

Рената Лахманн
Демонтаж красноречия

современная
западная
руссистика



Демонтаж красноречия

Рената Лахманн



СОВРЕМЕННАЯ ЗАПАДНАЯ РУСИСТИКА

R. Lachmann

DIE ZERSTÖRUNG DER SCHÖNEN REDE

Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen

**München
Wilhelm Fink Verlag
1994**

Р. Лахманн

ДЕМОНТАЖ КРАСНОРЕЧИЯ

Риторическая традиция и понятие поэтического

Санкт-Петербург
Академический проект
2001



Редакционная коллегия серии «Современная западная русистика»:
Б. Ф. Егоров (председатель),
Я. А. Гордин, А. В. Лавров, М. А. Турьян.

Перевод с немецкого
Е. Аккерман (кроме гл. 5) и *Ф. Полякова* (гл. 5)

Редактор *С. И. Николаев*

ISBN 5-7331-0218-7

© Wilhelm Fink Verlag. 1994

© Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001

ВВЕДЕНИЕ: РИТОРИКА И ЕЕ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ

I

Риторика предстает перед нами как старая и одновременно как новая дисциплина, как дисциплина, которая была предана забвению и «вновь открыта». Эта двойственность связана, кроме всего прочего, с ее ролью в исходном коммуникативном пространстве, в котором она приобрела свою значимость, но прежде всего — с различными функциями¹, которые она выполняла в античности, в средневековье, в эпоху Ренессанса и барокко, а также в эпоху классицизма. В конце XVIII в. риторика вынуждена была уступить эти функции другим инстанциям и дисциплинам, но в XX в. она, как кажется, шаг за шагом отвоевывает их вновь.

Чтобы разъяснить реабилитацию риторики, которая по причине совершенно иной ценностной иерархии XVIII в. оказалась несовместимой с его концепцией творческой речи и творческой литературы и поэтому утратила свой былой авторитет, мы хотели бы в последующем предложить определение функций риторики и, ориентируясь на это определение, попытаться проследить отдельные функции и их изменения на примечательных этапах истории дисциплины. При этом мы будем исходить из предположения, что полифункциональность риторики, которую она приобрела уже в первичной области своего влияния, в той же степени способствовала ее вытеснению на периферию, в какой она привела к возобновлению интереса к риторике.

В рамках «ренессанса» риторики, начавшегося в 60-е годы, решающие акценты расставил Ролан Барт. В своей интерпретации исторической и социальной роли риторики он предлагает функциональное определение, которое дифференцирует другие, бывшие распространенными, и дает импульс к дальнейшим размышлениям². Барт определяет риторику как технику (*technique*), т. е. как «искусство» в классическом смысле этого слова, а именно в смысле убеждения, которое сформулировано как «ensemble de règles, de recettes»*. Далее риторика предстает как наставление, включающее живой контакт между ритором и его учеником, который, однако, был утерян на более позднем этапе развития риторики в результате ее институционализации. К функциям искусства и наставления добавляется функция науки, или точнее, прото-науки

* Совокупность правил, рецептов (*франц.*).

(*proto-science*). Здесь Барт различает три аспекта. Во-первых, автономное наблюдение определенных однородных феноменов языка (а именно силу его воздействия). Затем классификацию этих феноменов (самым известным результатом которой является список риторических фигур) и в конце концов *opération* в понимании Луи Ельмслева, т. е. мета-язык (как аппарат риторических трактатов), означаемым которого является объектный язык, а именно язык аргументации (*langage argumentatif*) и фигуративный язык (*langage «figuré»*). Кроме того, Барт рассматривает риторику как мораль (*morale*). Здесь она оказывается неоднозначной в том смысле, что представляет собой систему правил. С одной стороны, она является «сборником рецептов», руководимым практической целью, с другой — набором моральных предписаний, как следует оценивать языковые «отступления от нормы». По причине того, что риторика выступает как привилегия господствующего класса, она может быть понята и как социальная практика (*pratique sociale*). Из того, что риторика как институционализованная система, могущая действовать репрессивно, всегда вызывает к жизни и анти-систему, вытекает последняя ее функция, ставящая под вопрос все предыдущие, — функция анти-риторики. Она проявляется как шуточная практика (*pratique ludique*), в которой все элементы, конституирующие серьезную риторику, выворачиваются наизнанку и создают своего рода «черную риторику» (*rhétorique noir*), которая допускает алогизмы в аргументации, непристойное и скабрёзное в качестве темы, гротескную и бурлескную окраску тропов и фигур. Анализ языковой манеры романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», предпринятый М. М. Бахтиным, касается именно этого вида риторики, выделенного Бартом.

Дифференцирующий подход Барта представляет интерес с той точки зрения, что он раскрывает функциональное разветвление риторики в ее историческом развитии и ее положение, меняющееся в зависимости от отдельных культурных контекстов. Этот подход можно было бы уточнить и модифицировать. В последующем мы предлагаем различать риторику как дисциплину и риторическое как речевую практику и для определения статуса риторики как дисциплины выделить лишь четыре аспекта:

- риторика как искусство убеждающей речи;
- риторика как учение в институциональном смысле;
- риторика как дескриптивная инстанция;
- риторика как нормативная инстанция.

Особый акцент на дескриптивном и нормативном аспектах риторики позволяет, с одной стороны, рассматривать последнюю в качестве вторичной грамматики, и с другой — определить ее культурную функцию. В этой связи напрашивается понятие метатекста, введенное типологией культуры, ориентированной на семиотику³, в целях идентификации подсистем или частей систем, которые порождает культура, чтобы иметь возможность описывать различные формы своего проявления. Метатекст как система описания или, точ-

нее, самоописания культуры принимает на себя в этом описании также и нормирующую и, тем самым, организующую функцию, которая способствует консолидации культуры и формулирует ее самосознание, что особенным образом касается риторики как вторичной грамматики.

II

Если рассматривать функцию риторики как часть (общего) коммуникативного кода или как субкод, а именно как ту его часть, которая отвечает за построение коммуникативных ситуаций, определенных эстетической доминантой (поэтический код), то ее статус вторичной грамматики может быть подтвержден, т.к. риторика репрезентирует не первичный код языка, а поэтический — как строящийся на первично-языковых и других первичных кодах. В роли вторичной грамматики⁴ риторика — соответственно трем сводам правил, которые она устанавливает для построения каждого отдельного текстового уровня в рамках тройной модели — охватывает собственно три таких грамматики, причем та, которая относится к области *elocutio**, наиболее явно демонстрирует свою вторичность.

Формулируя правила на основе знания грамматики первичного языка, грамматика *elocutio* как субкод, представляющий код поэтический, принимает на себя роль функциональной прагматики. Последняя предоставляет сведения об употреблении уже определенных языковых форм по отношению к конкретной цели (составление речи или текста) и дает указания по нахождению новых языковых форм, мотивированных уже определенными.

При дифференцировании отдельных правил в грамматике *elocutio* риторика действует согласно критерию, заложенному в степени и виде изменения (*mutatio*), которые репрезентируют объясняемые ими формы относительно грамматики первичного кода. Описанная в этих правилах вторичность вербально-поэтического субкода приблизительно определима через конкретную дистанцию между вербальным первичным и вторичным кодами (а именно, что касается как лексики, семантики, синтаксиса, морфологии, так и фонетики, интонации и т. д.). Из этого возникают различные виды и степени вторичности или «тропичности». В определенных Квинтилианом категориях *adiectio*, *detractio*, *transmutatio*, *immutatio* (прибавление, отвлечение, изменение, неизменность) следует видеть попытку систематизации процедур тропичности.⁵

В тех культурных контекстах, где риторика была развита как описательная система или перенята из другой культуры, она получила роль, требовавшую от нее определения языковых приемов для построения различных коммуникативных ситуаций. Определению приемов должен был предшествовать процесс, в результате которого каким бы то ни было образом определенная «исходная», единая коммуникативная ситуация, соединявшая в себе эстетические и практические цели речи,

* Сло́га (лат.). Повторяющиеся латинские термины переводятся в тексте при первом их появлении и вынесены в «Словарь терминов» в конце книги.

распадалась на множество различных способов коммуникации. Формирование отдельных функциональных языков ясно показывает, насколько была развита дифференциация коммуникативных потребностей. Одним из следствий этого процесса было оформление резкого разграничения между чисто эстетическими и чисто практическими речевыми задачами.

Можно установить, что этому множеству функционализированных языков с различными речевыми задачами соответствует развитие риторического описательного аппарата, который на основе модели «источник-адресат» определяет вербальные и экстравербальные (например, жестикуляционные) стратегии по отношению к конкретным речевым ситуациям. Риторика является той инстанцией, которая формулирует полифункциональность языка при помощи эксплицитной изоляции отдельных языковых функций. Как функции в этом смысле слова можно интерпретировать так называемые *officia* или действенные компоненты речи, которые сочетаются с установкой отдельного коммуникативного акта на конкретную речевую цель и гарантируют реализацию определенных родов речи и текста. Установление преобладания одного из трех компонентов воздействия — *probare, movere, delectare* (доказательство, побуждение, увеселение) — представляется как попытка систематического подразделения языковых действий с соответственно различными, но точно очерченными коммуникативными задачами внутри замкнутого культурного пространства. Собственная модель, создаваемая культурой, является предметом рефлексии для риторического описательного аппарата.

Это специфицирующее, ориентированное на прагматику подразделение языковых функций и отнесение их к четко определенным типам речи (а именно к политической речи, к судебной речи и к торжественной или парадной речи) является включенным в культурный контекст, в котором зародилась риторика. Этот антично-греческий контекст допустил возникновение и развитие комплекса коммуникативных ситуаций и появление множества отграничивающихся друг от друга и конкурирующих друг с другом функциональных языков. Дифференциация речевых ситуаций привела при этом к укреплению позиций определенных родов речи и связанных с ними функциональных языков. Риторическое описание тексто- (рече-) производства включает в себя составление трех комплексов правил и вместе с тем (имплицитно) набросок трехэлементной модели текста: перечисляются «тематические» приемы (в области *inventio* — изобретения), приемы по образованию текстовых единиц (в области *dispositio* — разделения, композиции) и вторично-языковые или стилистические приемы (в области *elocutio*), которые соответственно образуют один определенный уровень текста. Относительно применения этих приемов в смысле функционализации языка с направленностью на определенную коммуникативную цель риторика дает точные правила выбора и комбинации, причем с функционально-речевой точки зрения она связывает определенные приемы с определенными результатами и закрепляет эту прагматическую связь, снабжая ее оценочным индексом.

Оценочная фиксация процедур выбора и комбинации соотносится с концепцией коммуникативных ситуаций, приобретшей значимость в рамках того или иного культурного контекста. В связи с этим явно дает о себе знать нормативный компонент риторических описательных операций. Развивается система вторично-языковых знаков, базирующихся на первичном языке. Эту систему несомненно следует рассматривать как коррелят внутрикультурных социальных и эстетических ценностей. Такая дескриптивно-нормативная система знаков и знаковых соотношений высшего порядка приобретает квази-универсальную значимость путем укоренения в рамках определенной культуры и благодаря тому факту, что она может быть включена в посторонние культурные пространства, в которых до тех пор отсутствовала кодифицированная риторика. Тем самым она приобретает авторитет, который позволяет ей найти путь во все европейские культуры. Это демонстрирует как римская, так и все следовавшие за ней культуры, которые переняли риторику.

III

Вместе с дескриптивным аппаратом риторики заимствуется и ее ценностная система, а также иерархия речевых целей и коммуникативных форм. Но прежде всего — и с большими последствиями для каждой культуры с собственной коммуникативной структурой — заимствуется дихотомическая концепция языка.

В продолжение фазы своей стабилизации риторика (как и поэтика) закрепила дихотомическое представление о языке, основывающееся на оппозиции в области коммуникативных ситуаций, а именно на подразделении коммуникативных ситуаций на привычно-тривиальные (лишенные признаков) и функциональные (обладающие признаками). Кроме того она заложила соответствующую бинарную оппозицию, касающуюся языка («собственный» vs. «несобственный»); повседневный язык / *consuetudo* vs. неповседневный; первичный язык vs. вторичный). Предпринятая риторикой стабилизация этой оппозиции, которая развилась из коммуникативной данности и социальных потребностей конкретной культурной системы (при этом должно учитываться влияние определенных идеологем той или иной культуры, касающихся языка, или групп, доминирующих эту систему, на выработку риторических категорий), привело к образованию относительно постоянного набора приемов. Во всех культурных контекстах, в которых названная оппозиция приобретала значимость в процессе восприятия риторического описательного инвентаря, эти «инвариантные» приемы — несмотря на различия конкретных первичных языковых систем, к которым они применялись, — могли гарантировать постоянную воспроизводимость «неповседневного языка», также в тех случаях, если в этих контекстах действовали иные условия коммуникации.

Эти приемы, которые грамматика *elocutio* перечисляет как вторичные,

относящиеся к первичной системе, двояким образом предстают как реализация тропичности. Во-первых, потому, что они являются нарушениями правил первичной системы (вольностями); во-вторых, потому, что они функционируют как дополнительные правила.⁶ Относительно соответствующей первичной нормы (нормы *consuetudo*) формы, порожденные при помощи этих приемов (на всех лингвистических уровнях), носят характер отступлений. Или точнее: описательная система риторики, которая завоевала признание, опираясь на вышеназванную бинарную оппозицию, обосновывает подобную концепцию отступлений. Последняя, как и мотивирующее ее дихотомическое представление о языке, должна быть признана в ее исходной условности, не исключая теории таких современных дисциплин, которые занимаются языком с функциональной точки зрения и придают центральное значение названной дихотомии и теореме отступлений. Эти теории не являются независимыми от контекста или нейтральными и помимо унаследованной риторической условности отражают также условность собственного культурного контекста, в котором могла приобрести значимость риторика.

Дихотомическая концепция в рамках риторической дескриптивной системы не ограничивается, впрочем, уровнем, определенным в *elocutio*. Отступление от правил предстает скорее как феномен *inventio*, *dispositio*, *pronuntiatio* (произнесение) и *actio* (действие, жестикация), т. е. всех вербальных и трансвербальных элементов, описанных риторикой. Для различных речевых задач определены отступления с различными целями⁷: как когнитивное, практически-убеждающее, чисто эстетическое средство — как средство для мотивации действия и составления мнения или средство как самоцель. Сюда добавляется и то, что названная дихотомия охватывает все функциональные виды текста (речи), приводя их к конфронтации с нефункциональным полюсом и тем самым выходя за рамки одномерного противопоставления «разговорного» и «эстетического» (или «поэтического»). По сравнению с ней дихотомия «практический язык» vs. «поэтический язык» у русских формалистов, как и дихотомия лингвистической поэтики «грамматическая норма» vs. «нарушение нормы»⁸, введенная как центральное определение «поэтичности», оказываются сравнительно редукционистскими. Приемы, различимые по степени тропичности, функционируют как отступления от нормы в двойном смысле. Это отступления первой степени в смысле свободного и ограничивающего обращения с языком, принятым за норму (*consuetudo* как первичный язык). Кроме того, это отступления второй степени в смысле нарушения норм системы функционализированных языков (с иерархической структурой), установившейся в рамках определенного культурного контекста, т. е. таких языков, которые соотносены с определенными речевыми целями и укоренились в этой соотносительности (ср. регламентацию учения о трех стилях). К отступлениям второй степени относятся также нарушения норм устоявшейся системы вольностей и ограничений, принятых в качестве «поэтических»⁹. Чем более риторика в ее описательных категориях определяется эстетическими норматив-

ными представлениями того или иного культурного контекста¹⁰, тем яснее проявляется ее прескриптивная функция. Тропичность и частота несобственных форм (*improprium*) подвергаются контролю; их действию и функциям — являются ли они эстетическими, персуазивными (убеждающими) или эмоциональными — дается оценка.

Набор операций отступления и их соответствующая оценка как самооценных эстетических (и когнитивных), с одной стороны, или как целенаправленных — с другой, являются продуктом культуры, которая на основе названной бинарной оппозиции¹¹ развивает аппарат коммуникативных ситуаций, образующих четкую иерархию. Слабо структурированная, относительно неупорядоченная или случайная речь получает в его рамках этикетку повседневнотривиального, в то время как речь с продуманной структурой, в высокой степени организованная и запланированная, удостоивается предиката «необычная», который занимает высокую позицию на ценностной шкале¹². Оппозицию, лежащую в основе этой оценки, риторика дополнительно квалифицировала противопоставлением между *plane* (просто) (беспризначный член) и *ornate* (украшено) (член, обладающий признаком), в результате чего она, в определенной степени, приобрела дополнительный аспект. Беспризначный член, *plane*, имплицитно подразумевает первичную норму, *recte* (правильно), которая является предметом грамматического описания; обладающий признаком член, *ornate*, напротив, — основывающаяся на последней вторичную норму, *bene* (красиво), которая является предметом риторики. *Plane* и *recte* или *ornate* и *bene* являются, в принципе, аспектами одной и той же оппозиции, на примере которых становится ясно, что беспризначный член необходим как нормативный фон, на котором операция отступления выделяется как порождающая дифференцирующие качества, и что эта операция подвергается оценке. (Формализм и лингвистическая поэтика опираются, впрочем, на тот же самый механизм описания)¹³.

Один из аспектов данной оппозиции — *plane vs. ornate* — повторяется в рамках отдельных форм нетривиальной речи. Учение о стилях является той инстанцией, которая фиксирует дифференциацию форм и их смешение, результирующие из этой оппозиции. Устанавливаются дальнейшие оппозиции: например, между прозой и поэзией, между эстетической и нетривиальной практической речью, работающей с эстетическими средствами, и т. д. Относительно «нефункциональной речи» для обоих членов каждой оппозиции действителен статус вторичности: они попеременно служат нормативным фоном друг для друга. Риторика обосновывает эту оппозицию путем отнесения компонента *delectare* к одному ее элементу и компонента *probare* и *movere* — к другому. Утверждение стилистических иерархий — как их фиксируют учения о стилях в своих двучленных или трехчленных схемах — принадлежит к системе эстетических и социальных норм и идеологием и не является результатом риторического описания, но его мотивацией. В основу соотношения коммуникативной ситуации и стиля друг с другом классическая риторика (обладающая авторитетом на основе кодификации

и особых ритуалов передачи) заложила систему оценки языка¹⁴, которая была внеязыковой и внетеоретической. Она изначально исключала определенные слои языковой системы как «непозтабельные».

IV

Ограниченная значимость риторики становится особенно явной тогда, когда предпринимается попытка возложить на нее как на всеохватывающую «коммуникативную грамматику» ответственность за формулировку правил для всех коммуникативных ситуаций. В данном случае тот факт, что немаркированная, тривиальная, повседневная коммуникативная ситуация не нашла своего отражения в традиционной риторике, должен быть зарегистрирован как дефицит. Для систем, в которых риторика берет на себя роль централизованной регламентации коммуникации и поддерживает специфическую иерархию в соответствии с оценкой языка и коммуникации, обусловленной внутренней структурой системы, могут проявляться тенденции, направленные против риторики, на которую опирается система, или тенденции, развившиеся независимо от риторики. Последнее можно сказать о народной поэзии, которая не ориентируется на кодифицированную эксплицитную риторику, тогда как первый приведенный случай есть случай коммуникативной (поэтической) практики, которая осознанно направлена против господствующего риторического регламента. В этом противостоянии она развивает анти- или субриторику, охватывающую языковые уровни, исключаемые официальной риторикой¹⁵ (ср. *rhétorique noire* у Барта).

По причине отношения к первичному коду правила, которые риторика устанавливает для применения приемов отступления от нормы в области вербальной реализации функциональной речи, были охарактеризованы выше как «вольности» и «ограничения». Данная попытка «перевода» риторических описательных категорий может быть продолжена¹⁶. В противоположность вольностям ограничения нельзя с самого начала интерпретировать как сформулированные нарушения правил первичной грамматики. Их можно скорее рассматривать как описание специфического применения правил, содержащихся в привычной грамматике (например, учащенное использование определенного синтаксического образца, комбинации звуков, лексемы и т. д.). Они суть дополнительные, вторичные правила, которые специфицируют обычные правила и повышают их значимость. Ограничение как обнажение и квази-демонстрация предписанных языковых структур предстает в качестве процедуры отступления от нормы в той мере, в какой правила первичного языка еще раз подвергаются регламентации путем вступления в силу определенных эстетических правил. Эта усиленная языковая организация, которую риторика закрепляет в различных понятиях, состоит, например, в ограниченном выборе лексических элементов, в непременном следовании строго определен-

ным синтаксическим правилам, в ограниченном выборе фонетических элементов¹⁷ и т. д.

Даже в том случае, когда создается впечатление, что при помощи обозначений «ограничение» и «вольность» можно уточнить описательные понятия риторики, разграничение феноменов, имеемых при этом в виду, оказывается сложным. Оба они как явления отступления от нормы представляют собой корреляты эстетических концепций. Вольность оказывает инновативное воздействие на язык — как повышение моделирующего потенциала языка. Это относится прежде всего к семантическим правилам, которые она упраздняет или субституирует (метафоризм, топики вообще), в то время как ограничение берет на себя функцию рефлексии и презентации языка. Вольности являются в большинстве своем приемами парадигматическими, ограничения — приемами синтагматическими¹⁸, то есть специфическим применением селективных и комбинаторных процедур.

