиции. М.,1970. 223 с.

284. Успенский Б.А. Отношение к грамматике и риторике в Древней Руси (XVI-XVII вв.) // Литература и искусство в системе культуры. М.,1988. С.208-224.

285. Федоровский П.А. Забытый литературный вопрос. Тифлис, 1891. 18 с.

286. Федотов О.И. Оппозиция «стих — проза» в античной риторике // НДВШ. Филологические науки. 1985. N.4. С.33-39.

287. Фейнберг И.Л. Читая тетради Пушкина. М.,1985. 687 с.

288. Франк Д. Семь грехов прагматики: Тезисы о теории речевых актов, анализе речевого общения, лингвистике и риторике // Новое в зарубежной лингвистике. М.,1986. Вып.XVII. С.363-379.

289. Хализев В.Е. Пушкинское и белкинское в «Станционном смотрителе» // Болдинские чтения. Горький,1984. С.18-30.

290. Холшевников В.Е. Случайные 4-ст. ямбы в русской прозе // Русское стихосложение. М.,1985. С.134-143.

291. Храпченко М.Б. Историческая поэтика: Основные направления исследований // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М.,1986. С.10-24.

292. Христенко И.С. К истории термина «аллюзия» // Вестник МГУ Сер 9 Филология. 1992. N 4 С 38-44.
293. Худошина Э.Л. «История Пугачева» и «Капитанская дочка»: (К вопросу об интертекстуальных связях у Пушкина) // Эстетический дискурс: Семио-эстетические исследования в области литературы. Новосибирск, 1991 С 86-91
294. Цейтлин А.Г. Мастерство Тургенева-романиста. М., 1958. 435 с.
295. Черемисина Н.В. Строение синтагмы в русской художественной речи // Уч. зап. Башкирского гос. университета. 1969. Вып. 36 N 14 (18). С.3-95.
296. Чичерин А.В. Идеи и стиль: О природе поэтического слова. 2-е изд. М., 1968. 374 с.
297. Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. 2 изд. М., 1975. 376 с.
298. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. Париж, 1932. 356 с.
299. Шатин Ю.В. «Капитанская дочка» А.С. Пушкина в русской исторической беллетристике первой половины 19 в. Новосибирск, 1987. 78 с.
300. Шварцбанд С.М. Логика художественного поиска А.С. Пушкина. Jerusalem, 1988. 244 с.
301. Шервинский С.В. Ритм и смысл. М., 1961. 272 с.
302. Шервинский С.В. О наименовании действующих лиц в драмах Пушкина // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1962. Т. XXI. Вып. 4. С. 302-311.
303. Шервинский С.В. Цветы в поэзии Пушкина // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 134-140.
304. Шешунова С.В. О смысле эпиграфа к «Повестям Белкина» // А.С. Пушкин: Проблемы творчества. Калинин, 1987. С. 82-94.
305. Шильдер Н.К. Император Николай I, его жизнь и царствование. СПб., 1903. Т. 1. 800 с.

306. Шкапская М. Стихи London: OPI,1979. 141 с
307. Шкловский В.Б. Заметки о прозе Пушкина. М.,1937. 144 с.
308. Шмид В. Проза или поэзия в «Повестях Белкина» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1989. Т.48. N.4. С.316-327
309. Штакеншнейдер Е.А. Дневник и записки (1854-1886). М.,1934. 582 с.
310. Шумарина М.Р. Декодирование аллюзии в контексте целостного анализа произведения // Материалы межвузовской научно-практической конференции филологов. Балашов,1991. С.35-37.
311. Эйгес И. Пушкин и Жуковский // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.-Л.,1941. С.193-216.
312. Эйдельман Н.Я. Пушкин и декабристы. М.,1979. 422 с.
313. Эйдельман Н.Я. Секретная аудиенция // Новый мир. 1985. N.12. С.190-217.
314. Эйхенбаум Б.М. Путь Пушкина к прозе // Пушкинский сборник памяти проф. С.А.Венгерова. М.-Пг.,1923. С.59-74.
315. Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу. Л.,1924. 280 с.
316. Эйхенбаум Б.М. Литературная позиция Лермонтова // Литературное наследство. М.,1941. Вып.43-44. С.3-82.
317. Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л.,1969. 551 с.
318. Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л.,1969. 503 с.
319. Эйхенбаум Б.М. О литературе. М.,1987. 544 с.
320. Энгельгардт Н. История русской литературы XIX столетия. СПб.,1913. Т.1. 622 с.
321. Эрнести И.А. Начала риторики. М.,1828. XVI, 222 с.
322. Эткин Е.Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л.,1973. 248 с.
323. Эткин Е.Г. Симметрические композиции у Пушкина. Париж,1988. 84 с.
324. Я. Нечто о фигурах // Вестник Европы. 1830. N.17. С.92-94.