Итак, риторика как грамматика вторично-языкового кода формулирует правила, имеющие предметом правила первично-языковые; следовательно, вторичный код является более обширным, чем первичный, на котором он основывается. Или точнее: ограничения и вольности обозначают приемы, имеющие предметом первичные языковые приемы, и происходит это таким образом, что ограничения в смысле операций *detractio*, *adiectio* и *transmutatio* функционируют:

на звуковом уровне (например, аллитерация) как метафонетические приемы;

на синтаксическом уровне (например, параллелизм) как метасинтаксические приемы;

на морфологическом уровне (например, *traductio* — перевод, переложение) как метаморфологические приемы,

в то время как вольности в смысле операций *immutatio* на семантическом уровне (например, метафора) употребляются как метасемантические приемы.

Знаки первичного кода переводятся в код высшего порядка, в котором их знаковый характер — так можно было бы сказать — становится объектом. Риторика описывает именно этот процесс. Она отталкивается практически от той точки, где на место коммуникативно-арбитражной функции в очень элементарном смысле вступает предопределенная своей целью коммуникативная функция (включая и самооценную эстетическую функцию). Как известно, существуют постриторические теоретические попытки определения именно эстетической (или поэтической) функции языка, которые здесь могут быть использованы для того, чтобы продолжить отталкивающиеся от риторики размышления, причем исходной точкой соответствующей концепции будет являться та же самая основополагающая оппозиция¹⁹. Ян Мукаржовский²⁰ исходит из самонаправленности языкового знака, посредством которой, по его мнению, находит свою реализацию эстетическая функция языка. Этой самонаправленности у него противопоставит коммуникативно-медиальное употребление знака, в котором воп-

лощается практическая функция. Определение поэтической функции Jakobson как «направленность на сообщение как таковое»²¹ выделяет ее на фоне всех остальных функций языка таким образом, что вступает в действие названная оппозиция. Если воспользоваться концепцией «семиоцентризма» Мукаржовского или *message*-ориентации Jakobsona, то для подтверждения интерпретации, относящейся к риторике, можно добавить, что язык в своей эстетической функции (*poetic*) делает своим предметом сам язык. Этот аспект дает возможность дополнительного толкования путем проведения аналогии с *metalingual function*, — в системе функций Jakobsona она занимает особое место сверх и вне названной оппозиции, — поскольку поэтическая и метаязыковая функции переводят первичные знаки в знаковую систему высшего порядка, где они становятся объектами. Первичные знаки становятся объектами приемов, определяемых вторичными правилами. Это значит, что приемы, квалифицируемые как ограничения и вольности и представленные в отдельных правилах по применению тропов и фигур, действуют как описания операций, работающих с общепринятыми соотношениями между знаками и отсылками к внеязыковой действительности в первично-языковой системе. Отсюда результируют вторичные семантические данные (которые могут быть свободными от подобных отсылок), т. е. плоды процесса, который Jakobson описал как «общую переоценку»²², — что равносильно определению специфической способности языка в его поэтической функции.

V

Соотношение между обеими системами правил — подразумевающей и подразумеваемой, которое не тематизируется риторикой как таковое, помимо названного определения может быть также освещено путем обращения к аспекту «диалогичности» (который связан с одной из центральных категорий в концепции металингвистики²³ Бахтина). Принимая во внимание данный аспект, можно рассматривать вторичную языковую систему или отдельный вторичный знак как находящийся в диалогическом контакте с первично-языковым. Вторично-языковой знак предстает как реплика на первичный, который, в свою очередь, звучит и сохраняется в нем. Здесь можно продолжить, что приемы, определенные как отступления, порождают такие формы, которые как результаты диалога можно интерпретировать при помощи первичной формы. Диалогичность вторичного знака, а именно тропа, является источником его семантической неоднозначности, его поэтической семантики. Троп направлен против привычного, исходного слова («другое», «чужое» слово)²⁴ и одновременно включает его в себя. В этой «двунаправленности» тропичного слова и всех остальных форм, вызываемых к жизни различной степенью и образом тропичности, заложена возможность создания «двунаправленного» текста («двойной смысл сообщения» Jakobsona)²⁵, который в рамках определенной системы может получать статус поэтического.

Диалогичность (а в конечном счете и поэтичность) текста основывается на исходной оппозиции между *proprium* и *improprium* (собственное и несобственное). Но если мы вновь обратимся к мысли об идеологически мотивированной внериторической концепции языка в рамках соответствующего культурного контекста, то выяснится, что хотя риторика с самого начала имплицитно диалогически-диалогическое представление о языке, — соответственно роли, играемой ею в рамках контекста, — она, тем не менее, дополнительным образом регулирует это представление и официализирует его в уже отрегулированной форме. Поэтому названная оппозиция с ее «отрегулированной» или, точнее, «приглушенной» диалогичностью становится коррелятом тенденций, работающих в направлении к стабилизации системы, которые риторика реализует в своей официальной роли.

Ясно, что описательная система риторики в этой функции не учитывает возможностей основывающейся на диалогичности несобственной речи (*improprium*), которые всегда могут действовать определяюще на саму систему. Риторика, как уже было сказано, скорее устанавливает диалогический потенциал тропа. (Таким образом достигается утверждение кода допустимой несобственности, который поначалу может быть действительным лишь в рамках одного определенного контекста, но затем может быть перенесен на другие контексты вместе с риторическим аппаратом.)

Следует еще раз указать на то, что риторика действует в качестве упорядочивающего фактора. Дифференциация функций и формулирование дихотомий являются одновременно попытками унификации языка, всей коммуникативной системы и возможных в ней форм коммуникации. Эту унификацию можно представить себе как процесс, в ходе которого развиваются определенные нормы, регулирующие язык, и учреждаются инстанции, которые артикулируют эти нормы. Риторика выступает как регулятивная сила, которая в стремлении отдельной культуры к единству своих вербальных средств утверждается как инстанция, формулирующая нормы. Она принуждает к объединению центробежные силы, стремящиеся воспротивиться унификации и канонизации, поскольку множество неканонизированных языков всегда свидетельствует о неподчиненном множестве сосуществующих культур и, тем самым, об опасности для консолидирующейся культуры. Установка же на *одну* культуру имеет в виду установку на *один* язык²⁶ и, тем самым, на единую, иерархически и функционально упорядоченную в себе коммуникативную систему. Концепция знака, лежащая в основе риторики, подразумевает ясное представление об однородном языке с точными признаками отграничения по отношению к не унифицированной или, лучше сказать, к аморфной области языковой неоднородности. Везде, где риторика вносится в до сих пор свободное от нее, т. е. ненормированное, коммуникативное пространство, она принимает на себя эту регулятивную функцию.

Выше мы обозначили дескриптивный и нормативный статус риторики как статус грамматики и отсюда вывели метафункцию риторики. То же самое относится к другой, также античной, дисциплине, занимающейся, как и риторика, языком и коммуникацией. Здесь мы имеем в виду поэтику. Риторика и поэтика, взятые вместе как своего рода всеобщая коммуникативная грамматика, репрезентируют коммуникативную компетентность определенного коллектива. Риторика и поэтика определяют все приемы действующих или входящих в действие коммуникативных форм.

История риторики и поэтики, точки соприкосновения которых — не только относительно содержания, но и относительно их функций — проявляются уже в «Поэтике» и «Риторике» Аристотеля, а также отдельные фазы риторизации поэтики и поэтизации риторики (вплоть до совпадения этих дисциплин) подтверждают это взаимодействие. История ораторских и поэтических форм, которые описываются этими дисциплинами, также демонстрирует их формальную и функциональную общность.

Контакт, устанавливающийся между отдельными формами, между триадой исходных риторических жанров и собственно поэтическими жанрами, разделение которых на эпическую, драматическую и лирическую является, как известно, более поздним результатом развития теории жанров, как и контакт между уже названными формами и такими как проповедь, письмо, историография (литература в первичном понимании) именно в переходных случаях оказывается чрезвычайно разнообразным по виду и масштабу. Самая явная форма соприкосновения — это, несомненно, та, которая наблюдается в области *elocutio*, учения о стилях. Происходит участие поэтики в таких концепциях как *decorum*, *acumen* (украшение, острота) и *genus elocutionis* (род красноречия) и в их аксиологии, а также установление тесной связи с учением об аффектах. (Близость торжественной речи к поэтическим видам особенно ясна.) Контакты в смысле аналогий можно установить в области *inventio*, особенно в топике (топика аффектов, образная топика); в области *dispositio* аналогично можно констатировать между отдельными частями произносимой речи и *consecutio partium* (согласованность, последовательность частей) в эпосе и в драме.

В сакральной речи повторяется триада светской, наблюдается соприкосновение с поэтическими жанрами в описанном выше смысле. Письмо (как открытое письмо, государственное письмо или панегирик) со своими подвидами предстает как письменный аналог актуализованных в устной речи форм. Историография, как и все письменные и устные жанры, участвует в комплексе эстетически-когнитивной проблематики, очерченной *imitatio*, *fictio*, *probabilitas* (подражание, вымысел, вероятность). Все названные поэтические, ораторские и «литературные» формы ссылаются на принятую дихотомичес-

кую концепцию языка (собственный/несобственный; *recte/bene; plane/ornate*; «тривиальный»/возвышенный). Решающим для определения отдельных форм в их переходах и пересечениях (лирическая проза, исторический роман, фиктивная биография, историография в форме романа) может, конечно, быть преобладание функции, являющейся самонаправленной (автотелической) или направленной на другие цели (гетеротелической). Но именно определение функции, т. е. выделение и упорядочение компонентов воздействия, или *officia*, являющихся конститутивными для определенных традиций риторики и поэтики, основывается на эстетических и моральных предпочтениях определенного сообщества, которое выражает свои коммуникативные потребности. Оно оценивает также роль самонаправленности и ориентации на другие (полезные) цели.

В фундаментальной для европейской поэтологии «*Ars poetica*» Горация (в которой достигается слияние риторики и поэтики) пары понятий *prodesse* — *delectare, monendo* — *delectando* и *dulce* — *utile* (приносить пользу — услаждать, для убеждения — для услаждения, приятное — полезное) продолжают риторические *officia*. При этом направленный на достижение каких-то целей компонент *probare/docere* соответствует *prodesse/monendo*, самонаправленный *delectare* (или *conciliare*) перекликается с *delectare* у Горация, в то время как *movere* остается без соответствия. Таким образом устанавливается функциональный бинаризм, который Гораций с точностью обобщает в часто цитируемом требовании «*aut prodesse, aut delectare*»*. Требованию этому, однако, придается двойная функция в формулировке «*aut simul et iucunda et idonea dicere*»**²⁷, а из строк «*omne tulit punctum, qui misquit utile dulci / lectorem delectanto pariterque monendo*»***²⁸ становится совершенно ясно, что наивысшее качество может заключаться только в удачной комбинации обоих компонентов.

История обеих дисциплин — поэтики и риторики — даст понять, что их статус как нормативных инстанций оставался неприкосновенным вплоть до XVIII века, но что сформулированные ими нормы вступали во взаимодействие с эстетическими, моральными, социальными и другими ценностными представлениями, обусловленными соответствующим культурным контекстом, и при этом подвергались изменениям. Такие понятия как *probabilitas, verisimilitudo, decorum, aptum, claritas, brevitatis* (вероятность, правдоподобие, приличие, соответствие, ясность, краткость), с одной стороны, или *aenigma, acumen, argutia, mirabile, obscuritas, fictio, dissimilitudo* (загадка, остроумие, острота, чудесное, темнота, вымысел, несходство) (если назвать лишь некоторые) — с другой, подразумевают подобные нормативные концепции, связанные с контекстом. Нормативно также отношение к самой норме, как оно выражается в двух противоположных — альтернирующих или конкурирующих

* Или быть полезным, или доставлять наслаждение (*лат.*).

** ...Или и то, и другое: полезное вместе с приятным (пер. М. Дмитриева).

*** Всех голоса съединит, кто мешает приятное с пользой, / И занимая читателя ум, и тогда ж поучая. (пер. М. Дмитриева).

— типах риторики/поэтики. Первый из них предписывает непереносимое следование правилам, тогда как второй — их изменение, замену или отступление от правил. Такой типологический дуализм можно наблюдать уже в античную эпоху на примере противостояния между аттицизмом и азианизмом. В своем противопоставлении классики и маньеризма Густав Рене Хоке опирался на данный дуализм и подкрепил его конкретными примерами начиная с XVII вплоть до XX в.²⁹

К подчиняющемуся правилам типу принадлежит (в интересующем нас промежутке времени) риторика конца XVII и XVIII веков. Для ситуаций, требующих произнесения речи или написания текста, она держит наготове адекватные стили, подходящие тропы (например, сборники метафор), соответствующий репертуар аргументов, опираясь при этом на установленный набор правил. В ее общей направленности подобную поэтику/риторику можно охарактеризовать как поэтику/риторику «риблиция». Ее «антитип» скорее инновативен, т. е. требует скорее формулировки новых правил, которые допустимо рассматривать как нарушение уже существующих. (Или иначе: отступления возводятся в ранг правил.) Этот тип может играть предвосхищающую (или авангардистскую) роль, разясняя намечающиеся в риторической/поэтической практике перемены в остроумно сформулированной программатике (с частично новой терминологией). Барочно-маньеристская, кончеттиская риторика/поэтика является лучшим примером этого типа. Ее основной характер можно определить как ориентированный на *acumen* (остроумие), причем *acumen* выступает в качестве ключевого понятия для «гениальности», направленной против *iudicium* и *decorum*, и для правила по несоблюдению правил³⁰.

Выше было предложено отличать риторiku (и поэтику) как дисциплины от риторического (и поэтического) как речевых функций. Продолжая мысль о различении автотелической и гетеротелической функций, мы возвращаемся к этому пункту. Данное различение опирается на определения, приписывающие автотелично-гедонистические цели исключительно поэтическим жанрам, а гетеротелично-персуазивные — ораторским жанрам, и тем самым (хотя и не совсем определенно) исходящие из наличия вне дисциплин риторики и поэтики чего-то подобного риторическому качеству, с одной стороны, и поэтическому качеству — с другой. В рамках такого бинаризма риторическое предстает как образец следования правилам, как абсолютно неспонтанное и нетворческое, а поэтическое, следовательно, как совершенно свободное от правил, как спонтанное и креативное, т. е. как что-то неуправляемое, нерегулируемое и неподчиненное потребностям коммуникации.

Можно проследить, как из противопоставления обоих качеств речи/текста развивается концепция зависимости от правил и свободы от правил, которая берет на себя прежде всего оценочную функцию в эстетических спорах XVIII в. Упорным отсылкам к правилам, свидетельствующим о подтверждении актуаль-

ного коммуникативного порядка, противопоставляются такие представления как оригинальность, фантазия, вдохновение и гениальность, поддерживающие свободу от правил. Это значит, что для эстетики оригинальности, свободной от правил, риторика и поэтика как дисциплины потеряли свой позитивный статус нормативных инстанций, или иначе, что дисциплина и ораторская способность становятся антиподами. Риторика сводится исключительно к риторическому или «риторизму», к схематическому употреблению языковых стратегий, служащих исключительно целям (отрицательно оцениваемого) воздействия на слушателя. Воздействие достигается — если следовать критикам риторизма — путем аргументативно-языковой манипуляции, демагогии и лжи. Эта переоценка значительным образом расшатывает авторитет риторики, кодифицированной в форме учебника.

VII

Несмотря на вышесказанное риторика никогда полностью не вытесняется со своих позиций и не теряет ни нормативной, ни дескриптивной функции. Нормативность, которая до сих пор была привязана к дисциплине, вместе с функцией метатекста переходит к другим инстанциям: индивидуальной поэтике отдельного автора, поэтике группы или движения, эстетике. Она находит свое выражение в трактатах, манифестах и других, подобных им, текстах.

Дескриптивная функция риторики/поэтики сохраняется в таких дисциплинах как история стилей, история жанров и форм: хотя и без использования аналитических и концептуальных возможностей риторического аппарата. Эти возможности приобретают новую актуальность лишь в дисциплинах, исходящих из основополагающей подчиненности функциональной речи правилам и возможности ее описания при помощи таких научных средств как теория стилей, структурная (лингвистическая) поэтика и так называемая новая (т. е. структуральная и семиотическая) риторика.

Развитие в направлении полной реабилитации риторики берет начало в рамках ориентированного на язык литературоведческого направления — в русском формализме. Не упоминая огромного значения риторики для описания стилистических приемов, формализм реформулирует основную теорему риторического понимания языка — дихотомию. У формалистов она проявляется в оппозиции практический язык vs. поэтический язык и становится исходной точкой теории литературности, объясняющей себя исключительно из приемов отступления от правил повседневного языка.

Данная тенденция заостряется на раннем этапе структурализма в тезисе об автореференциальности языкового знака в его поэтической функции. Лингвистическая поэтика, в свою очередь, также пользуется риторическими приемами анализа, особенно из области *elocutio*. Один из элементов риторики

уже очень рано выделился из нее и стал объектом других дисциплин. Мы имеем в виду центральный троп риторики — метафору. Метафорой занимаются романтическая эстетика, философия и эстетика языка, а в XX в. — семиотическая стилистика и языковая семантика.

Значительный вклад в реабилитацию риторики и признание риторического языка описания и возможностей риторического анализа уже в 1920-е гг. внес Роман Якобсон, исследовавший произведения Велимира Хлебникова³¹. В текстах, не ориентированных ни на какую кодифицированную риторику, Якобсон по ходу риторического анализа обнаруживает лежащее в их основе подчинение правилам и, следовательно, возможность описания поэтического языка. Также и более поздние исследования Якобсона, выявляющие законы поэтичности на примере разнородного материала (славянская народная поэзия, европейская романтика, Гельдерлин, Гопкинс, футуристы, Брехт и др.), исходят в конечном счете из риторической установки. Формализм и структурализм окончательно приводят к пониманию того, что и после отказа от риторики тексты тем не менее строятся при помощи приемов, которые можно дефинировать, обращаясь к риторической системе. Это значит, что нериторический текст, кажущийся свободным от подчинения правилам, функционирует риторически.

VIII

Возвращение к риторике, произошедшее в 60-е годы, привело к моде на риторику, с которой были связаны определенные проблемы. Объектом этой моды были составление текстов и коммуникация, которые занимают также и современную науку. Тем самым, риторика приняла на себя подготовительную роль и роль образца, тем более, что по сравнению с современными дисциплинами, занимающимися лишь отдельными аспектами, она предлагает наиболее всеохватывающую концепцию своего предмета. Уделяя внимание названной области, эти дисциплины определенным образом обнаруживают постоянство некоторых вопросов и включаются в традицию, начатую риторикой. Но в этом пункте границы между новым метаязыком современных дисциплин и риторическим метаязыком, должноствовавшим выступать в качестве объекта, стираются. Это значит, что описательный язык чужой, исторической системы вторгается в новую, актуальную.

При этом весь разработанный риторикой аппарат терминов и категорий принимается как обязательный. Следующий шаг представляет собой попытку придать риторическим понятиям статус современной дисциплины путем применения приемов редукции и уточнения. Попытка перевода риторического языка на язык лингвистики и семиотики может быть признана самой амбициозной из всех подобных. Имеются в виду «*Rhétorique générale*» группы m³², работы Умберто Эко³³ и Ролана Барта³⁴.

Все эти оправданные и эффективные попытки адаптации страдают одним недостатком: они не осознают значения метатекстуальной функции риторики в исходном контексте и изолируют ее как квази-нейтральную, до-научную дисциплину. Французский критик новой риторики, Пьер Кюнтц, высказываясь по поводу «*Rhétorique générale*»³⁵, привел аргумент, что нельзя подходить к проблеме риторики из неисторической перспективы. История наук и эпистемология в его понимании неразделимы. Кюнтц настойчиво указывает также на идеологическую обусловленность риторики, на ее зависимость от конкретной культуры с точно определенной идеологической структурой.³⁶ Хотя таким образом современные попытки «аннексии» и подвергаются критической оценке, тем не менее уже невозможно исключение риторики из области структуральной стилистики, аналитически ориентированной теории литературы (и текста) и лингвистической семантики.³⁷

ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ РИТОРИКИ: КАНОН И АНТИКАНОН В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ XVII ВЕКА

I

ДУАЛЬНЫЙ МЕХАНИЗМ И ДВОЙНАЯ КУЛЬТУРА

Одной из постоянных оппозиций, организующих русскую культуру в ее развитии от эпохи христианизации до реформ Петра I, является оппозиция между «новым» и «старым». Эта оппозиция настолько продуктивна и фундаментальна, что другие оппозиции типа христианство/язычество, истинная вера/ложная вера, социальные верхи/социальные низы и, наконец, Россия/Европа оказываются подчиненными ей. Сложный процесс, в ходе которого оба члена оппозиции старое/новое получают различные оценки и противоположным образом соотносятся с разными культурными феноменами, определяет культурную динамику¹.

Новая (христианская) культура приобретает свой облик за счет противопоставления старой, старая (языческая) культура как антикультура служит предпосылкой новой. Новая культура как отрицание старой сохранила элементы последней, переняв их с противоположным знаком. Христианизация означает не только дистанцирование от язычества, но и отграничение от западного христианства. Возникает оппозиция восточное христианство (как православие) vs. католицизм и язычество (как гетеродоксия и неверие). При этом происходит идентификация католицизма и язычества: негативная оценка «старое», относившаяся к язычеству, переносится и на католицизм, который рассматривается как старая и поэтому ложная вера.

В XVII в. старое и новое получают обратные оценки, что можно рассматривать и как обратное присвоение этих предикатов аналогичным феноменам со стороны двух противоположных подсистем. В России XVII век несет на себе печать острого внутрикультурного дуализма: внутри русского православия происходит раскол на реформированное и консервативное православие (старообрядцы), который порождает антагонистические структуры на всех уровнях культурной практики. С точки зрения староверов старина является идентичной давнему божественному порядку, прогресс может означать только возвращение к утерянным истинам, новое, т. е. реформа оказывается по-

этому негативной (языческой): историческая диахрония «старое, языческое» vs. «новое, христианское» превращается в чисто оценочную диахронию «старое, христианское» vs. «новое, языческое». Из этой перспективы реформа рассматривается как результат контакта с чужой (западной) культурой, культурой еретической. (Западная Европа коннотируется как язычество, ересь, латинство). Оппозиция старое vs. новое трансформируется в оппозицию Россия vs. Европа. Европа предстает как «исконно» новая страна (с новой коннотацией «неверная», «левая»), причем левая сторона олицетворяет чертово пространство), Россия — как вечно старая. Позиция старообрядцев, с точки зрения реформаторов, определялась как невежество. На оценочную оппозицию старое/новое переносится оппозиция невежество/просвещение, на которую староверы отвечают противопоставлением мудрости (как причастности к давней традиции, унаследованной от церковных отцов) и глупости (как отказа от этой традиции или ее забвения).

XVIII век, на протяжении которого приобретают свой окончательный профиль идеи, ставшие основой дивергентных идеологий XIX в., развивает мысль о реформе (против института церкви) до представления о новом начале, о переломе. Гипертрофия нового, главным репрезентантом которого становится Петр I, включает в себя представление о новом народе, о новой России, понимаемой как абсолютная противоположность допетровской России, находящейся в процессе последовательной европеизации всей культуры. Новая государственная культура обзаводится не только новыми атрибутами (одежда, прическа, формы обхождения и т. д.), но и подвергает себя процедуре переименования, требующей публичности и затрагивающей все инстанции: от переименования царского титула в императорский до переименования Руси в Россию. (Оценка императора-реформатора и его кампании по европеизации как рождения новой или как крушения старой и, тем самым, настоящей России выступает как своего рода топос самооценки в противоборствах XIX в. и играет определяющую роль в формировании в XX в. партийной культуры, с одной стороны, и диссидентской культуры — с другой.)

Внутрикультурная самооценка официальной реформаторской культуры XVIII в. по природе своей могла рефлексировать культурный механизм, ею управлявший. С точки зрения типологии культуры, напротив, становится ясным, что продуктивными в области культуры XVIII в. становятся не столько западноевропейские, сколько русские модели ранней фазы. Юрий Лотман и Борис Успенский аргументируют следующим образом: «Сущность культуры такова, что прошлое в ней, в отличие от естественного течения времени, не «уходит в прошлое», то есть не исчезает. Фиксируясь в памяти культуры, оно получает постоянное, хотя и потенциальное бытие. Память же культуры строится не только как склад текстов, но и как определенный механизм порождения. Культура, соединенная с прошлым памятью, порождает не только свое будущее, но и свое прошлое, в этом смысле представляя механизм противо-

действия естественному времени. [...] Специфика русской культуры рассмотренной эпохи, в частности, проявлялась в том, что связь с прошлым объективно наиболее резко ощущалась тогда, когда субъективно господствовала ориентация на полный с ним разрыв, и, напротив, ориентация на прошлое связывалась с вычеркиванием из памяти реальной традиции и обращением к химерическим конструктам прошлого»².

Иными словами: дуальная модель старое/новое в ее формальном и функциональном плане может быть также определена относительно XVIII века, включая и противоположные, меняющие знак оценки со стороны обеих частей культуры.

Русские понятия «просвещение», «просветитель» не являются неологизмами XVIII века и со значением «крещение», «креститель» известны уже в допетровской России. Это объясняет причину понимания петровских реформ как второго крещения и образа самого Петра как крестителя и избавителя. Как принесло новую веру первое просвещение, крещение, так должно принести ее и второе. Новая вера, вера в просвещение, дискредитируется противниками реформ как обновление язычества по образцу: все западное — языческое. Следовательно, Петр I может быть представлен как Антихрист, как ложный креститель. Двойная вера, сохраняющая свое постоянство во внутренней дуальной структуре, частично может принимать самые странные внешние формы, к которым можно отнести в особенности феномен «крепостного гарема»³. Крепостные гаремы — в русском контексте несомненно беспрецедентные явления XVIII века — владельцы которых слыли «просветителями» и борцами против необразованности, могли восприниматься как европейские культурные формы, поскольку нехристианская, языческая Европа идентифицировалась с одной из форм ислама. Этот феномен, который можно было наблюдать в некоторых менее образованных, но все-таки дворянских кругах, представляет собой нечто исключительное. Однако, можно привести и другие, менее экстремальные примеры, которые демонстрируют, что во внутрикультурном пространстве действуют собственные оценочные системы, присваивающие Европе определенные качества без ориентации на ее фактические структуры. В начале XIX в. дуальная модель повторяется в конфронтации так называемых архаистов и новаторов, затем в спорах западников и славянофилов. Идеологические позиции, которых придерживалась и та, и другая группа, без труда можно различить в диссидентской культуре и в некоторых областях партийной культуры бывшего Советского Союза. Не зря представители советской культурной типологии настаивают на дуальной модели при описании русской культуры с XI по XVIII век. То, что они не tematизируют ни XIX, ни XX век, в которых эта модель продолжает господствовать, можно объяснить только контролем со стороны цензуры.

Дуальный механизм обладает не только диахронным, но и синхронным характером, если внутри культурной системы он на различных стадиях свое-

го развития приводит к раздвоению системы на две противоположные части, т. е. к образованию расколотой структуры, которую Лотман и Успенский обозначили понятием «двойная культура». Двойную культуру, как это демонстрирует русский пример, следует рассматривать как постоянный антагонизм двух культурных моделей в рамках единой национальной культуры. Этот антагонизм продуктивен: на различных культурных уровнях он производит структуры, интерпретируемые только в соотносимости с противоположными. Антагонизм обладает функциональным и формальным аспектами: каждая культура развивает собственную концепцию противоположной модели и строит свою идентичность в зависимости от последней. В случае, если определенная антимодель вытесняется на периферию по причине изменяющегося распределения влияния, то на ее место вступает новая, наследующая некоторые из ее формальных структур. В XVII в. раскол становится тем фактором, который внутри системы принимает на себя функцию противовеса, продуктивного для всей культуры.

Понятие двойной культуры скрывает в себе проблемы не только относительно своего концептуального, но и относительно структурного компонента. Как величина концептуальная, оно является составной частью самопонимания культуры, находящего выражение в ряде первичных метатекстов⁴. На этом (первичном) метатекстуальном уровне формируются представления канона и антиканона. С другой стороны, оно является также составной частью моделей типологии культуры и, тем самым, и моделирующим, и моделируемым понятием одновременно. Вторичные метатексты XX века представляют собой описания первичных, концептуальный мета-уровень концептуального объектного уровня. Как величина структурная двойная культура означает набор дуально-бинарных кодов социального поведения, текстуальной (особенно вербальной и визуальной) практики и различных типов знаков. Структуры, определяемые цензурой и антицензурой, здесь можно описать как официальные/неофициальные, открыто-диалогичные/замкнуто-монологичные, иерархические/анти-иерархические. Раскол является культурным сигнификантом двойной культуры XVII в., который приводит к столкновению друг с другом коды придворных и церковных церемониалов, коды цензуры, центростремительной культуры государственного единства и коды центробежной, преодолевающей иерархии антикультуры, где формы карнавальной культуры соприкасаются с формами аскетического ригоризма.

II

КУЛЬТУРНАЯ МОДЕЛЬ И ПОНИМАНИЕ ЗНАКА

При описании структур двойной культуры необходимо принимать во внимание, что основная оппозиция между культурой и не-культурой, которая в

самопонимании отдельной культуры играет роль отграничения от чужих, находящихся «вовне» культур, сама вторгается в систему и подвергается противоположной трактовке со стороны обоих контрагентов.

Официальная реформаторская культура XVII века при царе Алексее Михайловиче и патриархе Никоне, с одной стороны, и старообрядцы в образе их предводителя, протопопа Аввакума, с другой, занимают противоположные позиции по следующим вопросам:

— какое отношение развивает данная культура к области экстракультуры как к той области, от которой она старается отмежеваться (рассматривается ли она как не-культура или как антикультура)?

— вырабатывает ли данная культура модели самоописания, которые фиксируются в таких метатекстах как грамматика, риторика или в сборниках правил вообще, или ориентируется на авторитет сохранившихся издавна текстов?

— какое понятие знака вырабатывает культура (условность, безусловность)?

— какое понятие текста вырабатывает культура (функциональный текст или «текстуальный текст»⁵)?

Подсистема в конкретной форме культуры, отстаиваемой Аввакумом и старообрядцами, основывается на тексте как парадигме текстов, т. е. ориентируется на текстовую традицию, считающуюся освященной. Значение текста определено раз и навсегда (Библия имеет одно значение, ревизия священных книг исключена, даже невообразима). Соответственно недопустимо и представление об условности знаков, т. к. одно выражение нельзя заменить другим. Оно является единственным и истинным обозначением, т. е. наименованием. По той же самой причине отвергаются иностранные языки.

Модель, которой придерживается официальная культура, основывается на правиле, т. е. на убеждении, что составление текстов и формы социального поведения поддаются изучению и управлению. Приобретают значение такие автодескриптивные тексты (метатексты) как риторика и грамматика, письменные указания церемониального характера. Грамматика и риторика становятся учебным материалом. Священное писание оказывается возможным изменить на основе новых познаний. Выражение считается условным, следовательно, заменимым. Иностранные языки допустимы, даже желательны. На место корпуса дошедших из прежних времен текстов вступает система правил⁶.

Модель Аввакума, рассматривающая культуру как данную Богом и как неизменную (любое обновление, как в конкретном случае церковные реформы, означает катастрофу, начало светопреставления, приход Антихриста), понимает свое отношение к экстракультуре как конфронтацию с антикультурой. Антикультура в этом случае рассматривается как знаковая система, изоморфная собственной, но функционирующая с обратным знаком. Действительны оппозиции верное/неверное, истинное/ложное, Россия/Ев-

ропа, христианство/язычество, истинная вера/ложная вера (или старая вера/новая вера).

Официальная модель рассматривает экстракультуру как не-культуру и, тем самым, как область, не носящую знакового характера, т. е. лишенную структуры, хаотичную. Действительны оппозиции упорядоченность/неупорядоченность, смысл/бессмыслица.

Модель культуры как текстовой целостности и культуры как системы правил выражает, видимо, тип культуры, в котором обновление и сохранение идентичности проявляются внутри самой системы. В столкновении противостоящих друг другу моделей вырабатываются функции, играющие решающую роль в рамках всей культуры в целом, а именно в поддержке государственного и церковного централизма, с одной стороны, и в его безусловном отрицании — с другой. Модель реформ становится серьезной угрозой для системы. Религиозный раскол, начавшийся с оценки ревизии церковнославянского перевода Священного писания и корпуса догматических текстов, а также с изменения отдельных частей религиозного обряда, превращается в раскол культуры, касающийся всех ее проявлений⁷. Процесс раскола постоянно прогрессирует за счет становящейся все более явной связи официальной культуры с западными традициями образования и накопления знания — открытость по отношению к западным формам искусства (театр, светская поэзия), допуск иностранцев в качестве учителей и восприятие западных форм жизни.

Процесс раскола проявляется во всех областях культурной практики (включая и повседневно-светскую) в форме скачкообразно растущей «семиотической деятельности», в которой участвуют обе стороны. К «обычному» значению действий, форм поведения, деталей одежды, жестов и языка добавляется идентификационное или полемическое значение, соответствующее тому, принадлежат ли они к собственной или к противоположной системе и подтверждают или опровергают ли они собственные позиции. Эта семиотическая эскалация отражается прежде всего в религиозной сфере, раскол которой начался с ответа на вопрос о статусе знака (условность/неусловность). Приводимые в исследовательской литературе конфликтные ситуации могут быть сведены к этому элементарному спору о знаке. При этом речь идет, во-первых, об изменениях в тексте символа веры. Старая формулировка «рождена, а не сотворенна» заменяется в тексте реформаторов на «рождена, не сотворенна», а «его же царствию несть конца» на «его же царствию не будет конца»⁸. Старое написание имени Христа «Исус» заменяется на «Иисус», в старой формуле «истинный господь» слово «истинный» опускается. Во-вторых, речь идет об изменениях в области символики и символических действий. Старый восьмиконечный крест должен быть замещен четырехконечным, старый обычай креститься двумя пальцами — крещением тремя пальцами, двоекратное «аллилуйя» — троекратным. Кроме этого планируются многочис-

ленные преобразования определенных ритуальных действий, сокращения и дополнения в старых текстах молитв и гимнов⁹.

Факт, что изменения, которые, как кажется, едва ли касались фундаментальных теологических проблем, привели к расколу и к последовавшим за ним репрессиям против староверов, имевшим целью полное их уничтожение, и стали поворотным пунктом для целого народа, можно объяснить только отношением к знаку. Выпадам со стороны реформаторов Аввакум противопоставляет решительный отпор как в автобиографии (Житие), так и во множестве посланий, настойчиво отсылая при этом к авторитету Отцов Церкви и ставя под вопрос православную аутентичность новых греческих источников, на которые ссылаются реформаторы. Особенно подробно, со ссылкой на трактат Псевдо-Ареопагита «О божественных именах», он останавливается на запланированном отказе от атрибута «истинный» в начале своего «Жития». Аввакум напоминает, что святой дух издавна назывался истинным господом; отказ от атрибута «истинный» противоречит, следовательно, учению о божественных именах, как его сформулировал Дионисий. А именно, что в этом учении различаются «имена истинные» как «сый», «истинна», «свет», «живот» и «имена виновные» как «господь», «вседержитель», «трипостасен», «бог» и что первым придается большее значение¹⁰. Из этого делается вывод, что исключение слова «истинный» является большим злом, чем исключение слова «господь», т. к. оно означает отрицание истинности святого духа и, следовательно, ересь. Имя, по Аввакуму, *есть* божественная сущность¹¹. Здесь Аввакум рассматривает слово «истинный» как имя собственное, которое он идентифицирует с денотатом. Эта асемиотическая интерпретация имени¹² ведет к предположению, что изменение имени имплицитно называние иной сущности. На его основе староверы последовательным образом должны были настаивать на сохранении слова «истинный». При этом они не могли знать — филологи позднее смогли это подтвердить, — что в русском слове «истинный» сохранился след неточно переданного греческого слова *kyrios*: через церковнославянское «господь», с одной стороны, и «истинный» — с другой¹³. Ссылка сторонников реформы на греческий источник, на который опираются поправки, староверами не принимается, т. к. подобного рода логические исправления они считают неоправданными. Выражение — это своего рода самоизображение божественного; имя является эманацией и, следовательно, причастно к нему. (В этом убеждении можно усмотреть параллели определенных позиций, сформулированных в дискуссии об иконе в VIII в.)

Не менее непреклонно Аввакум относится к изменениям, касающимся символов и символических действий, в особенности ритуалов. Во многих посланиях староверам (которые он адресовал преследуемым, будучи сосланным в Сибирь) Аввакум снова и снова обосновывает обычай креститься двумя пальцами, ссылаясь на отцов церкви. Тем самым, происходит что-то вро-

де вторичной семантизации знака: в конфронтации двухперстного и трехперстного креста противоположный знак провозглашается не только ложным знаком, но и знаком разрушения истинного. Иконически интерпретируемый знак «два», представляющий двойную природу Христа, указывает одновременно на принадлежность к религиозному сообществу и отсылает к другим знакам, предпочитаемым этим сообществом (двоекратное «аллилуйя» вместо троекратного и т. д.). Время от времени подтверждаемая иконическая мотивация знака оттесняется в этом споре на периферию. На передний план выступает чистое различие знаков. В одном из источников, имплицитно сетующих на потерю аргументативной оправданности, встречается формулировка о том, что все муки принимаются из-за двух пальцев, из-за одного («и» в слове «Исус»).

Характерное для раскола взаимное разрушение знаков интерпретируется двояко: сторонники реформы видят в нем разрушение знаков невежества, староверы же — разрушение знаков лжи и бесовства. Обе стороны пораженной расколом системы вырабатывают террористические методы, служащие обнаружению малейших отступлений. Конфликт углубляется в результате канонизации решений о реформах, которая, в свою очередь, сопровождается собственными знаковыми действиями. К ним принадлежат пышные богослужения в рамках реформаторских соборов (особенно в 1666/67 гг.) во главе с патриархом Никоном, который низложил русский патриарший венец, чтобы надеть греческую митру. В присутствии патриархов православных церквей Константинополя, Ерусалима, Александрии, Антиохии происходит торжественное отлучение староверов от церкви (которое может быть упразднено лишь путем причащения освященной по реформенному ритуалу просфорой) и театральное отлучение Аввакума в Москве: его изгнание из собора сопровождается троекратной анафемой. Аввакум пользуется тем же самым языковым знаком, чтобы, со своей стороны, отлучить присутствующих патриархов. Официальное формирование канона происходит при помощи Московского печатного двора. Его следствием является выход в свет множества изданий реформированных текстов: в первую очередь — исправленное Священное писание, затем служебник, определяющий практику ритуалов, молитв и постов. Тексты староверов, напротив, остаются рукописными и циркулируют по тайным каналам в виде посланий. При помощи таких посланий отлученный протопоп Аввакум «управляет» из своей земляной тюрьмы — в ней он провел двенадцать лет до своего публичного сожжения в 1682 г. — повседневную жизнь разветвленной сети староверческих общин, поселившихся на окраинах империи, в Сибири, на Северном море и в степи.

Сформулированные в посланиях предписания (своего рода староверческая казуистика, разрешающая конфликты с реформенными священниками, церквями и причастием) приобретают для староверов функцию догмы, принимаются в качестве канона. В этих посланиях — первых староверческих метатек-

стах — они признают свой закон, в крайнем случае позволяющий им самостоятельное отправление причастия (ср. группу безпоповцев). Центральный аргумент, ориентирующий на охарактеризованную выше концепцию знака, касается толкования ритуала. Ложный ритуал как ложный сигнификант фальсифицирует не только место, церковь и участников, но и сами святые дары.

Одновременно вырабатываются показательные формы цензуры. Канон как упорядоченный корпус догм и предписаний, регулирующих повседневные и церковные ритуалы, приобретает свой профиль благодаря цензуре. Поиск сторонниками реформ своей идентичности протекает с опорой на цензуру; последняя консолидирует сообщество непреследуемых в противовес к отмежевавшимся и ведет к установлению глубокого различия между функциональным церковным и государственным аппаратом с централизованными инстанциями и религиозными диссидентами, являющимися одновременно диссидентами государственными и культурными. Официальная цензура репрессивна и агрессивна. Она пользуется всеми средствами для нанесения урона противнику с привлечением полицейского и военного аппарата. Обезглавление, повешение, сожжение, вырезание языков и отсечение рук принадлежат к повседневным процедурам. «Антицензура» Аввакума ведет к религиозному экстремизму, включающему мученическую смерть и самоуничтожение. Источники указывают на самосожжение отдельных лиц, семейств и целых общин.¹⁴ Самосожжение может быть проинтерпретировано как противодействие, путем которого имитируются и в конце концов как бы упраздняются официальные сожжения со стороны религиозных противников.

Антиканон приобретает функцию консолидации староверческой культуры в той мере, в какой симпатизирующая реформенной церкви придворная культура воспринимает европейские формы. Вторжение чужеродных культурных элементов ведет, с одной стороны, к отрыву процесса реформ от церкви и к выработке определенных механизмов восприятия чужеродных элементов, также подчиненных строгому канону, — с другой. Образование канона ориентировано на представление о порядке, в системе самоописания культуры находящее свое выражение в понятии чин. Чин означает одновременно вертикальную, иерархическую и горизонтальную, синтаксическую структуру, регулиующую отношение индивида к системе. Ранг на вертикальной оси и место на горизонтальной определяют ценность и функцию индивида в системе. Порядок чинов заявляет претензию на тоталитарность и в качестве своего рода общей культурной грамматики охватывает все области жизни: как порядок расстановки мебели и прочей утвари в помещении, так и положение патриарха в государстве. Не охваченное порядком чинов не получает качества знака и остается несемантическим. Приписываемая царю Алексею Михайловичу книга о соколиной охоте¹⁵, изображающая придворный церемониал, который предписывает определенную жестикуляцию, движения и вербальные формы, может быть рассмотрена как грамматический метатекст

в этом смысле. Парадигматическую функцию, представленную в этой грамматике поведения, поясняет следующая интерпретация, данная автором:

«[...] хотя мала вещь, а будет по чину честна, мерна, стройна, благочинна...; [...] урядство же уставляет и объявляет красоту и удивление...»¹⁶.

Мир чинов замкнут в себе. Все новые элементы, особенно элементы, позаимствованные из других культур, должны получить оценку в системе чинов, чтобы начался процесс их ассимиляции. Это касается основных форм искусства и образования (театр, светская поэзия), а также форм роскоши.