- 325 Яковлев Н.В. К литературной истории «Капитанской дочки» // Временник Пушкинской комиссии. М.-Л.,1939. Вып.4-5. С.487-488.
326. Якубович Д.Г. «Капитанская дочка» и романы Вальтер Скотта // Временник Пушкинской комиссии. М.-Л.,1939. Вып.4-5. С.165-197.
327. Якубович Д.П. Пушкин в «Реторике» Кошанского // Временник Пушкинской комиссии. М.-Л.,1941. N.6. С.420-424.
328. Якубович Д.П. «Арап Петра Великого» // Пушкин. Исследования и материалы. Л.,1979. Т.IX. С.261-293.
329. Яновский Н.М. Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту, содержащий разные в российском языке встречающиеся иностранные речения и технические термины. СПб.,1804. Ч.2. 964 стб.
330. Brang P. Puschkin und Krjukov: Zur Entstehungsgeschichte der «Kapitanskaja docka». Berlin,1957. 95 s.
331. Cazzaniga A. Elementi retorici nella composizione delle lettere dal Ponto di Ovidio. Venegono,1937. XII, 136 p.
332. Chunggho Choe. Rhetoric: A Comparison of its Evaluation in East & West // Translation und interculturelle Kommunikation. Publicationen des Fachbereichs Angewandte Sprachwissenschaft der Johannes Gutenberg Universitat in Gernersheim. Reihe A. 1987. Bd.8. P.413-422.
333. Davydov S. The Found & Theme in the Prose of A.S.Pushkin: A Logo-Semantic Study of Paronomasia // Slavic & East European Journal. 1983. N.27.
334. Dictionnaire de l'Academie francaise. Paris,1798. 5 ed. V.2. 776 p.
335. Dictionnaire de l'Academie française. Paris,1835. 6 ed. V.2. 959 p.
336. Dumarsals C.-Ch. Traite des tropes pour servir d'introduction a la Rhetorique et a la Logique. Leipsig,1757.

337. Howell W.S. Eighteenth-century British Logic & Rhetoric
Princeton,1971.
338. Larousse du XX siecle. Paris,1931. V.IV. 1072 p.
339. Picchio R. On the Prosodic Structure of the Igor Tale //
Slavic & East European Journal. 1972. V.16. N.42. P.147-162.
340. Plett H.F. Rhetoric // Discourse & literature: New
approaches to the analysis of literary genres. Amsterdam,1985. P 59-84
341. Rice D., Shoofer P Rhetorical poetics. Wisconsin,1983
243 p.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	1
Глава 1. Понятие образца в риторике и в системе теоретико-литературных взглядов Пушкина.....	13
Глава 2. Соотношение поэзии и прозы в риторической теории словесности и в творчестве А.С.Пушкина.....	65
Глава 3. Теория стиля в риторике и становление индивидуального стиля Пушкина.....	107
Заключение.....	147
Примечания.....	153
Библиография.....	174

Подп. к печати 21/II 1994 г. ф.п.л. 12,5 Тираж 20
Типография «Нефтяник» Зак. № 259