Иерархическому синтаксису мира чинов противостоит деиерархизирующая культура аскезы староверов с их презрением к культуре и образованию и радикализованной верой в потустороннюю жизнь. Антикультуру, однако, представляют не только староверы, но и, может быть, еще в более экстремальной внешней форме, русские юродивые. Юродивые, известные на Руси со времен средневековья, продолжают греческую христианскую традицию *saloi*, которые, в свою очередь, восходят к традиции киников. Юродивые выступают поодиночке, но в XVII в., когда число их особенно возрастает, они приобретают социальный статус группы, примыкая к движению старообрядцев. Юродивые — это отшельники, их отказ от мира описывается как «выход из культуры». При этом они пользуются знаковой театрализацией, в большой степени нуждающейся в публичности: отказ от светской одежды (часто они происходят из высших социальных слоев), ношение лоскутной рубахи или совершенная нагота и отсутствие обуви, демонстративно-провоцирующее несоблюдение «хороших манер», презрительное отношение к священным или зафиксированным в иерархии местам и обычаям (церковь используется как отхожее место), выход на площади (инициализирующим действием является оплевывание прохожих и забрасывание их грязью), различные процедуры самоунижения. Юродивые выдают себя за слабоумных, т. е. отказываются от образования, от практической мудрости, мирской красоты и ведут себя настолько радикально, что запрещают себе святое причастие и «удовлетворение», приносимое следованием обычаям. Театрализованная знаковость, которую они вырабатывают и которая заметным образом направлена против помпезности придворных церемоний, их праздничности, образует совместный опознавательный код для выступающих тем не менее поодиночке. Юродивых, в дореформенной церкви часто объявляемых святыми, в начальной стадии реформ еще держат при дворе. Юродивый как спутник царя был включен в порядок чинов в качестве критического зеркала: ему позволялись неподчинение, оскорбление, протест против царя. Из-за своего присоединения к антицеркви юродивые становятся объектами преследований. Театральность их действий дополняется вербальностью, которая носит все признаки неприятия нормальной коммуникации: полное молчание, невразумительная речь (темные высказывания, говорение загадками с пророческой претензией), или крайняя форма отказа от артикулируемой, наделенной смыслом речи ---

глоссолалия. Антикультурное пространство, маркируемое их знаковыми действиями, можно причислить к области карнавальной культуры. Для русского контекста бахтинское понятие карнавальности должно быть несколько модифицировано: речь идет не о временном выворачивании наизнанку официального порядка и превращении его в смеховой мир, в котором смех (наряду с фамильярностью, профанацией, мезальянсом и т. д.) приводит к обновлению официальных форм, а о постоянно присутствующем антимире, который все снова и снова довольно навязчиво высказывает свое мнение по поводу установленного порядка вещей. Театрализованные стратегии отказа от мирской жизни вызывающе задевают экстравертированную культуру, основанную на полномприятии посюсторонней жизни. Примечательно, что в апогее своего спора с реформированной церковью Аввакум обращается к театральным и вербальным кодам юродивых и сам называет себя юродивым¹⁷.

Спектакли юродивых с их репертуаром строго определенных ситуаций и действий представляется возможным рассматривать как антиритуал по отношению к церковной и придворной театралитике, как выворачивание наизнанку этикета, ориентированного на красоту, гармонию и праздничность. Поведение юродивых парадоксально: их «бесстыдные» действия (например, что они позволяют себе публично мочиться) одними воспринимаются как греховные, другими же как освобождение от «телесности» (поступок интерпретируется как презрение телесного, даже как признание в бестелесности). Нагота также бросает вызов в двойном плане: неприкрытое одеждой тело выпадает из (преходящего) знакового порядка, оно преодолевается как тело. В знаковом порядке вечной жизни нагота означает «белые ризы нетленной жизни»¹⁸. Юродивый считается ангельски-бестелесным и так изображается на иконах. Нагота — символ души, но одновременно и знак безумия, греха (черт наг). Юродивый играет на этой амбивалентности, демонстрирует ее как парадокс и провоцирует толпу к подыгрыванию: она должна избивать его за бесстыдство, высмеивать, т. е. унижать его и в сочувствии с ним признавать его потусторонность. Антиканоны юродства находят выражение во множестве житий. Житие юродивого устанавливает описательную и интерпретационную схему, выявляет культурный антисмысл театра юродивых и служит ориентиром, даже парадигмой для новичков.

III

РИТОРИКА И ОТРИЦАНИЕ РИТОРИКИ

Превращение официальной культуры из культуры текстов в культуру правил, предворяющее тот процесс, который можно назвать грамматизацией культурной практики, находит особое выражение в области регламентации язы-

ка, т. е. в его ориентации на кодифицированные правила (риторику и грамматику). Последующие замечания будут касаться функции риторики.

Самоописание, предпринимаемое культурой в процессе выработки или заимствования метатекстов, каковым является и риторика, предъясвляет нормативную претензию относительно фактического структурирования конкретной культуры. Риторический текст воздействует на установление обязательных коммуникативных форм и ситуаций с точно определенными речевыми целями, т. е. берет на себя задачу функционализации языка. При переносе в культурный контекст, до сих пор свободный от риторики, он может стать инстанцией, определяющей иерархизацию коммуникативных форм и объединение форм, сопротивляющихся этому процессу. Импорт риторического учения (при посредничестве польско-иезуитских центров образования) в Россию XVII в.¹⁹ означает достижение новой ступени в культурном механизме, ставя под вопрос уже существующие формы коммуникации. Реакция на импорт риторики (как и на предшествовавший ему импорт грамматики) соответствует реакции на церковные реформы. С одной стороны, импорт риторики отвечает потребности доминирующей в культурной системе группы в централизации и приведении к единому знаменателю коммуникативной структуры, что приводит к официализации риторики и к созданию ориентированной на нее текстовой практики. В то же время реорганизации коммуникационных форм и прежде всего тенденции к иерархизации и унификации начинают противодействовать антисистема. Возникает антириторика, становящаяся контрагентом формулировки правил. Само собой разумеется, что Аввакум и старообрядцы отрицают импорт риторики и, тем самым, импорт латинского образования. Официальная культура воспринимает риторику как метатекст в его функции учебника и вторичной грамматики. В рамках соответствующих центров образования, устроенных по образцу польских иезуитских коллегий, закладывается риторическая традиция сначала на латинском, затем на церковнославянско-русском языке. Зарождающаяся текстовая практика развивается в соотношении с аппаратом риторических правил. Таким образом используются концепции моделирования языка и мышления, предлагаемые риторикой. Это ведет к восприятию определенных образцов представлений и мышления, формулируемых учением об *inventio* для перечисления аргументационных стратегий и вопросов, определяющих перспективу рассмотрения той или иной темы. Из этого следует также, что конвенционализация формул поиска мыслей и аргументов ведет к унификации мыслительного горизонта и горизонта представлений авторов и читателей текстов (формируется посвященная публика), что в особенности касается возникающей панегирической поэзии. Закладывая основу стилистического кода, который имплицитно эстетические нормативы, риторика предписывает точные правила для соотнесения *res* и *verba* (вещей и слов). Аппарат правил *elocutio* (тропы, фигуры), гарантирующий произвольную повторяемость оп-

ределенных приемов, вносит решающий вклад в формирование унифицированной текстовой практики.

Не подлежит сомнению, что унификация, иерархизация, канонизация языковых средств и текстовых приемов происходят в интересах той культуры, которая демонстрирует подобные тенденции. Она прибегает к риторике как к инструменту стабилизации в данной области. Риторике отводится при этом роль церемониальной «грамматики», становящейся в один ряд с церемониальными «грамматиками» социального поведения. Один из ведущих советских исследователей в области русской культуры XVII в., А. Н. Робинсон, утверждает, что «церемониал становился важной организующей формой развития придворной культуры. Он требовал определенных устойчивых идей, ритуальных действий, установленных формул словесного выражения, он обладал своей эстетикой»²⁰. Продолжая это наблюдение, нам представляется возможным говорить о возникновении церемониальных текстовых форм, или даже о церемониальной образности²¹.

Описанный процесс играет решающую роль: он ведет к формированию собственной культурной модели в рамках того же контекста и, в конечном счете, положительным образом участвует в ее утверждении. Культурная антимодель тематизирует и проблематизирует социальную ценность сводов правил, в особенности риторики, и, тем самым, ее культурную значимость для импортирующего пространства. Социальная, а точнее моральная и религиозная оценка риторики приводит к «идеологизации»²² языкового вопроса и отмечает центральную точку в динамичном столкновении культурной системы с дескриптивным аппаратом, привнесенным в нее из иной системы и предъявляющим нормативные претензии.

Сопrotивление Аввакума новой риторике, приобретенной в контакте с западной культурной традицией, которое выражено в его сочинениях, кроме актуальной риторики имеет в виду любую вторичную грамматику вообще, претендующую на регулирование производства текстов, т. е. в том числе и византийскую риторiku, регламентирующую производство текстов на церковнославянском языке. Аввакум отрицает оправданность риторики и тех текстов, которые на нее ориентируются.

«Идеологизация» языковой проблемы или проблемы описания и регламентации языка у Аввакума происходит на основе дуалистического представления о мире, отражающемся в большей части его текстов в форме смысловых пар как добрый/злой, бог/черт, Христос/Антихрист, старая вера/новая вера. Эти дуальные оппозиции действуют не только в области морально-религиозного, но и переносятся на все сферы и формы общения и приобретают центральное значение для того, что в общем и целом можно было бы описать как культурную модель Аввакума²³. Оппозиция «старая вера vs. новая вера» включает в себя, как кажется, ряд других оппозиций, моделирующих как религиозную, так и социальную области. Сформулированный в культурной

модели Аввакума дуализм можно рассматривать как интерпретацию внутреннего дуализма русской культуры XVII в., который проявляется в проблематизации коммуникативной системы в целом.

Поддерживая новую культурную модель и становясь защитниками новых систем правил (особенно риторики и сопутствующего ей изменения механизма производства текстов), государство и официальная церковь дают толчок к переориентации культурной целостности и вызывают к жизни противоположные концепции, в свою очередь направленные на ее укрепление. Этот кардинальный внутрисистемный дуализм можно схематично свести к следующим оппозициям: с одной стороны находится целостность идеологических (семиотических) действий²⁴, которые обосновывают государственность и официальную церковь (поддержка официального языка при помощи санкционированной риторики); с другой — целостность идеологических (семиотических) действий, выстраивающих антигосударственные структуры и структуры, направленные против официальной церкви (отрицание правил, предписываемых государственно-церковной риторикой, образование языковых форм собственного образца, которые являются антиязыковыми и антириторическими по отношению к официальным).

Тексты Аввакума предлагают ряд формулировок, имеющих своим содержанием критику официального языка, ориентирующегося на чужие образцы, и советы по правильному употреблению языка. Язык, в соответствии с его моральной и религиозной «идеологизацией» у Аввакума, может выступать как однозначный медиум истины и, следовательно, является единственным и неизменным. Язык никоновцев (в оппозиции Аввакума получающих статус язычников) становится, таким образом, отрицательным языком, языком лжи и лести; язык же истинных христиан (раскольников) был и есть язык положительный, язык откровенности и правды. В противопоставлении «многоречие красных слов» vs. «целости ума и жития во учителя смотри, последует ли словесем его житие»²⁵ искусные слова оказываются пустыми, обманчивыми, не ведущими за собой дела.

Аввакум отрицает владение искусством слова, а тем самым и образование, обучающее красноречию. В конце концов он отвергает всю ту систему, которая ориентируется на подобное образование и кроме того употребляет иностранные языки. Его встречающая концепция складывается из двух основных звеньев: 1) отказ от языковых украшений, продиктованных привнесенными извне правилами; 2) употребление исключительно родного языка. Оба требования подразумевают отрицание нового образования, но одновременно и определенную дистанцию относительно некоторых элементов старинного русского образования. Аввакум сам должен апострофировать себя как человека, находящегося вне всякого образования, как «глупого»: «Немыслен гораздо, неuka человек; Глуп ведь я гораздо; Аз же не книжен сын; Я ведь не богослов; Какой я философ, грешный человек, простой мужик»²⁶.

Это самообличение Аввакума в глупости и необразованности играет роль аргумента в споре со сторонниками реформ. Во время церковного собора 1666/67гг. он обвиняет иконовцев в том, что в целях оправдания своих реформ они объявили «глупцами» церковных отцов и древнерусских святых: «[...] блевать стали на отцов своих, говоря: “Глупцы-де быле и несмыслили наши русские святые, не учоные-де люди были, — чему верить? Они-де грамоте не умели”»²⁷.

Глупость переоценивается, становится символом старой религиозной истины, настоящей мудрости церковных отцов, «разума христова». Аввакум признает свою принадлежность ко второй группе противопоставлений «ученые vs. глупцы» или «грамотные vs. неграмотные» и, тем самым, относит себя к традиции апостолов и первохристиан, принимаемых их преследователями за глупцов и невежд. Он рассматривает себя как носителя истинной религиозной традиции. Концепцию, выраженную в словах «невежда словом, но не разумом»²⁸ подтверждает отказ от образования: «Не учен диалектики, и риторики, и философии, а разум христов в себе имам»²⁹. Религиозная мотивация отрицания области, очерченной этими тремя дисциплинами, проявляется и в ответном послании Ф. М. Ртищеву³⁰: «Не нарицайтесь учителя никто же на земли, един бо есть учитель наш Христос [...] И еще: Христос ибо не учил диалектики, а ни красоречию, потому что ритор и философ не может быть Христианин»³¹.

Этой же позиции придерживается Аввакум в своем Житии: «Не ищите риторики и философии, ни красоречия, но здравым истинным глаголом последующе, поживите. Понеже ритор и философ не может быть христианин [...] Да и вси святии нас научают, яко риторство и философство — внешняя блядь, свойственна огню негасимому — [...] Аз есмь ни ритор, ни философ дидаскалства и логофетства не искусен, простец человек и зело исполнен неведения»³².

В тексте, названном Обращение Аввакума к «чтущим» и «слышащим» и его похвал «русскому природному языку»³³, который следует рассматривать в связи с автобиографией, Аввакум заявляет, что отказ от словесных украшений как и употребление исключительно родного языка действительны для его собственных текстов: «По благославлению отца моего старца Епифания писано моею рукою грѣшною, протопопа Аввакума, и аще что реченно просто и вы, Господа ради, чтущи и слышащи, не позазрите просторѣчию нашему, понеже люблю свой русской природной язык, виршами философскими не обыкъ рѣчи красить, понеже не словес красныхъ Бог слушает, но дѣлъ нашихъ хошет. И Павелъ пишеть: “Аще языки человекѣкими глаголю и ангельскими, любви же не имам — ничто же есмь”».

Вотъ, что много разсуждать: не латиньскимъ языкомъ, ни греческимъ, ни еврейскимъ, ниже инымъ коимъ ищетъ онъ насъ говорить Господь, но любви с прочими добродѣтелями хошет, того ради я и не брежу о краснорѣчии и не унижаю своего языка русскаго. Ну, простите же меня, грѣшнаго, а васъ всѣхъ,

рабовъ Христовых, Богъ простить и благославит. Аминь».

Понятие просторечия у Аввакума содержит два требования. Просторечие коннотирует единственный, истинный, настоящий «русский природный язык» и одновременно язык неприукрашенный, свободный от риторики. Противоположное понятие, «красноречие», с одной стороны, фигурирует в качестве эквивалента иностранного языка (в первую очередь латинского, греческого, еврейского, но, видимо, и польского), и с другой — витиеватого, ориентированного на риторику языка, основой которого является церковнославянский.³⁴

В своем исследовании русской стихотворной культуры XVII в. А. М. Панченко установил еще одну существенную оппозицию, описывающую разницу между официальной литературой и текстовой практикой старообрядцев.³⁵ Эта оппозиция обосновывается различными концепциями литературной деятельности. Полоцкий и силлабисты, опираясь на западные концепции, утверждают литературную, поэтическую индивидуальность и оценивают ее (в рамках учения о самооправдании) как поступок, могущий оправдать христианина. Аввакум и старообрядцы, в свою очередь, отрицают индивидуальность произведения, которое не может занять место веры — единственного возможного оправдания. Решение записать свои тексты Аввакум обосновывает кризисной ситуацией, в которой находятся церковь и вера; текстам он отводит чисто служебную, подчиненную функцию. Она является также подтверждением уже названных оппозиций, находящих самое характерное выражение на языковом уровне. Их можно обобщить следующим образом:

наука	разум [христов]
диалектика риторика философия богословие	
красноречие	просторечие (вяканье)
слово многоречие красных слов	дело, житие
ритор	христианин
книжные ученые грамотные греческий, латинский еврейский, [польский]	некнижные люди неученые, неучи неграмотные русский природный язык

Данные оппозиции отображают резкий и радикальный контраст между эволюционирующей, стремящейся к реформам частью культурной системы и той ее частью, которая старается гарантировать постоянство и пытается помешать процессу изменения системы. Какую роль играет при этом «идеологизация» языкового вопроса? Каким образом можно в связи с ней описать дуализм обеих культурных моделей?

Развитие идеологии, касающейся языка, представляет собой попытку придания языку строго определенного значения в рамках культурного контекста и, кроме того, попытку создания целостности значений, гарантируемых языком и делающих возможными дальнейшее существование, замкнутость и устойчивость культуры. «Идеологизация» в конечном счете определяет тем³⁶, что формируются и находят свое выражение в текстах глобальные представления какой-либо группы о ее существовании в мире. Формулируемые языковые идеологемы позволяют сделать вывод о культурной системе, нормативные правила которой они отражают. Язык как доминантная структура сигнификантов соотносится с определенным набором значений, охватывающих все области системы. «Идеологизация» предстает в таком случае как деятельность по производству знаков, по приданию значений, стремящаяся охватить все практические области, как попытка коллектива создать семиотическое целое. Это семиотическое целое, со своей стороны, рефлектирует статус культурной системы.

Мир Аввакума — пространство, раз и навсегда определенное Богом и Священным писанием, его границы не могут быть ни передвинуты, ни пересечены. Сдвиги или переходы границ, которые допускает официальный мир своим обращением к услугам образования, ведут, в представлении Аввакума, непосредственно к возникновению антимира, принадлежащего дьяволу. Как Аввакум, так и представители официальной культуры, выступающей в лице государства и церкви, отводят центральное место оценке языка и различных модусов его употребления. Противостоящие друг другу концепции, разрабатываемые относительно этого вопроса, ведут, с одной стороны, к формированию риторической традиции и к подчинению поэтической практики правилам утвердившейся риторики, с другой — к возникновению решительного антириторизма. Последний приводит не только к отказу принимать официальную риторику и ее правила, но и к отрицанию социальных ценностей и норм, лежащих в их основе, и коммуникативных ситуаций, которые они должны регламентировать. Занимая антириторическую позицию, Аввакум приходит к отщепенчеству также в сфере употребления языка. В разнице подходов к языку повторяется религиозный раскол. Или иначе: в разнице подходов к языку религиозный раскол находит свое наиболее яркое и устойчивое выражение. Основная оппозиция между «культурой» и «не-культурой», в самопонимании культуры играющая роль отграничения от других, лежащих «вне» культур, сама переживается ею как раскол.

Риторически-антириторический раскол можно описать следующим образом. Первый русский придворный поэт и воспитатель царских детей Симеон Полоцкий, выступающий в качестве представителя польско-иезуитского образования, «эстетизирует» священный текст, Псалтырь, и тем самым вводит новый способ текстопроизводства. Полоцкий расширяет Псалтырь, переводя его в форму силлабического стиха и снабжая рифмами, и одновременно вызывает к жизни первую русскую стихотворную систему, повторяющую польскую. Небывалое изменение на уровне выражения он мотивирует прежде всего неслыханным до тех пор аргументом: намерением подчеркнуть «сладость»³⁷ как самостоятельное качество. С раскрытием чистой назидательности навстречу эстетическому элементу начинается постепенный процесс превращения русской поэзии в светскую, стоящий в начале новой русской литературы. Сам Полоцкий, автор риторического трактата и учитель риторики и поэтики, принимает риторический ригоризм и предписываемую риторикой дихотомию поэтического и повседневного языка. Его язык — предельно далекая от просторечия, частично искусственная конструкция, базирующаяся на церковнославянском (на котором до сих пор писались исключительно религиозные тексты). Таким образом он поддерживает иерархизацию стилей и языковых уровней, признает необходимость их функционального использования в рамках различных жанров и подтверждает необходимость строгого определения системы коммуникации, не допускающего переходов ее границ. Формирование рестриктивной и селективной системы начинается как на стилистическом уровне, так и на уровне жанров, соотносящихся со стилями. Как автор, выросший на барочной поэтике, Полоцкий не только культивирует игровые формы стиха (*carmina figurata* и т. д.), но и изобретает метафоры и кончетти, усваивая правила риторики остроумия польского поэта и теоретика эпохи барокко Сарбевского (Сарбисвиуса)³⁸. Его кончеттизм закладывает начало новому видению в сравнении (*similitudo*: мир как арсенал знаков, в котором все может сравниваться со всем), связывающему известные феномены с такими, которые чужды культурному опыту его публики. Полоцкий развивает искусную эмблематику (тематика которой остается большей частью религиозной), приобретающую все черты эзотерики, и воспитывает избранную публику. Его эмблематика и панегиризмы, предназначенные царской фамилии и посвященные событиям при дворе (все вербализуется), вместе с другими художественными формами, импортированными с запада (прежде всего театр), переводится в систему эстетических знаковых актов.

В соотношении с унифицированной коммуникативной системой с ее однозначными оценками языковых уровней и стилей поэзия Полоцкого образует первый светский литературный канон в России и инициирует барочную традицию.

Стилю Полоцкого диаметрально противоположен стиль Аввакума, находящий выражение в его основном произведении — в «Житии». Содержани-

ем этого текста (своего рода «авторефлексии») движения старообрядцев) является жизнеописание, исповедь, поучение, признание, история страданий, путевой дневник и изображение самых интимных мистических переживаний. Как прозаический текст «Житие» отрицает эстетическую функцию чуждой ему художественной литературы, угодной при дворе, и противостоит ей. В названном выше процессе автобиография Аввакума выполняет «субкультурную» функцию в смысле сопротивления официальной культуре³⁹. Даже если текст «Жития» не отвечает, как кажется, всем постулатам Аввакума, соответствие между его «идеологическими» высказываниями и текстовой практикой тем не менее может быть доказано. Его решительная позиция, заключающаяся в отказе от образования, в отрицании красноречия и значения собственных текстов как самоценных литературных произведений, имеет самостоятельное значение. Ни высокий уровень образования Аввакума, приобретенный, возможным образом, из тех же самых книг, из которых почерпнул свои знания его основной противник Никон, ни начинающаяся среди старообрядцев в XVIII в. образовательная деятельность, включавшая проработку риторической традиции⁴⁰, не противоречат скептицизму относительно образования, которого придерживался Аввакум и другие старообрядцы в конкретный кризисный момент культурного процесса. Терпимость Аввакума по отношению к определенным конвенциональным формам в своих собственных произведениях и в произведениях его ученика Авраамия⁴¹ должна быть подвергнута подробному рассмотрению в ее связи с «идеологической» позицией Аввакума и со взглядом на конкретную функцию этих произведений в XVII в.

Не подлежит сомнению, что «Житие» Аввакума принадлежит к литературной традиции, несмотря на то, что в тогдашнем контексте оно не было задумано как литературное и не воспринималось как таковое. (Литературная рецепция этой автобиографии начинается, как известно, позже.⁴²) Но это не значит, что в результате контакта с текстами того времени — в том числе с такими, в которых воплощалась литературная функция языка в соответствии с эстетическими идеалами барокко, — «Житие» не могло строиться как литературный «антитекст».

Присутствие в «Житии» конвенционализированных стилистических и языковых форм, которые, как кажется, противоречат требованиям просторечия, можно объяснить только в их связи с антиконвенциональными формами в области языка и стиля, играющими определяющую роль в построении текста. Последние не ориентируются ни на языковые и стилистические образцы, предлагаемые каноническими текстами, ни на правила новой риторики. (С точки зрения общей дескриптивной риторики, однако, такие формы также поддаются квалификации.)

Языковой и стилистический анализ текста, предпринятый В. В. Виноградовым⁴³, демонстрирует дуализм форм⁴⁴, которые относятся как к церков-

нославянскому, так и к просторечию и обосновывают употребление соответствующих стилистических приемов. Следовательно, в тексте присутствуют традиционные элементы и элементы, прогивостоящие господствующей тенденции к унификации: «неудобные» формы, приобретающие сигнальный характер на жанровом и стилистическом уровне произведения.

Дуализм форм отрицает авторитет риторики, которая, выступая в качестве инстанции, регулирующей коммуникацию, не только предписывает специфическую концепцию языка (а именно концепцию дихотомии разговорного и поэтического языков), но и формирует языковой канон и функционализирует канонизированные языки, т. е. соотносит их с определенными речевыми задачами. Следствием этого является строгое отграничение от всех неканонизированных, не входящих в языковую и стилистическую иерархию языков. Одновременно подавляется возможность сосуществования различных языков в смысле разноречия. Единый язык становится языком официальных поэтических жанров⁴⁵. Таким образом начинается формирование рестриктивной и селективной системы как в области стиля, так и в области жанров, которым соответствуют определенные стили.

Симеона Полоцкого, придворного поэта и основателя одного из первых литературных направлений в России, можно назвать представителем этой функционирующей и продуктивной системы⁴⁶. Давая своему труду программное обозначение «вяканья» с целью провозглашения своего презрения к красноречию и к литературной деятельности как таковой, Аввакум репрезентирует противоположный полюс. Оба автора считаются двуязычными, поскольку оба располагают знанием церковнославянского и одной из форм просторечия. Но именно в обращении с языковыми формами, в способе их семантизации в конкретном тексте проявляется коренное различие этих двух авторов⁴⁷.

Полоцкий принимает дихотомическое представление о языке, иерархизацию стилей и языковых уровней, необходимость употреблять их функционально, т. е. с определенной коммуникативной целью или в определенном жанре. Границы, установленные в области употребления языка, Аввакум переходит с помощью приема, который можно назвать креолизацией, смешением элементов самого разного происхождения. Этот прием применяется не только на уровне языка, но и на стилистическом и жанровом уровнях. Используя его, Аввакум добивается особого качества двуязычия, которое проявляется как конкуренция двух языков и двух обусловленных ими стилей в одном и том же тексте. Стилистические особенности церковнославянского языка и просторечия таким образом вступают не только в конфронтацию, но и в контакт друг с другом.

Отмеченный на языковом и стилистическом уровнях дуализм может быть прослежен также и на других конститутивных уровнях текста, например, на нарративном и тематическом уровнях. Робинсон говорит о «двуплановой структуре» произведения, о «двух обликах главного героя», выступающего

как «пророк» и как «грешный человек», из чего результирует дуализм нарративной перспективы.⁴⁸ В своем анализе развития русской агиографической прозы в направлении автобиографии и специфических изменений этой очень постоянной формы древнерусской системы жанров Робинсон находит у Аввакума элементы проповеди и исповеди, противопоставление которых он оценивает как новаторство и как особый вид реализации автобиографической жанровой структуры. Сосуществование и противостояние «пророка» и «грешного человека», «проповеди» и «исповеди», «церковнославянской речевой стихии» и «стихии живого языка»⁴⁹ на различных уровнях выявляет амбивалентную структуру «Жития», которая, приводя в соприкосновение «известные» и «непривычные» формы, ставит под вопрос и рефлектирует последние. Такая двойная направленность конститутивных элементов текста, которую можно установить на всех его уровнях, позволяет сделать вывод, что Аввакум в полной мере использует «диалогические» возможности языка и текста. В явной противоположности к церемониальному, монологическому употреблению языка в поэзии, которую упорядочивает и ограничивает риторика, Аввакум развивает новые семантические конструкции, стилистические комбинации, амбивалентные, «двунаправленные» метафоры. Диалогичность, которую он выстраивает, разворачивается не только в рамках текста за счет сочетания форм, отсылающих к различным языковым и текстуальным слоям, но и за счет соотношения с другими текстами того же самого культурного уровня в диахронии и в синхронии. Текст как целое отсылает к другим текстам, причем его связь с другими, «чужими» текстами подчеркивается тем, что Аввакум, внося в свой текст разнородные жанровые и стилистические формы, эвоцирует самые разные традиции. «Житие» предстает как реплика древнерусского «классического» жития святого и культурного опыта, который репрезентирует последнее. Кроме этого, «Житие» может быть воспринято также и в соотношении с современной светской прозой (не включенной в принятый канон) и, в конце концов, как антитекст по отношению к официальной придворной поэзии.

Игнорируя официальный унифицированный язык и иерархию стилей, переходя и установливая определенные границы языкового пространства путем смешения языков и стилей, Аввакум находит сложные антиформы, которые, казалось бы, не ориентируются ни на какие правила. Эзотерической эмблематике с ее приемами *comparatio* и *similitudo* (сравнение и сходство) соответствует частично народная, частично загадочная параболика Аввакума, обходящаяся без метафор. Путем комбинации двух языков (стоящих на разных ступенях иерархии) в рамках одного текста он создает внутреннюю диалогичность, противостоящую монологичности придворной литературы. Нарушая представление о приличии (*decorum*) как жития, так и придворной поэзии, литературный юродивый Аввакум создает своего рода карнавальский текст. Взятые вместе с его посланиями, «Житие» образует литературный ан-

тиканон, на который ориентируется письменная практика старообрядцев вплоть до XIX столетия.

Антиформы Аввакума очень сложны, т. к. отсылают к уже имеющимся, отрицая их. Подобная реплика, с одной стороны, разочаровывает ожидания, относящиеся к стилю и к жанру, но с другой она представляет собой отрицающий жест, функционирующий как угроза официальному миру, или, как минимум, ставящий его под вопрос.

Не случайно в этой связи напоминание о введенной Бахтиным категории, описывающей подобные антикультурные жесты: имеется в виду категория «карнавальной культуры»⁵⁰. Бахтин понимает карнавальную культуру как культуру, противостоящую господствующей системе и находящую выражение в формах поведения, а также в специфических формах коммуникации, например, в текстах. Исследовав подобные формы прежде всего в области литературы, Бахтин установил критерии, в случае автобиографии Аввакума также позволяющие говорить о «карнавальной литературе» в этом условном смысле. Характерными для нее являются диалогичные структуры, противоречащие монологическому представлению о тексте и о языке, почерпнутому из риторики. Тексты, направленные против правил с претензией на оправданность, против господствующего представления о языке, используют диалогический потенциал языка в целях создания амбивалентных структур значения. Текст Аввакума, который в этом смысле является «карнавальным», сигнализирует об общей направленности его культурной модели⁵¹.

Иными словами: на разных уровнях двойной системы русской культуры XVII в. протекают процессы канонизации. Все они отображают культурную модель соответствующей части системы с имманентными ей аспектами понятия о языке и о тексте. Канонизация в рамках официальной культуры протекает в два этапа, первый из которых содержит в себе церемониализацию (ритуализацию) культурной практики и второй — кодификацию (грамматизацию) ритуалов (кодификация в узком значении подразумевает законы, догмы, в более широком значении — метатексты типа грамматики, риторики). Канонизацию внутри неофициальной культуры можно описать как создание антиканона (абсолютизация старых текстов означает исключение новых), находящего свое отражение в метатекстах особого рода (послания). Обязательность примера оказывается важнее обязательности правила.

Официальный канон, функционирующий как исключаящий и как интегративный механизм, приобретает социальную значимость через цензуру. Цензура исключает определенную часть текстов (действий), а именно ту часть, которая находится в явном негативном соответствии с определенным текстом (действиям) официальной системы. Культурный антипод попадает под действие цензуры: цензура сводится (говоря очень упрощенно) к искоренению антизнаков, становящихся индексом антигруппы, и к исключению контекста возникновения того или иного знака. Канон и антиканон как коррес-

пондирующие величины организуют русскую культуру XVII в. в ее целостности, причем дуальная модель, с одной стороны, рассматривается как старохристианское vs. новое-языческое, Россия vs. Европа, аскеза vs. светскость и как невежество vs. образование, отсталость vs. прогресс и т. д. — с другой.

Поскольку неофициальная культура не располагает аппаратом власти, ее цензура и антицензура носят чисто нравственный характер. Эта антисистема необходимым образом должна быть изолирующей. Но ее тенденция к замыканию одновременно оказывается центробежной. Культура старообрядцев в отличие от официальной системы не содержит ни иерархии, ни склонности к унификации и монологизации коммуникативной системы. Она когерентна, но расколота (секты, соприкосновение с другими исключенными группами, например, с юродивыми) и допускает варианты своей модели. — Содержание культуры, несомненно, изменилось, но остается открытым вопрос, применимы ли сформулированные выше соображения к структуре внутрикультурной конфронтации. Возможно, что здесь найдена культурная парадигма, способная охватить двойную культуру бывшего Советского Союза (официальная/диссидентская культура).

ДОБАРОЧНАЯ РИТОРИКА В РОССИИ: «УЧЕБНИК» МАКАРИЯ

I

РИТОРИКА КАК ЧУЖЕРОДНАЯ СИСТЕМА ПРАВИЛ

Как учебник или трактат риторика приобретает статус метатекста, определяющего формы организации или реорганизации отдельной культуры и, тем самым, приобретает возможность регулировать процесс самоописания данной культуры. При этом риторика принимает на себя двойную функцию, становясь, с одной стороны, носителем социальных и эстетических ценностных представлений, существенных для определения единого языка и дифференциации в его рамках стилей и субъязыков, а с другой — той инстанцией, которая сама определяет эти представления.

Однако в случае риторики мы не всегда имеем дело с метатекстом, который берет свое начало в той культуре, в описании которой он участвует. Скорее всего можно утверждать, что она привносится из другого культурного контекста для выполнения этой задачи. Готовность культуры к восприятию чужеродной системы описания маркирует определенный пункт в развитии и в самоосознании данной культуры. При этом можно наблюдать, что вместе с чужеродной риторикой перенимается и присущая ей концепция языка.

Можно было бы задаться вопросом о том, как ведет себя культура, вступающая в контакт с риторикой, берущей начало в иной культурной среде, какие изменения вытекают из этого контакта относительно области предписанных форм коммуникации. Здесь имеется в виду конкретная коммуникативно-языковая ситуация в России и на Украине XVII в., в которой происходит импорт риторического учения. Если исходить из очерченной выше роли риторики, можно утверждать, что появление риторики на Украине и в северной части России в первой трети XVII в. свидетельствует о новой стадии развития культурного механизма. Похожий переход имел место в случае грамматики, игравшей роль нормативной описательной системы. Риторика, кото-

рая отличается от грамматики тем, что она с самого начала ориентирована на коммуникацию, ставит под вопрос все исходные коммуникативные формы.

При этом проявляются различные реакции на импорт риторического учения, которые в упрощенном виде можно свести к трем случаям.

1. Импорт риторики отвечает потребностям социальной группы, контролирующей культурную систему, и направлен на централизацию и унификацию коммуникативной системы. Риторика официализуется и возводится в ранг инстанции, регулирующей коммуникативные формы и функции; начинается формирование соответствующей текстовой практики.

2. Реорганизации и/или первичной организации коммуникации, являющейся результатом импорта риторики — прежде всего, унификации и официализации — настойчиво противится внутрикультурная оппозиция, которая выстраивает антисистему на базе форм разноречия и разнокультурья. Официализованная риторика становится контрагентом анти-риторики, действующей против формулирования правил.

3. За импортом риторики не следует формирования регламентированной коммуникативной системы, т. е. этот импорт не ведет к заметным следствиям в текстовой практике. Риторическое учение остается в изоляции.

Описание трех вышеназванных случаев вытекает из наблюдений, касающихся импорта риторического учения в украинский, южнорусский и среднерусский контекст во времена правления Алексея Михайловича. Эта реакция оказывается или однозначно одобрительной, или однозначно отрицательной. Кроме того нами были привлечены исследования, касающиеся севернорусских территорий в окрестностях Вологды (второе десятилетие XVII в.), и, в частности, выводы из истории рецепции так называемой риторики Макария. Соответствия между риторическим учением и текстовой практикой, репрезентантом которой можно назвать Симеона Полоцкого, непреклонное отрицание авторитета риторики Аввакумом и старообрядцами и результирующая из этого отрицания текстовая практика являются доказательствами сильной внутрисистемной реакции. При различении трех упомянутых образцов необходимо держать в поле зрения разнообразные способы импорта риторики, а также различные формы ее распространения. В украинско-русском контексте встречаются три типа текстов, репрезентирующих европейскую риторическую традицию:

а) написанный на латыни учебник с немногими примерами из текстов на *lingua polona* или *lingua slavonica*;

б) учебник, написанный также по-латински, но располагающий обширным иллюстративным материалом на *lingua polona* и *lingua slavonica* и множеством цитат из античных латинских, новолатинских и польских авторов, позволяющих установить нормативную шкалу текстовых и стилистических парадигм;

в) учебник, написанный на церковнославянском-русском.

Типы а) и б) охватывают множество учебников риторики, созданных в украинских, в частности киевских центрах образования в XVII и в первой половине XVIII в. с ориентацией на польскую риторическую традицию. На них могла, в свою очередь, ориентироваться русская традиция XVIII в.¹ Типом в) представлена севернорусская традиция, зафиксированная в немногих текстах. Эта традиция развивалась независимо от украинских центров образования, хотя связь ее с польским учением о риторике и стилях несомненна. Возможно, что по причине различия в стратегиях изложения риторического учения эти типы имеют неодинаковое значение для формирования единого языка и для производства текстов. Наше предположение основывается на том соображении, что метатекст, написанный на языке, отличном от языка воспринимающей его системы, воздействует на нее иначе, чем текст, написанный на языке этой системы, — даже если содержащиеся в нем правила принадлежат к другому контексту. Тип в) приобретает, таким образом, особое значение.

О функции учебников, написанных на латыни, можно сказать следующее: нельзя, конечно, безоговорочно исходить из того, что риторика в ее латинской письменной форме способна оказывать непосредственное влияние на стабилизацию и консолидацию единого «литературного языка» внутри восточнославянского, а именно украинского и русского контекста. Даже если появление латинской риторики и означает появление зачаточной формы учения или теории о языке, развивающейся в тесной связи с теми текстами, которые выполняют определенную коммуникативную функцию, тем не менее речь идет о текстах, написанных на латыни. Производство латинских текстов поддерживается иллюстративным материалом учебников. Только позднее риторика начинает давать импульсы к написанию текстов на славянском языке, причем эти тексты берут на себя функции, продемонстрированные в латинских текстах. Возрастание объема польских и украинско-церковнославянских примеров в приложениях к учебникам является свидетельством постепенной смены языка в той области текстопроизводства, которая контролируется риторикой.

Понятия «адаптация» и «аппликация» нейтрализуют фактическую остроту процесса импорта риторики, протекающего не без применения насилия. Растянутое во времени освоение правил риторики и отвержение их как неприемлемых для собственной системы можно привести в качестве иллюстрации скачков и срывов, происходивших на пути «адаптации»². Адаптация означает изменение в области текстопроизводства и форм коммуникации.

С другой стороны, нельзя упускать из виду, что славянский контекст не был совершенно неподготовленным к импорту риторики, т. к. еще в самом начале своей текстовой практики он примкнул к византийской традиции³. Византийская риторика не ведет к традиции составления учебников, т. е. системы самоописания, а действует имплицитно; древнерусская культура ориентируется на тексты⁴, функционирующие в качестве парадигмы, а не на правила, отражающие процесс текстопроизводства. Внедрение западной рито-

рической традиции, опосредованное Польшей, включает в себя также институционализованное в центрах образования учение и, тем самым, новое отношение к правилу. С обращением к правилу в XVII в. происходит изменение всего комплекса форм коммуникации — в контексте государственной культуры, обнаруживающей тенденцию к централизму.

В определенной мере имплицитное существование риторики (которая как культуuroобразующая инстанция была предана забвению), наличие традиции определенных коммуникативных форм (жанров) приводят к тому, что новая риторика правил и связанная с ней система текстов становятся продолжением некоторых уже существующих форм: например, проповеди, которая к тому времени развила обширную традицию (т. е. уже существовала коммуникативная форма проповеди и связанная с ней речевая функция). Другие же коммуникативные формы и функции оказываются нововведениями. Именно они приводят к дестабилизации системы и к введению в ней нового порядка. Новыми являются поздравительные и праздничные речи — определенный род текстов с эстетической доминантой, которые можно было бы назвать стихотворениями, — и драма.⁵ Остается, конечно, не исследованным то, каким образом речевые формы, возникновение которых связано с появлением риторики, могли подхватывать и продолжать формы, не включенные в официальный древнерусский канон жанров (песенное творчество).

Тем не менее, самым важным результатом вхождения латинской риторики с ее культурной традицией в славянский контекст является то, что содержащееся в риторике учение о стилях, т. е. о стилях употребления языка, а также связанные с данным учением нормы стимулируют функционализацию и переоценку исходного языкового материала, вне зависимости от унаследованных представлений о языке⁶, т. е. от унаследованных идеологием. Однако процесс этот с трудом поддается моделированию.

Концепция национального языка — та следующая ступень, которой достигло развитие языкового вопроса — а тем самым и самоосознание культуры, подвергается перепроверке со стороны риторики. Ко всем прочим аспектам добавляется новый: «оценка» риторики как иноязычного кодекса правил, составленного для другого культурного контекста, для другой языковой системы, но претендующего на первенство в «собственном» контексте. «Оценка» риторики и беспокойство, которое она вносит в автомодель⁷ культуры, дслают риторику в России середины XVII в. предметом моральных и религиозных столкновений, в которых находит выражение новая фаза идеологизации языка и культуры и вырабатываются стратегии придания значений языковым приемам, родам текстов и коммуникационным задачам. Дальнейшая проблема адаптации возникает тогда, когда импортируемая система не получает возможности заполнить пустующее пространство, а натывается на определенный «порядок» коммуникативных целей и языковых средств, т. е. на область коммуникации и текстопроизводства, обладающую иной структурой.

УЧЕНИЕ О СТИЛЯХ И ДВУЯЗЫЧИЕ

Вышесказанное действительно в отношении хорошо разработанной области риторики — учения о стилях, которое в XVII в. сталкивается с удивившейся в течение нескольких столетий восточнославянской системой двуязычия, опирающейся на правила, которые не отражены ни в одной риторике (даже в «имманентной» византийской риторике). Конфронтация учения о трех стилях и двучленной модели двуязычия происходит, однако, в момент, когда возникает стремление к описанию этого феномена в грамматике⁸ и когда становится очевидной возможность перелома в самой двунаправленной системе. У данной конфронтации много различных аспектов.

Из обстоятельства, что учение о трех стилях связано с системой жанров, т. е. с определенной иерархией текстов, вытекают последствия, касающиеся уже существующей системы древнерусских жанров, со своей стороны ориентированных на двуязычие. Учение о трех стилях опирается на культурную традицию, уходящую корнями в античность. Система русской культуры XVII в. допускает проникновение в себя этой традиции. Тем самым становится возможен и доступ к концепциям употребления языка, концепциям жанров и коммуникации, берущих начало в других системах. Оценочные критерии, сопровождающие различие трех стилей, окончательно замещают собой старые безоценочные. Этот процесс протекает, естественно, не без внутреннего сопротивления системы. На протяжении XVII и XVIII вв. новоприобретенные критерии приводят к дальнейшей, иначе мотивированной идеологизации языкового вопроса. Обе системы, двучленная и трехчленная, содержат как функциональный, так и оценочный аспекты, соотносясь с коммуникативной практикой, к которой они привязаны. Диада функционально ориентирована на определенные речевые ситуации, включает оценку обоих «языков» (их иерархию) и связана с некоторыми унаследованными идеологемами как, например, «достоинство», «возраст», «сакральность» и т. д.⁹

Триада отражает функции изначально «чужой» коммуникативной системы, а также представления об иерархии, существующие в последней. Она переносит их на импортированную систему и вносит дополнительный аспект — эстетический, который хотя и является функциональным, но нацелен на решение других речевых задач, противостоящих коммуникативным ситуациям, сформулированным в учении. Обусловленная двуязычием дихотомия, тематизируемая в грамматиках XVI и XVII вв., но не находящая отражения ни в одном учении о стилях, противостоит трехступенчатой системе стилей, которая, в свою очередь, обладает набором дихотомических оппозиций.

Двуязычие — следствие взаимной интеграции церковнославянского и древнерусского — означает, с одной стороны, слияние этих языков внутри

религиозной культуры, базирующейся на текстах. Оно означает следование традиции иерархических представлений о языке, традиции оценки языков (родных и иностранных, которые вступают в отношения контакта и конкуренции). С другой стороны, двуязычие ведет к конфронтации двух коммуникативных систем.¹⁰ Соседство, сосуществование и противостояние церковнославянского и древнерусского регулируется через центральную оппозицию: письменность vs. устность. Культура письменных текстов и культура устных текстов вступают в отношение взаимозависимости, которое не заменяет собой дихотомии, а скорее усиливает ее и усиливает даже в тех случаях, когда оба языка приближаются друг к другу в так называемых процессах слияния. Внеязыковой механизм контроля отделяет языки друг от друга и отводит каждому из них свой социальный ранг.

Двойная, а именно дихотомическая основа самой коммуникативной системы является неотъемлемой составной частью русской культуры в момент, когда происходит импорт стилистической триады.

III

ТРИХОТОМИЧЕСКАЯ И ДИХОТОМИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ

При описании данного процесса важно указать на основы трихотомического принципа подразделения «нового» учения о стилях. Трехчленный принцип различения в античном учении о стилях связан с несколькими критериями.¹¹ При тройной дифференциации и при установлении иерархического порядка попеременно приобретают большую значимость те или иные критерии: географические (стиль имеет свои корни в определенном ландшафте), социальные (стиль и принадлежность действующего или описываемого в тексте лица к определенному общественному слою), эстетические (оценка стиля согласно внеязыковым критериям как краткость, ясность, напыщенность, цветистость), а также функциональные (стиль и речевая задача определенного жанра). Со временем происходит отказ от изначальной связи географического критерия с эстетическим. Исходя из «идеального» стиля, а именно из аттического, который квалифицировался как краткий и ясный, выделились два дальнейших географически локализованных стиля: цветисто-напыщенный азианский и стиль Родоса, выдерживающий равновесие между аттическим и азианским. Впоследствии развивается противоположность двух стилистических идеалов, которая в различных контекстах подвергается позитивной/негативной или негативной/позитивной оценке относительно двух ее элементов. Наблюдение над тем, что в так называемых классических эпохах положительно оценивается аттический стиль и, соответственно, отрицательно — азианский, и что в так называемых неклассических эпохах стилям да-

ется обратная оценка, привело к попытке установления неисторической типологии¹² двух противоположных стилей, периодически сменяющих друг друга. Аттический стиль приобретает статус классического, в то время как азиатский становится образцом неклассического, маньеристского стиля. Данное различие снова и снова проявляется на различных этапах развития и повторяется в равномерном ритме.

Претензия учения о стилях на статус метатекста с автодескриптивной функцией выражается в том, что это учение воплощает исключительно внеязыковую схему разделения элементов, основанную на отнесении всех объектов к высокой, средней или низкой сферам, причем каждой из них соответствует адекватное языковое оформление. Эта претензия выражается также и в *Rota Vergilii* («Колесница Вергилия»)¹³, оказавшей большое влияние на всю средневековую риторическую и поэтическую традицию. *Rota Vergilii* представляет собой попытку организовать социальный и культурный контекст со всеми его проявлениями и создать семиотическое единство, а именно единство когерентного ряда, охватывающего значения, стили, жанры и социальные слои и включающего в свою схему предметы (деревья, местность, утварь, животных), встречающиеся в отдельных жанрах и стилях. Дальнейшей характерной чертой этого разделения является соотнесение отдельных жанров с определенными стилистическими приемами, которые в иерархическом порядке производят эстетические эффекты (слабая, средняя, сильная степень насыщенности стилистическими украшениями) и соответствующие ступени остранения.

Иерархический порядок триады стилей часто мотивируется также и приспособленностью выразительных средств языка для решения различных речевых задач. Эта приспособленность ориентируется на эстетические нормы. *Grande, sublime, amplum genus dicendi; simmissimum, tenue genus dicendi; mediocre, moderatum, medium genus dicendi* (высокий, величественный, возвышенный стиль речи; сниженный, низкий стиль речи; посредственный, средний, умеренный стиль речи) — таковы обозначения, отражающие представления об этом порядке и содержащие ясные указания о применении конкретных стилистических приемов.

IV

УСЛОВНОСТЬ И НЕУНИВЕРСАЛЬНОСТЬ РИТОРИЧЕСКОГО УЧЕНИЯ

Учение о трех стилях базируется на консенсусе в рамках конкретной коммуникативной ситуации. В силу определенных культурных предпосылок оно стало центральной составляющей европейского «учения о языке». Это учение, опирающееся на античный авторитет, перенимается и частично ассими-

лируется системой каждого национального языка, который одновременно стремится к единообразию и функциональной дифференциации своих стилей.

Если еще раз сосредоточиться на том, что риторически-стилистическое учение является продуктом дескриптивно-прескриптивной деятельности внутри определенного культурного контекста, коммуникативные нормы которого она формулирует и развивает, и если представить себе данное учение как моделирующую систему, которая разрабатывает способы самоописания в определенной области культурного контекста, то можно рассматривать восприятие подобного учения другим культурным контекстом с собственной структурой (с собственными условиями вербальных интеракций, с собственными правилами их моделирования) как признак изменения воспринимающей его системы.

Причины заимствования (которые должны быть описаны в процессуальных категориях типологии культуры) заключаются, с одной стороны, в появлении новых коммуникативных потребностей в результате социальных изменений (если те поддерживают большую открытость собственной культуры и готовность к восприятию моделей коммуникации из других систем). С другой стороны, причины нужно искать в автомоделировании культурной системы, которая может развить социально значимые ценностные представления о другой системе, которые приводят к тому, что чужая культура (или отдельные ее области), оцениваемые «выше» по сравнению с собственной, ассимилируются с тем, чтобы обезопасить состав собственной культуры. Если подобные ценностные представления возникают у небольшой, но доминирующей культурной группы, то ассимиляция вполне может принять характер принуждения или, как минимум, привести в движение процессы, ведущие к дестабилизации и перемещениям во всей области коммуникации, которые, в свою очередь, могут вызвать нарушения внутри системы, ставящие под вопрос ее дальнейшее существование и развитие.

Вряд ли можно полагать, что риторически-стилистическое учение обладает универсальностью и значимостью в любой коммуникативной системе, которая может являться частью того или иного культурного контекста. В той же мере нельзя говорить об объективном наличии определенных стилей, концепций языка и форм коммуникации. Сама идея их универсального и объективного существования является частью зависимой от культурного контекста идеологии, которая предполагает обязательность соответствующей вторичной грамматики и должна рассматриваться как таковая.

Изменения внутри русского культурного контекста, в том виде, в каком они находят свое выражение во введении иносистемной вторичной грамматики к началу XVII в., едва ли можно обосновать тем, что русские риторы наконец признали объективное существование трех стилей в литературном языке (так думает советский исследователь истории стилей Вомперский¹⁴,

который определяет значение учения о трех стилях для России XVII в. и особо подчеркивает роль самого старшего из сохранившихся, сформулированного в риторике Макария). Нельзя также согласиться с тезисом Виноградова: «Глава “О тайных родах глаголения” в Риторике 1620 г. свидетельствует, что в русском литературном языке второй половины XVI — начала XVII в. уже обозначились общие контуры трех стилей, трех “родов глаголения”»¹⁵.

Виноградов упускает из внимания, что с риторическим учением о стилях в русский культурный контекст переносится чуждая ему вторичная грамматика, обладающая сильными нормативными, т. е. организующими и структурирующими механизмами.

V

ТАК НАЗЫВАЕМАЯ «РИТОРИКА МАКАРИЯ» КАК «ИЗОЛИРОВАННЫЙ» ДОКУМЕНТ

Учебник, приписываемый Макарию, епископу Вологодскому¹⁶, может рассматриваться как отдельный документ по причине особой организации текста. Речь идет о риторике, написанной по-украински и по-русски и отсылающей к традиции, отличной от той, которая зафиксирована во множестве текстов украинско-русской культурной среды. Этот учебник, «вышедший» в северной России, под Вологдой, во втором десятилетии XVII в., нельзя отнести к польско-украинско-русскому культурному контексту. Он является, скорее, продуктом прямого контакта северорусских центров образования, к которым относятся Вологда, Ростов Великий и др., с западноевропейской традицией, причем без явного посредничества польских или украинских центров образования. В своем исследовании Генрих Штейнкюлер¹⁷ приводит веские аргументы в пользу того, что учебник Макария имеет историю, отличную от бытовавших до сих пор предположений, согласно которым он является переводом польского оригинала, уходящего корнями к латинскому источнику. Принимая во внимание специфический порядок построения и определенную расстановку акцентов в учебнике, Штейнкюлер относит «Риторику» к традиции, восходящей к *Elementorum retorices libri duo* («Основы риторики, в двух книгах») Филиппа Меланхтона. Основное внимание исследователя уделяет четырем пунктам, проливающим свет на указанную связь. 1. Переплетение тем риторики и диалектики, имеющее особую традицию; 2. Двучленность риторики (характерное отличие от обычного типа пятичленной риторики); 3. Расширение списка *genera dicendi* с трех до четырех (добавляется *genus didacticum* — дидактический стиль) и 4. Теологическая направленность, которая результирует из примеров, приводимых как минимум в одной рукописной версии текста, позволяет проследить связь с протестантизмом. Кроме отнесения риторики Макария к традиции Меланхтона Штейнкюлеру удастся установить,

какой текст послужил оригиналом для перевода. Речь идет об *Elementa Retorices* Лукаса Лоссиуса. Между 1550 и 1620 г. риторика Лоссиуса была переиздана по меньшей мере двадцать раз. Штейнкюлер указывает на случаи дословного перевода, включающие как «порядок схем и таблиц», так и «порядок примеров, служащих иллюстрации»¹⁸.

Риторика Макария представляет собой тип в) из перечисленных выше форм восприятия риторического учения. Уже благодаря языку, на котором она написана, эта риторика способна была оказать глубокое влияние на воспринявшую ее систему. Церковнославянский-русский уже укоренился в этом культурном контексте как язык грамматики, т. е. как метафункциональный язык. Правила, записанные на языке, получившем метафункциональный статус, могут влиять на новые и на уже существующие текстовые практики более непосредственно, чем латинский учебник, который лишь через посредничество примеров на *lingua slavonica* указывает на возможную текстовую практику вне латинского образца. «Переведенный» учебник демонстрирует попытку интеграции терминологического аппарата риторики и предлагает прескриптивные указания для описания языка, которые могут быть непосредственно реализованы.

Учебник предстает как совершенно обособленный текст, а распространяемое им учение — как внедрение культурного символа с целью повышения ценности собственной культуры: учение как самоцель. Можно предположить, что недостаток сохранившихся текстов с риторической ориентацией вообще обоснован особым отношением к такого рода текстам в том смысле, что система правил пользуется большим авторитетом, чем текстовая практика и что в соответствии с этим возникающие тексты не сохраняются, а сохраняется сам риторический текст. Подобное положение вещей можно было бы вывести из новой функции, приписываемой текстам со стороны культуры, находящейся в процессе реорганизации. В XVII в. в России вырабатывается новое отношение к текстам: в противовес древнерусской культуре текстов культура XVII в. предстает как культура правил, как культура, ставящая правило, по которому создается текст, выше самого текста¹⁹. После того, как будет выяснено действительное состояние модели коммуникации в Вологодском и в других регионах, где риторика Макария переводилась, переписывалась и преподавалась, можно будет внести исправления в высказанные здесь предположения. Ориентиром при этом может служить исследовательская перспектива, которая, соответственно сформулированному в начале вопросу о роли импортируемой риторики, обращает особое внимание на четыре следующих положения:

1. Моделирование до-риторических коммуникативных форм в будущих областях распространения риторики Макария.
2. Выявление действительных изменений исходной коммуникативной системы (текстовой и разговорной практики), которые могут быть объяснены конкретным влиянием риторики Макария или следствиями этого влияния.

3. Укоренение новых коммуникативных форм.

4. Регистрация тех случаев, когда исходные функции были перенесены на новые формы.

Но вначале настоящая риторика как изолированное культурное явление может быть рассмотрена с разных точек зрения в контексте общей проблематики. При этом следует обсудить вопросы терминологии и классификации понятий в рамках учебника. Термины, предлагаемые риторикой Макария, являются результатом напряженной переводческой работы, в процессе которой происходила конфронтация славянских риторических терминов с крайне стабильной лагинской терминологией. Опираясь на эту стабильность, можно расшифровать ряд церковнославянско-русских выражений, которые Макарий вводит в качестве эквивалентов к латинским (часть этих выражений не смогла укорениться в русской риторической терминологии XVII и XVIII вв. и поэтому оказалась недоступной для понимания).

Интересно пронаблюдать, какое понимание риторики заключено в учебнике, в какой мере в нем находят отражение новое учение о трех стилях и дихотомическая концепция языка, присущая риторике. Следовало бы ближе рассмотреть описательный и прескриптивный потенциал этой риторики, определить перспективы реструктурирования исходной среды, вытекающие из правил, а также из стилистических и аргументативных указаний. Необходимо также определить область стилей речи, которую охватывает риторика, — т. е. область допускаемых ею коммуникативных ситуаций — независимо от того, соотносится ли с ними определенная текстовая практика.

VI

КОНЦЕПЦИЯ РИТОРИКИ У МАКАРИЯ

Формулируя свои задачи и конструируя автотель, риторика Макария ориентируется на вопросно-ответный принцип организации традиционных учебников: «Что есть риторика [...] риторика есть яже [...]» (1 об.) или «Что есть существо науки риторики. Таково есть [...]» (2 об.).

Первое определение риторики звучит следующим образом: «Риторика есть яже научает пути правого жития полезнаго добрословия. Сию же науку сладкогласиемъ или краснословиемъ нарицають. Понеже красовито и удобно глаголати и писати научает».

Ритор описывается как учитель: «Риторъ сирѣчь учитель. Благословия научень есть. Та же наука от Димостена греческаго ритора, сирѣчь хитрорѣчиваго. И от Маркуса Талиуша, и Кикерона латиньскаго хитрословия начальника». (2)

Ритор называется *речиточником*²⁰ и описывается как «человек зѣло в науцѣ рѣчения хитр [...]» (2). В обозначениях *наука*, *научаетъ*, *научень*, *учи-*

тель, с одной стороны, и *хитрословие*, *благословие*, *сладкогласие*, *добрословие*, *краснословие* — с другой, можно распознать двойной аспект, который был издавна связан с пониманием риторики: аспект учения (и науки) о красноречии и аспект искусства владения красноречием. Эта двусторонность находит выражение в структуре учебников по риторике, а в частности и в структуре учебника Макария: он называет правила (которые помимо своего нормативного прескриптивного назначения обладают и функцией описания приемов) и выстраивает парадигмы. Правило и парадигма являются прежде всего инициаторами текстопроизводства, но также и его репрезентантами.

Точное дефиниционное разграничение этих аспектов сложно по причине не до конца ясного употребления терминов. Как *наука*, так и *хитрословие*, в котором заложено понятие *хитрость*²¹, семантически ориентированы на *techne* (или *ars*). *Ритор* есть *учитель*, но и сам он *наученъ* и «зѣло в науцѣ речения хитръ», т. е. *речиточникъ*. У *науки* и *хитрости* есть общая коннотация искусства, компетентности. Наука, рассматриваемая как свод правил или как вторичная грамматика, формулирующая указания и описывающая приемы, является предпосылкой *хитрословия*.

Указания, содержащиеся в риторике Макария, обладают двойным статусом. С одной стороны: «Разсужати о долгой бесѣде или речѣнии и каковъ былъ чинъ и урядство частей и статей в бесѣде и каково есть украшение словесное»; и с другой: «а потомъ здѣлати чтоб украшение словесное подлинныя статьи имѣло. И чтоб великие дѣла краткими словесы и малыми немного выговаривая но точию чтоб прибавляла, и придавала свѣтлости и сияния словеснаго» (2 об.).

Выражение *разсужати о бесѣде* имплицитно метазпозицию, выражение же *здѣлати*, напротив, — прагматическую установку, направленную на воздействие. Не следует, конечно, подвергать понятие *разсужати* (которое впоследствии выступает и в значении «аргументировать») сверхинтерпретации как метазпонятие. Тем не менее необходимо, именно с указанием на эту формулировку, подчеркнуть двойной аспект науки риторики. Во-первых, она является трактатом о *бесѣде* или *речении* (*oratio* — речь), о *чине* и *урядстве* частей (*dispositio*) и об украшении словесном (*elocutio*, здесь точнее: *ornatus*). Во-вторых, она является учебником, дающим предписания о том, как уместно употреблять (*подлинныя статьи*) *украшение словесное, свѣтлости и сияния словесные*.

При обозначении или классификации речи необходимо различать два аспекта: *добрословие*, называемое *привыым* и *полезным*, и *сладкогласие* или *краснословие*, называемое *красовитым* и *удобным*. Если из этих атрибутов выстроить оппозиции

добрословие	vs.	краснословие
правое	vs.	красовитое
полезное	vs.	удобно(е),

то без труда можно констатировать противопоставления категорий, в рамках риторической традиции приведшие к становлению различных языковых, коммуникативных и эстетических идеалов. Даже если в интересующем нас тексте различные категории расположены рядом друг с другом, и их соседство не оценивается как проблематичное, то интерпретируя его — с оглядкой на названную конфронтацию соответствующих концепций в рамках риторической традиции, — следует применить метод оппозиций.

Риторика в версии Макария определенно соединяет задачи первичной и вторичной грамматики, причем *добрословие (правое)* и *краснословие (красовито)* могут быть поняты в рамках оппозиции между *recte dicendi* (правильностью слога) и *bene dicendi* (красотой слога). Противопоставление понятий «полезное» и «удобное» позволяет узнать в нем различие *utile* (полезное) и *dulce* или, говоря обобщенно, усмотреть в нем функциональное определение разных видов текстов: текстов, которые полезны и выполняют практическую функцию в коммуникации, и текстов, которые приятны и выполняют эстетическую функцию, но релевантность которых здесь остается временно скрытой.

Риторика Макария продолжает античную традицию. Авторитет этой традиции является значимой частью учебника и несет на себе ответственность за возможную роль этого учебника в культурном контексте. Макарий пытается разделить латинское и греческое понимание риторики в соответствии с известными именами корифеев классической риторики, причем и Демосфен и Цицерон являются для него представителями риторической практики, а не авторами риторического учения. Не подлежит сомнению, что упоминание этих имен, которые в рамках всей риторической традиции уже продемонстрировали колоссальную преемственность, как и попытка приблизиться к обозначению «риторика» с этимологической точки зрения, относятся к топологическому ряду риторического самоопределения и никак не являются признаком особой начитанности переводчика, как это утверждает Вомперский²². (Странные ошибки, которые допускаются самим переводчиком, и упрек в которых наверняка нельзя отнести в адрес оригинала, позволяют, скорее, заключить обратное.) Правда, последнее кажется нам неважной деталью по сравнению с фактом адаптации и переноса риторического метатекста. Претензия риторического учения быть всеобъемлющим (в том смысле, что им должны быть охвачены все (возможные) виды речи, т. е. коммуникативные ситуации) проявляется также в некоторых формулировках Макария: риторика обучает «глаголати и писати»; способность ритора состоит в том, «чтобь ему о такихъ вещахъ говорити мощно, которые в дѣлахъ, и на градскихъ судахъ, по обычаю и по закону господарства того гдѣ родился бывають пригодные и похвальные» (2).

Его задача в том, «чтобь умель разсужати и ко всякому дѣлу подобающие слова прилогати» (2--2 об.). Здесь имеются в виду судебные и консультатив-

ные речи (возможно, политические), отвечающие «обычаю» определенной местности, «где родился», т. е. обладающие социальной значимостью и рангом.

В этом случае Макарий формулирует коммуникативные ситуации, не чуждые русскому контексту²³, но не соответствующие никакому зафиксированному учению. Область торжественной речи остается неупомянутой, хотя, наверное, именно она в качестве речевой практики и в роли учения принимает на себя инновативную функцию по отношению ко всей системе коммуникации. В процитированном выше фрагменте необходимо кроме того указать на обороты «разсужати» и «всякому делу подобающие слова прилогати». В выражении «разсужати» можно усмотреть аргументативный аспект, развиваемый далее заложенным в риторике Макария учением об изобретении идей (*inventio*). Во втором выражении заложена идея соответствия *argumentum (res)*, дела или вещи, и *verba*, т. е. отношения, которое, видимо, регулируется квази-эстетической нормой соответствия. Эта норма соответствия, является, как известно, главной составной частью ориентации на приличие (*decorum, aptum*), играющей особенно важную роль в до- и постбарочной риторике. *Подобающие слова* суть *apta verba*, которые соответствуют правилу приличия. Отголосок этой нормы содержится в уже процитированном предписании, согласно которому словесному украшению должно отводиться приличествующее ему место в речевом целом.

VII

СТРУКТУРА РИТОРИКИ МАКАРИЯ

Версия риторики Макария включает в себя две части²⁴: «О изобрѣтении дѣлъ» и «О украшении слова», т. е. содержит учение об *inventio*, излагающее способы нахождения аргументов (дѣлъ), и учение об *ornatus*, причем украшение можно интерпретировать как эквивалент *elocutio*. Несмотря на то, что автор ограничивается изложением только двух частей школьной риторики, он знаком со всеми пятью ее разделами, которые называет:

1. изобрѣтение дѣла
2. чиновное различие или розрядъ дѣла
3. соединение словъ пригодными словами
4. память
5. гласомѣрное и вѣжливое слово» (2 об.—3).

Каждая часть содержит краткое определение, позволяющее догадаться, какой латинский термин, из которого исходит польский источник, имеется в виду.

Изобрѣтение дѣлъ — это *inventio*, в частности, *inventio argumentorum*: посредством цитации и перефразировки Цицерона *inventio* представляется как нахождение истинных и вероятных мыслей:

«О томъ Кикеронъ философъ писалъ, что обрѣтение есть, сирѣчь выдуманье, или вымысль праведныхъ вещей, или к правдѣ подобныхъ. Которые вещи всякое дѣло яснѣйшее и къ правдѣ подобнѣйшее показываютъ» (3).

Вещь (*res*) имеет статус «мысли»²⁵, служащей конкретизации заданной материи (*thema*), называемой здесь дѣлом. Дѣло следует перевести как *argumentum*. Вещи должны как можно яснее и вероятнее представлять тему. Требование ясности (*perspicuitas*) и вероятности, правдоподобия (*verisimilitudo*) соответствует требованию приличия (*decorum*).

«Чиновное различие или розрядъ дѣла» является описанием понятия *dispositio*, которое конкретизируется следующим образом: «разделение есть обрѣтенныхъ вещей на чиновныя и урядныя статьи разсѣчение» (3).

Дѣло и *вещь* здесь, очевидно, употребляются в качестве синонимов. Оба понятия обозначают найденную «мысль» или найденный аргумент, на упорядоченное расположение и распределение которых указывает риторическое руководство.

В заглавии третьей части данного перечисления следовало бы ожидать появления термина *украшение*, который выступает в качестве заглавия второй книги Макария. Вместо этого во втором разделе появляется *соединение словъ*, определяемое как «пригодныхъ и удобныхъ словъ и стиховъ или притчей ко обрѣтению дѣла приложение и прировнание» (3). К найденному аргументу (мысли) должны подбираться подходящие (приличные) слова, стихи, выражения. Здесь, видимо, имеется в виду *elocutio*, формулируемая в соответствии с соотношением и соответствием между *res (argumenta)* и *verba*.

Затем следуют *memoria* и *pronuntiatio*, причем последнее, кажется, имплицитно также и жестикуляцию.

«Память немного от науки помощи приемлетъ и вземлетъ, но точию пригоднаго дѣла ко гласомерному выговору всякихъ дѣлъ. Також и к дѣйству телесному чиновному надобе учиться послѣдованиемъ за науками и обычайми премудрыхъ риторовъ (3 об.); Гласомѣрное есть слово, гласа, и тѣла мѣрное и вѣжливое устройство от частей и от достоинства словъ и дѣлъ произходящее» (3—3 об.).

Здесь описывается соответствие между телом, голосом и достоинством слов и аргументов, отвечающее магистральной концепции меры, приличия. Эта, собственно, до- и внериторическая эстетическая концепция приобретает в рамках риторики нормативное измерение, значение которого для культурного контекста, для которого оно формулируется заново, остается еще определить в сравнении с действовавшими до тех пор (имплицитными) нормами.

Трудно решить, насколько предложение определенных приемов *actio* и *pronuntiatio* изменяет или подтверждает и систематизирует уже существующие, связанные с правилами проповеди жестовые и артикуляционные практики. Неоспоримым кажется нам факт, что эта область, как и остальные, кон-

тролируемые риторикой, является значимой составной частью определенных коммуникативных форм. Чтобы сказать по этому поводу нечто более конкретное, необходима, однако, дальнейшая подготовительная работа.

VIII

УЧЕНИЕ ОБ *INVENTIO*

Часть, посвященная *inventio*, — первая книга риторики Макария — демонстрирует учение об *argumentatio* с фрагментарной топикой или составленными по различным критериям списками *loci* (мест). Учение об аргументах связано, как это будет пояснено далее, с подробным учением о положениях (*status*). Так как параллельно с указаниями об изобрѣтении дѣлъ формулируются и правила частоты аргументов, т. е. правила речевого синтаксиса, параграф об *inventio* касается в нашем случае и таких аспектов, которым обычно отводится особая часть — о *dispositio*. Здесь, как и во второй части — книге об *elocutio*, возникает вопрос, к какому типу текста (речи) относятся эти указания. Тексты с эстетической доминантой, видимо, не имеются в виду. Тем не менее риторика Макария содержит в себе такую концепцию языка, которая могла бы иметь следствия и для текстов с эстетической функцией.

В самом начале книги вводится важное различие диалектики и риторики²⁶ (а не грамматики и риторики, как этого можно было бы ожидать):

«Чим есть различна диалектика от риторики. Темъ. Понеже диалектика простые дѣла показуеть. Сирѣчь голые. Риторика же к темъ дѣламъ придаеть и прибавливаетъ силы словесные кабы что ризу честну или нѣкую одѣжу» (2 об.).

Диалектика имеет дело исключительно с *argumenta* или *res*, риторика же как с *res*, так и с *verba*, которые она присовокупляет к первым. Диалектика представляет аргументы «простыми» и «обнаженными», тогда как риторика «облачает», «украшает» их. Диалектика является, по-видимому, наукой или способностью, подготовляющей к иным коммуникационным задачам, чем риторика. Это явствует из следующего перечисления родов речи (*genera elocutionis*), приписываемых, с одной стороны, диалектике и, с другой, риторике. Различаются в частности:

1. родъ научающий
2. родъ судебный
3. родъ разсужающий
4. родъ показующий» (4).

В то время как *родъ научающий*²⁷ относится к области диалектики, три последующих подлежат компетенции риторики. Их без труда можно идентифицировать с известными латинскими названиями родов речи: *genus iudiciale*, *genus deliberativum*, *genus demonstrativum* (род судебный, род совещатель-

ный, род эпидейктический). *Конец* (4 об.), цель трех риторических родов речи, детерминирован тремя компонентами: *probare* (доказательство), *movere* (побуждение) и *delectare* (увеселение), определяемыми риторикой как *officia oratoris* (обязанности оратора).

Итак, наряду с *probare* в риторике появляется также и *docere* (оба относятся к *genus sublime, summissime*), который в распределении родов у Макария представлен, видимо, родом научающим. *Docere* часто выступает в контексте, позволяющем понимать его как комплементарное сопровождение *delectare* и, тем самым, противопоставляющем две основные функции речи (текста): практическую, *utile*, и автотелическую, *dulce*. Эта функциональная дихотомия присутствует также и в схеме Макария, особенно по причине того, что *родъ научающий* занимает обособленную от всех остальных родов позицию и относится к области другой дисциплины, остающейся, однако, в рамках излагаемого Макарием учения. Дихотомический аспект сохраняется и тогда, когда три риторических рода, называемые Макарием, распространяются на практические функции. Остается неясным, можно ли вообще говорить о чисто автотелической функции в связи с этой системой жанров. Оппозиция «обнаженный»/«облаченный» с этой точки зрения сохраняет свою значимость.

К детальному рассмотрению текста можно подойти с большей точностью, если иметь в виду сказанное. Цели, *концы научающего и судебного родов*, которые следует понимать как описание коммуникативных функций, кажутся вполне совместимыми. В области нахождения аргументов некоторые риторики различают *inventio dialectica* (диалектическое нахождение материала), определяемую как *universalis*, и *inventio oratoria (rhetorica)* (ораторское (риторическое) нахождение материала), определяемую как *particularis*, причем первая работает с *argumenta probabilia*, так называемыми *pithana* (вероятные аргументы, убедительное, вероятное)²⁸. Здесь дается указание на диалектику в таком понимании, которое ограничивает их до области популярного, обычного, принятого. Это говорит о раздвоении внутри самого низшего по рангу рода, который и без того выказывает тенденцию к простому и вульгарному. Но даже там, где этот род речи отказывается от украшения, он принужден соблюдать *virtutes*, в частности ясность и простоту, — в соответствии с *res*, которые также просты и ясны²⁹. У Макария это требование названо «ясно» и «разумно». Аспект *prodesse* здесь, кажется, сформулирован наиболее ясно и однозначно. Поэтому оправданно было бы подвергнуть список *genera elocutionis* Макария функциональному противопоставлению. В этом случае мы применим оппозицию *prodesse (docere)* vs. *delectare*, о которой уже шла речь.

Данная оппозиция практической и автотелической функций остается в силе несмотря на три рода, которые определяет Макарий и которые без исключений выполняют (также) практические функции. Надо признаться, что довольно сложно выявить и проследить центральную дихотомию повседне-

ного и поэтического языков в качестве «концепции», организующей текст Макария. Тем не менее возможно рассматривать ее как имплицитно данную в противопоставлении «голый» и «облаченный». Это противопоставление, включающее противопоставление «лишенный украшений» и «украшенный», без сомнения можно свести до оппозиции *plane vs. ornate*, отображающей дихотомическую концепцию языка, присущую риторике. «Обнаженный» *docere-genus* Макария указывает при этом на лишенный признаков член оппозиции, проявляющий близость к *consuetudo*, но сохраняющий связь с ясно сформулированной речевой функцией.

В этом списке *genera* и *officia* научающий род возможным образом представляет собой предварительную форму функционального языка, в частности языка научного, отличающегося ясностью (*perspicuitas*) и отказом от украшений (*ornatus*). Точное описание и отграничение его от других функциональных языков будет делом функциональной стилистики. Все остальные роды речи в риторике Макария получают специфические указания по поводу целевого применения и употребления языковых приемов через определения *силы словесные, риза и одежда* (метафоры, в риторическом метаязыке принятые для описания *ornatus*). Это значит, что неповседневное употребление языка регулируется набором синтаксических и семантических указаний, которые содержатся в книге, посвященной *elocutio*.

Триаде риторически «украшенных» *родов речений* подчиняется стилистическая триада, обозначения внутри которой сохраняют иерархию высокого, среднего и низкого. Глава «О тройных родѣх глаголанія» (*genera dicendi*), расположенная под конец части об *elocutio*, приводит:

1. родъ высокий
2. родъ мѣрный
3. родъ смиренный» (44 об.).

В свой комментарий к этой градации форм выражения Макарий опять же вносит дихотомическое начало, когда говорит о *смиренном роде*: «не восстаеть надъ обычаемъ повседневнога глаголанія», в то время как «украшенным» в чистом и собственном смысле этого обозначения является только *высокий родъ*. Противопоставление обычной, повседневной речи (немаркированной) и возвышенного (маркированного) языка в сущности содержит названную уже оппозицию Аристотеля, а также и все оппозиции, основывающиеся на последней, как, например, оппозиция практического и поэтического языка у формалистов. Все же нельзя безоговорочно утверждать, что рекомендация к употреблению такого «украшенного» стиля имеет в виду «поэтический язык». Но введение дихотомической концепции, мотивированной подобным образом, имеет определенное значение несмотря на это ограничение. В системе трех стидей мы сталкиваемся с той же оппозицией, которая при распределении родов речи привела к выделению *научающего рода* как «обнаженного», т. е. к оппозиции *plane vs. ornate*.

Вомперский, который справедливо усматривает связь между понятиями функциональной стилистики и риторическими понятиями *genera*, в конкретном случае риторики Макария говорит о наличествующих «функциональных разновидностях литературной речи»³⁰. Нам кажется, что это утверждение может быть модифицировано в том плане, что риторика Макария моделирует разновидности речи, но действует при этом по образцу, присущему риторике. Различение *genera elocutionis* и подчиняющихся им *genera dicendi* функционализирует язык, чем вызывается консолидация и осознание речевых форм, размежевание различных речевых узусов и формирование специфических приемов, порождающих самостоятельные традиции. А это означает утверждение коммуникативной системы.

Возвращаясь к сформулированной выше проблеме, мы придерживаемся следующего мнения: даже если риторика (и развиваемое в ней учение о трех стилях) изначально не может опираться ни на какие адекватные формы русского литературного языка начала XVII в., даже если она не отражает существовавшей тогда коммуникативной системы, а действует лишь как «чистое» учение, опирающееся на латинский или польский авторитет, впоследствии она все-таки принимает на себя организующую, структурирующую функцию и приводит к созданию и развитию такой языковой ситуации, которая отвечает описываемому ею состоянию языка. Доказательством этому, хотя бы в данной частной сфере, могут послужить последствия учения о трех стилях и его распространение в риторических метатекстах XVII и XVIII вв.

Отграничение диалектического рода от других риторических родов хотя и интересно в виду присущей ему дихотомической концепции, тем не менее не приводит к различению между *genus didacticum* и *genus iudiciale*. Как предметы *рода научающего* Макарий называет *вопросы простые* и *совокупленные* (5). В качестве предметов речи в рамках риторической традиции фигурируют *quaestiones controversiae* (спорные вопросы) (§ 53 сл.), при распределении которых различаются три степени сложности: *quaestio simplex*, *quaestio coniuncta*, *quaestio comparativa* (вопрос простой, сопряженный, сравнительный) (§ 66 сл.). Для оформления вопросов (вопрос простой = *quaestio simplex*; вопрос совокупленный = *quaestio coniuncta*) рекомендуются «мѣста или статьи» — формулы поиска или постановки вопросов, имеющие характер *locus*. Макарий называет шесть формул, причем не к каждой из них можно подобрать латинский эквивалент. (1. чтоб былъ /*utrum* / (<было> ли); 2. которые были части или образцы; 3. которые дѣла /*quid* / (что <было>); 4. которые совершенства /*consequential* / (следствие); 5. которые соединения /*adiuncta* / (сопровождающие обстоятельства); 6. которые сопротивляющияся /*repu-gnantia* / (возражения)). В результате размышлений об этих формулах (5 об.) смысл их усматривается в том, что они способствуют быстрому нахождению аргументов, их разумному отбору — соответственно поводу — и их умелому упорядочению.

Что касается набора элементов речи и их последовательности, можно заключить, что текст Макария (или текст его латинского образца) соответствует риторической традиции. Здесь, как и в других случаях, о которых предстоит упомянуть ниже, интересна попытка языкового переосмысления риторических терминов, ведущая к неологизмам. Макарий часто пользуется уже существующими выражениями, изменяя их семантический полюс. Риторическую семантику корня нередко можно вычленить лишь при его сопоставлении с латинским термином. Макарий называет следующие части речи (8 об.):

предисловие	—	exordium, prooemium;
сказание	—	narratio;
предложение	—	propositio, partitio;
укрепление	—	confirmatio;
розвязание	—	confutatio, reprehensio, argumentatio;
совершение	—	peroratio, epilogus, recapitulatio.

Три вводные формулы поиска (§ 266) *iudicem benevolentem, attentum* и *docilem parare* (сделать судью благосклонным, внимательным и восприимчивым) Макарий переводит в три отдельные части предисловия (9):

- любовь и благоволение (*benivolentia*)
- истинное обращение разума или мысли к слову (*attentio*)
- удобность к науцѣ (*docilitas*)

Для каждой части он приводит развернутые толкования, которые (пусть часто и в сокращенной, измененной форме или в комбинации с элементами, которые в классической риторической традиции расположены по-иному) представлены в следующих указаниях:

От чего принимается или является любовь. От лицъ, или человекъ честныхъ и ученыхъ, и разумныхъ и от вещей.

Которымъ дѣломъ слушателей охочихъ ко слушанию сотворяеть. Темъ дѣломъ егда возвещаетъ имъ что глаголати намъ о великихъ и богатихъ делахъ.

Каковымъ же паки опять сотворяеть с которыхъ слушателей в научение. Темъ дѣломъ, егда естество вседѣло коротко слушателемъ объявляеть. (9—9 об.)

*benivolentia quattuor ex locis comparatur: ab nostra, ab adversariorum, ab iudicum persona, a causa** (Cic. inv. 1,16,22).

*iudicem attentum parare*** (§ 269, Лаусберг указывает также на *rerum magnitudo*).

*iudicem docilem parare**** (§ 272; причем *attentum* и *docilem* находятся в тесной связи друг с другом. Основной прием состоит в краткости перечисления предметов, подлежащих обсуждению).

* Благоклонность <судьи> зависит от четырех параметров: от наших <свойств и обстоятельств>, от <свойств и обстоятельств> противников, отличности судьи, от сути дела (лат.).

** Привлечь внимание судьи (лат.).

*** Сделать судью восприимчивым (лат.).

Основную задачу предисловия Макарий видит в завоевании общего внимания: «Пристойть также к предисловию, отчаяние, или неистинная надежда, подивление обещание къ богу, и тѣмъ подобные образцы». (9 об.)

Он присоединяется к рекомендации выражаться кратко, ясно и разумно, задающей основной тон риторики.

Изложение параграфа о сказании выглядит довольно просто по сравнению со сложными указаниями к *narratio*: «сказание есть объяснение или явление дѣла» (10). Его происхождение можно свести к двум, также очень кратким определениям, данным Квинтилианом и Цицероном. Quint. 4,2,31: «*narratio est rei factae aut ut factae utilis ad persuadendum expositio [...]*». Cic. 1,19,27: «*narratio est rerum gestarum aut ut gestarum expositio*». Дѣло означает здесь, как следует предполагать, не *argumentum* или *res*, как в других случаях, а *res facta*.

Предложение имеет функцию упорядочения и предварения всей речи и является переходом к основной ее части.

Основная часть — это *argumentatio (probatio)* или *confirmatio*. *Confirmatio* наиболее точно соответствует термину *укрѣпление* у Макария. *Укрѣпление* описывается как «неудобная часть дѣла речникового» (10—10 об.), причем неудобная можно перевести как «сложная», «трудная»³¹. В риторике эта часть связана с учением об аргументах и с распределением доказательств (*probationes, argumenta*). Учение об аргументах, подразделение доказательств на классы (§ 357; *signa, argumenta, exempla* — признаки, аргументы, примеры) не разворачиваются эксплицитно. Представляются лишь *signa* (знамѣна), близкие к *probationes inartificiales* (аргументы, чуждые искусству <красноречия>) и не являющиеся, собственно, предметом искусства красноречия.

«Знамѣна суть дѣйства или знамѣна нѣкотораго дѣла суднаго, сирѣчь совершенства дѣйствъ, которые судятся простымъ домысломъ без науки» (11). (Они базируются в частности на «опыте», как это значит в соответствующем контексте латинских учебников.)

Что касается *argumentatio*, то речь идет о двух мѣстах (*loci*) (10 об.), разделение которых на *возбуждение* и *истинное размышление дѣла* связано с *genus artificiale probationum* (вид доказательств, связанный с искусством <красноречия>) (§ 355), фигурирующим в рамках распределения *argumenta* и включающим в себя патетические доказательства (возбуждение страстей у слушателя; *возбуждение*) и доказательства строго по существу (логическая последовательность изложения; *истинное размышление дѣла*).

К параграфу о знамѣнах прилагается ряд *loci* (мѣста), причем их функция как формул для поиска определенных аргументов остается неясной, также как и принадлежность их к рубрике *elementa narrationis* (основы изложения)

* Рассказ есть изложение события свершившегося (или якобы свершившегося), полезное для убеждения (*лат.*).

** Рассказ есть изложение свершѣнных (или якобы свершѣнных) деяний (*лат.*).

(§ 328), к которой они относятся в классической риторике. (11, 11 об.: «врѣмя, мѣсто, орудия, сила, крѣпость, образецъ, приготовление. Како то в том стиху описано. Кто, что, гдѣ, какими помощми, или пособиемъ, для чего, каким дѣломъ, и коли»; ср. Quint. 4,2,55: «*personam, causam, locum, tempus, instrumentum, occasionum*»*; Cic. inv. 1, 21, p. 207, 1: «*quis, quid, cur, ubi, quando, quemadmodum, quibus adminiculis, persona, factum, causa, locus, tempus, modus, facultas*»**). Однако можно усмотреть некоторые соответствия между русско-церковнославянскими и латинскими терминами. Краткое представление остальных разделов речи также продолжает традицию классических учебников. *Растолкование* или *розвязание* (11 об.) соответствует термину *confutatio* или *reprehensio*, в то время как *докончание* или *совершение/замкновение* (12, 120б) соответствует термину *peroratio*. *Peroratio* может выступать и как *recapitulatio*, и как *affectus*, что определенным образом просматривается в формулировке Макария «повторение предложение дѣла и сильнейших разсуждений или возбужения». Учение об аргументах, *укрѣпление*, обсуждается в тесной связи с учением о *status*, которое упоминается здесь дважды (7, 12 об., *passim*). Классическая риторика различает семь видов установления в рамках *argumentatio* или *rationatio* (§ 367), которые при определенных усилиях можно распознать в терминах Макария. (13: 1. приращение; 2. законъ; 3. обычай; 4. праведное или подобающее; 5. добро; 6. осуждение; 7. мир сказания суднаго; ср. Quint. 50, 10, 12: «*pro certis autem habemus: /1/ quae legibus cauta sunt [...] /2/ in qua communi opinione consensus est: deos esse, praestandum pietatem parentibus [...] /3/ quae legibus cauta sunt [...] /4/ sed moribus constant /5/ si quid inter utramque partem convenit [...] /6/ si quid probatum est /7/ cuicumque adversarius non contradicit*»). Возможно, на наш взгляд, установить соответствия между 1—1, 5—2, 2—3, 3—4, 4—5, 6—6, 7—7.) Учение о *status* представлено, как нам кажется, не совсем последовательно: особенно там, где речь идет о *постановлении* или о *постановлении дѣла* (*constitutio, stasis* (§ 79—138)) и где есть признаки его подразделения.

Учение о *status*, как и учение об *argumenta*, описывает конкретную речевую ситуацию и предлагает систематизацию возможных состояний этой ситуации, в которой участвуют отправитель (оратор), адресат (судья, публика) и предметы (точки зрения и спорные вопросы). Бросается в глаза, как обстоятельно и как старательно текст риторики Макария пытается привести здесь детальные указания. Учение об *argumenta* и *status* отображает обширную часть

* Личность, дело, место, время, орудие, обстоятельство (*лат.*).

** Кто, что (сделал), зачем, где, когда, каким образом, какими орудиями; личность, деяние, причина, место, время, образ действия, средства (*лат.*).

*** Бесспорным же считаем: /1/ то, что определено законом, /2/ то, относительно чего общество едино во мнении: что существуют боги, что следует почитать родителей, /3/ то, что установлено законом, /4/ неизменно в соответствии с обычаями, /5/ то, в чем сходятся обе стороны, /6/ то, что доказано, /7/ то, с чем противник не спорит (*лат.*).

коммуникативных процессов и подтверждает их социальную значимость. Именно введение этой систематики открывает возможность гомогенизации и централизации коммуникативных форм.

Расшифровка первой части *постановления* (7, 7 об.) несколько затруднительна. Понятия *силогизм*, *кефалеонь*, *упокименонь*, которые помещаются рядом в рамках одной дефиниции, охватывают, видимо, область первого *status*, различаемого в учении, а именно *coniectura* (§ 99). Силогизм означает *ratiocinatio* вообще; *совершенное и истинное рассуждение дѣла* несомненно включает коннотацию, которую это понятие имеет в риторике, ср. *collectivus status*. Риторический термин *status* время от времени описывается как «*caput, id est kefalaiou genikotaton*»* (Quint. 3, 6, 2) (§ 79). *Иномисць* — это *quaestio finita (hypothesis)*; *упокименонь* означает, возможно, установление, утверждение (*hypokeimai* — быть установленным). *Криноменонь* (также с опиской *крименонь*), о котором далее говорится: «сирѣчь судительный или искушение правды», является, по всей вероятности, описанием того, что имеет в виду Лаусберг, когда говорит: «Вопрос, возникающий у судьи и соответствующий статусу и содержанию дела, называется *iudicatio, krinomenon*» (§ 92). Можно, наверно, исходить из того, что названные понятия полностью охватывают область *status conjecturae* без необходимости использования терминологических эквивалентов. Указания на другие *status* и под-*status* (если исходить из классического подразделения на *status conjecturae, finitionis, qualitatis, translationis*) можно найти в главе «О постановленияхъ правыхъ» (14). Здесь, однако, различается шесть видов *status*, т. е. создается впечатление, что приведенные *status* скорее следуют такому разделению, при котором сначала различаются *genus rationale* и *genus legale*, а затем из каждого из них разбивается под-*status*. (§ 136, ср. Isid. orig. 2,5,2—9: «*Status autem causarum sunt duo: rationalis et legalis; de rationali oriuntur coniectura, finis, qualitas, translatio; item ex legali statu oriuntur, id est scriptum et voluntas, leges contrariae, ambiguitas, collectio sive ratiocinatio et definitio legalis*»**. См. также Fortun.)

Если опираться на данное распределение и попытаться из дефиниции сигналов текста Макария вывести термины соответствующей риторической традиции, то можно предположить следующие эквиваленты русско-церковно-славянских выражений:

ознаменованіе или описаніе	—	<i>status finitionis</i>
сопротивные суды	—	<i>leges contrariae</i>

* Главное, то есть главнейшие родовые признаки (*лат.*).

** Существуют два состояния дел: рациональное и законное. К рациональным относятся: догадка, определение, свойство, отклонение обвинения; равным образом к законным состояниям относятся: написанное и подразумеваемое, противоречащие законы, двусмысленность, сопоставление или рассуждение и законное определение (*лат.*).

письмо сказание	—	scriptum et voluntas
неистинства	—	ambiguitas
разсуждение	—	collectio sive ratiocinatio
пренесение	—	translatio

Ознаменованіе (14 об.) определяется следующим образом: «Коліся о вытолкованіи или выложении слова бранять, или егда потребно есть объявити, чтобъ была вещь такая».

Лаусберг описывает этот *status* как «верное и соответствующее закону обозначение состава дела» (§ 104, richtige und gesetzentsprechende Bezeichnung des Tatbestandes). Макарий связывает его с рядом толкований, которые он называет *мѣста диалектическіе*: «От роду, от различности, от дѣль или винь, от совершенства, от части, от величества, или от свидѣтельствъ» (14 об.). (Латинские эквиваленты можно назвать лишь примерно: *genus, differentia* или *dissimilia, causa, consequentia, pars, auctoritas* — род, различія (несходства), дело, следствія, часть, достоверность (авторитет))

Status сопровитвныхъ судовъ имеет в виду своего рода противоречіе закону, которое описывается следующими терминами: *legum contrarium status* (ср. Vict. 3, 12, p. 38, 3, 22), *legis contrariae status* (ср. Isid. orig. 2, 5, 9), *leges contrariae* (ср. Quint. 7, 7, 1) или *antinomia* (Quint. 7, 7, 1). Макарий разъясняет: «Егда делаются сопровитвление между себя, сопровитвныя суду или разсужения, и рѣчи, которые нарицаются антономіась» (15 об.).

Последнее выраженіе имеет в виду *antinomia*, греческий эквивалент *lex contraria*, как это вытекает также из синонимического употребленія их Квинтилианом.

Сложный *status*, который Макарий описывает как *письмо* и *сказаніе* или как «постановленіе с писма изящнаго разсужения от слова» (16 об.), состоит в следующем: «Егда единъ речникъ самыми словы которые написаны суть, а другой разсужениемъ и сказаніемъ яснымъ. того иже писалъ укрепляется и когда видится то, что воля и смыслъ писующаго отступается от писма. то бываетъ и случается от писма, для неяснаго неразумнаго и темнаго писма или неистинства. Грекове нарицають постановленіе ритонкедианиас. сирѣчь реченное с помышлениемъ» (16 об.).

Эта парафраза указывает на понятіе *status scriptum et voluntas* (§ 214), носящее также следующие обозначенія: *scriptum et sententia* (ср. Her. 1, 11, 19) и *rheton kai dianoiia* (ср. Herm. stat. 2, 14; Vict. 3, 11, p. 383, 5). Греческий термин без труда можно распознать в *ритонкедианиас* Макария. Названный *status* имеет место, когда в *scriptum* содержится *obscuritas*. Затем возникает конфликт между *scriptum* и *voluntas*. *Voluntas* следует понимать в значеніи смыслового намеренія. Состав конфликта у Макария всего лишь описывается, причем воля получает явное соответствіе в *voluntas*, а выраженіе «неяснаго, неразумнаго и темнаго писма или неистинства» точно передает смысл *obscuritas*.

Но *неистинство* одновременно представляет собой обозначение самостоятельного *status*, который, однако, подобным же образом обосновывается моментами *obscuritas* и латинским термином для которого является *ambiguitas* (греч. *amphibolia*). *Ambiguitas* как *status* состоит (§ 222) в языковой ошибке *scriptum* (напр., в лексической омонимии, в неудачном, неоднозначном *ordo*). Ясность в *ambiguitas* может быть внесена с помощью «естественного» употребления языка (*voluntas*) или «естественного» чувства закона (*aequitas*). Многое из того можно найти в парафразе Макария:

«Бывают иные от грамматики, или от выговору и от образцовъ» (17 об.).

«Егда случаи которые не имеют истиннаго суда и закона, шествуютъ по подобныхъ дѣлъ, [...]» (18).

Выражение *силлогизмъ*, встречавшееся уже в описании *status coniecturare* (7), выступает как самостоятельный *status* (180б), причем здесь в основном формулируется указание к *ordo*. Необходимо обращать внимание на следующее: «чтобъ в силлогизму или в подлинном розчитании дѣла было доброе последующе дѣло, и его докончание. Сирѣчь, чтоб статьи ровные были, и собою единеные, и чтобъ иное дѣло от другаго, подлинно послѣдовало».

Это обстоятельное определение включает в себя также и способ аргументации, т. е. *rationatio* как последовательность аргументов. Свойственной силлогизму в риторической традиции коннотации *collectivus status* в смысле более свободной формы *status finitionis* как отнесения конкретного случая к одному из законов по аналогии в формулировке Макария не содержится. Но сам аспект как таковой дает о себе знать во втором варианте упомянутого выше положения о *неистинстве* (18).

Под *постановлением перенесения* имеется в виду *status translationis* (§ 131), «перепроверка законности *actio*, вызванная ответом обвиняемого», которая не совсем ясно звучит в выражении «егда не отвѣщается к дѣлу, но влагается глаголане нѣкое какъ то есть [...]» (18 об.).

На этом заканчивается учение Макария о *status*, которое подробно освещает *genus iudiciale* (включающий в себя, в свою очередь, *genus «didacticum»*), одновременно являясь релевантным и для двух других *genera elocutionis*.

Сформулированное здесь учение о *status* охватывает три рода конфликтов: применение, интерпретация, сила закона (*lex*) (§ 138), т. е. *status adhibendi* (состояние направления), к которому относятся *status coniecturae* и *translationis*; *status interpretandi* (состояние толкования), к которому относятся *status finitionis*, *scripti et voluntatis*, *syllogismi*, *ambiguitatis*, и *status aestimandi* (состояние оценивания), к которому относятся *status qualitatis* и *legum contrariorum*. Лишь *status qualitatis* не нашел, видимо, отражения в учении Макария.

Полезно попытаться расшифровать ряд терминов и перифраз в той части риторики Макария, которая посвящена *inventio*, при помощи компаративного метода. Установленные таким образом славянские понятия, имеющие эквиваленты в

классической риторической традиции, позволят определить место риторики Макария.

Намеченный путь, безусловно, не является полным ответом на вопрос о том, что представляет собой учение о *status* и *argumenta*: можно ли считать, что описание компонентов судебного красноречия и принципов их соединения отражает процесс становления того типа речи, который действительно приобретает социальное значение в коммуникативной системе XVII в. (особенно в области Вологды) — или же имеет место простая демонстрация одного из образцов речи, при том, что соответствующие правила заимствуются из другого культурного контекста, имеющего более высокий оценочный ранг.

Этот вопрос в меньшей степени касается, разумеется, и двух остальных *genera*, *genus deliberativum* и *genus demonstrativum*, которые Макарий представляет далее. Какой существующей или зарождающейся коммуникативной форме соответствует *genus*, представляемый под заглавием «о роду совѣтующемъ или разсужающемъ» (20), который в своем *officium* описывается следующим образом: «Иже шествуютъ в совѣтвании, и в несовѣтовании, в наказании, или в воспоминании, и въ прощении или в молении, во утѣшении. и в прочих к тѣм подобныхъ дѣлехъ, где ни есть концем познание, но совершение познания действо какое».

Если сделать обратный перевод *совѣтвания* и *несовѣтования* на латынь (*suasio* и *dissuasio*; хотя *совѣтование* подошло бы скорее к *consultatio*), то в этом определении вполне можно различить оба аспекта рода речи (*genus*), состоящие в совете совершить или не совершать в будущем определенное действие (ср. Нер. 1, 2, 2: «*deliberativum genus est in consultatione quod habet in se suasionem et dissuasionem*»* [§ 61,1]). *Suasio* и *dissuasio* определяются на основе базисного критерия *utile/inutile*. Совет к совершению действия является, собственно, целью этого рода. Не познание истины (как в *genus iudiciale*), а исполнение действия как результат истинного познания является целью речи. Совет не совершать определенного действия, неосуществление его по причине *несовѣтования* функционирует аналогично, но с обратным знаком.

Советы следуют каталогу постоянных критериев, которые Лаусберг называет «делиберативными качествами» (*deliberative Qualitäten*, § 196) и которые у Макария фигурируют в качестве *мѣст* (ср. *loci*) *укрѣпления* (*argumentatio*), предваряющее языковое действие совета, в свою очередь предшествующее действию или недействию, которое должно быть актуализовано, зависит от этих качественных нюансов, могущих быть расширенными. К *совѣтованию* Макарий относит: *честь*, *корысть*, *удобство*, или *льзя*; к *несовѣтованию* — обратно соответствующие *нечесть*, *некорысть*, *неудобство*, или *нельзя* (20 об.). Классическая риторика предлагает, хотя и в

* В совете — совещательный род, включающий в себя убеждение и разубеждение.

несистематической форме, следующие термины, которые выступают в качестве приблизительных эквивалентов:

честь/нечесть	—	honestum/inhonestum
корысть/некорысть	—	utile/inutile
удобство/неудобство	—	iucundum/iniucundum
льзя/нельзя	—	possibile/impossibile

(ср. § 233, 235; Quint. 3,8,25)

Этот *genus* не располагает *ratio cinatio* в качестве аргументативного метода как *genus iudiciale*, а работает с *exempla*, т. е. с *indictio*. Макарий также подчеркивает эту особенность *советующего рода*: «великую имѣють силу и крѣпость в томъ роду образцы [...]» (21 об.). *Советующий* или *разсужающий род* красноречия не опирается непосредственно на конкретный вид речи, как, например, проповедь (хотя нельзя отрицать определенных аналогий), а предписывает в конечном итоге новую форму коммуникации, не принимая в расчет уже существующих форм вербальной интеракции со сравнимыми структурами.

Немногом иначе дело обстоит с возможностью соотнесения последнего описанного Макарием *genus, показывающего рода (genus demonstrativum)* с существующими формами речи. Анализ этого рода речи, который, как было сказано выше, в большей степени чем другие содержит воздействующий компонент *delectare*, связан с уже упомянутым вопросом о том, насколько здесь может иметься в виду также род текста (речи), имеющий эстетическую функцию или способный претендовать на эстетическую значимость в рамках комплекса вербальных форм.

Параграф «о родах выводного, или истинного показания» содержит следующее определение этого рода: «иже содержит похваление, и похуление» (21 об.). Это определение соответствует аспектам *laudatio* и *vituperatio* в классической риторике (ср. Her. 1, 2, 2: «*demonstrativum est quod tribuitur in alicuius certae personae laudem et vituperationem*»^{*}). В качестве предметов служат чествуемые лица (современные, исторические и мифические), чествуемое общество (родина, город), чествуемая деятельность (профессия, учеба), чествуемая вещь (§ 62, 3) и чествуемые места.

У Макария это сначала только лица, а именно высокопоставленные, в чей адрес произносятся хвалебные слова: *цесарь, действо* и *учение цесарское*. Вещи он тоже приводит в качестве объектов восхваления. Под ними он понимает определенные ценности: как *крѣпость, покой*, затем философию и науку — *враческую науку* (из контекста следует, что имеются в виду естественные науки). Отдельно называется хвала *сладости словесной*. Несмотря на то, что Макарий не возвращается к этому пункту и не развивает его, в формулировке все-таки звучит намек на автотелическую функцию *delectare*. Тем са-

^{*} Эпидейктическое красноречие — то, что посвящено похвале или порицанию некой определенной личности (*лат.*).

мым представляется возможность определить *rod* *показующий* как *genus* с эстетической функцией, причем в таком случае мы покинем область ораторских *genera* и вступим в область поэтических. Лаусберг также связывает с *genus demonstrativum* (единственным из *genera elocutionis*) возможность восприятия речи как услаждающей и как вербального экспоната себя самой, говоря словами Макария — из-за *сладости словесной*.

Однако не стоит далее останавливаться на этом аспекте по причине многочисленности соответствующих формулировок у Макария. (Хотя имело бы смысл проследить, насколько данный аспект находит продолжение в традиции, опирающейся на текст Макария.)

В рамках *genus demonstrativum* проводится явное разделение между двумя основными типами *laus*, в частности между *похвалением лицъ* и *похвалением дѣйствъ* (похожим образом некоторые системы описания различают *persona* и *negotium* как предметы *laudatio*). Оба вида похваления развертываются в *сказании* (*narratio*), которое становится центральной категорией этого рода, занимая место между *предисловием* и *докончанием*. *Укрѣпление* здесь опускается, что, впрочем, вообще характерно для *genus demonstrativum*, в котором нет *argumentatio* в смысле силлогизма (*ratiocinatio*), т. к. функцию *suadere* берет на себя *narratio*. *Narratio* Макарий определяет следующим образом: «Сказание есть некоторое бесконечное воспоминание, в словѣ дѣль живота всего того человека, его же похваляемъ. в котормъ глаголющи послѣдуемъ за чиновном постановлениемъ вещи. а началнѣише честные дѣла подобаеъ ширити и размножати и к послѣдованию и к удивлению объявляеъ людемъ». (22)

Затем следует ряд *мѣст* для *похваления лицъ*, который не полностью может быть идентифицирован с *loci a persona* (ср. систематику у Quint. 5, 10, 23 или Prisc. грам. 7). В частности перечисляются следующие *мѣста* (22 об.):

пол мужеский и женский	—	sexus
родство или колѣно родства	—	genus, natio
разум	—	animi natura
корысть	—	
упитание, в науцѣ шествование	—	educatio et disciplina
вещи сдѣланные	—	gestis (res gestae)
конѣц живота	—	a qualitate mortis
слава до [sic!] смерти	—	post mortem

Мѣста, служащие для обоснования восхваления разных лиц, не случайно демонстрируют «тесную связь с прозографической и биографической литературой. Связующим звеном является эпидейктическая похвала отдельному лицу» (§ 376; «enge Beziehung zur prosographischen und biographischen Literatur. Das verbindende Glied ist das epideiktische Personenlob»). Не подлежит сомнению, что можно установить аналогии с *loci* в житиях (святых и

князей). Впечатление это дополнительно усиливается упоминанием моментов *похвалования* (*imitatio*) и *удивления* (*admiratio*), которые должны быть возбуждены в читателе (слушателе) восхвалением чрезвычайной личности. Макарий, однако, не проводит данной параллели, так что остается открытым вопрос, соотносено ли описание *показующего рода* с центральным жанром, прочно укорененным в древнерусской жанровой системе. Неясно также, вызывает ли он к жизни нарративный жанр, способный взять на себя наряду с назидательно-педагогической (практической) также и эстетическую функцию. Восхваление *сдѣланных вещей* (*res gestae*) тесно связано с восхвалением личности. Это следует, видимо, из разделения определенного типа *narratio*: на *narratio o negotia (res gestae)* и *narratio o personae*. Макарий пользуется разработанной в *genus deliberativum* цепочкой определений *iusto, utili, possibile, decenti* (правильным, полезным, возможным, надлежащим) или *utili, iusto, legitimo, honesto* (полезным, правильным, законным, достойным) (§ 375); *дѣла* и *дѣйства* определяются *честью, корыстями, удобствами, неудобствами, мужеством, немужеством*, выступающими в качестве аргументативного обоснования восхваляемого в *narratio* поступка (здесь Макарий снова вводит термин *укрѣпление*). Их характеристику завершают однажды уже приведенные выше *elementa narrationis*, т. е. *septem loci* (семь топосов): «кто, что, гдѣ, которую помощью и поспособлениемъ, прочто или для чего, каким обычаемъ, когда» (23 об.) (*quis, quid, ubi, quomodo* и т. д.).

Часть, отведенная *inventio*, завершается краткой главой о *loci communes*: *О мѣстахъ общихъ* (23 об.), которые считаются особой формой проявления *amplificatio* (расширение). В качестве цели *мѣст общихъ* Макарий называет: «То чтоб ими дѣло преложено и объявленное и скушенное и размножено было» (23 об.).

Размножено означает «амплифицировано», как это можно заключить из понятия *размножение* в одной из последующих частей. Там *amplificatio* (25) употребляется в смысле усиления, очевидности для понимания и эмоционального участия.

Далее остается неясно, что за концепция лежит в основе *locus communis*. В формулировках типа: «егда в дѣле прилагается до котораго ни есть мѣста общаго переносити недокончанного дѣла скончанное. Что есть нескончанное или тесись. Есть вопросъ всеселенный, который не есть описанный никакими оружающими дѣлы» (24) — дается возможность понимания *loci communes* в смысле обобщающе-неопределенного применения значения *loci*, разработанного в разделе *quaestio finita*, к *quaestio infinita, thesis* (тесись, вопросъ всеселенный) (§ 407). Случаю *quaestio infinita* Макарий противопоставляет случай *quaestio finita*, используя выражение *xumpetecusis*.

Несколько отрывочно и кратко «Риторика» представляет учение об аффектах, с которым в риторической традиции связана детально разработанная эстетическая концепция³². Однако в главе «О возбужении» последняя не упо-

минается: «Возбуждение есть показание окруженных дѣлъ, возбужаючи милосердие или гнѣвъ» (24 об.).

Речь здесь идет предположительно о трагических *pathe* (страсти), названных Аристотелем *eleos* (сострадание) и *phobos* (страх), которым для *peroratio* (заключения) в классической риторике соответствуют: пара аффектов *indignatio/conquestio* (негодование/жалоба) — для *genus iudiciale u spes/metus* (надежда/страх) — для *genus deliberativum*.

Можно было бы, однако, рассматривать *милосердие* также и в связи с *conquestio, miseratio* или *oratio auditorum misericordiam captans** (Сис. inv. 1, 55, 106); *гневъ* находит свое соответствие в *indignatio*. Это значит, что соотношение с *affectus* трагедии не обладает исключительным положением. Затем следует перечисление предметов речи, которые должны вызвать определенные воздействия на слушателя: почтенное и полезное вызывают любовь, недостойное — ненависть и отвращение, несчастье же и бедность — сочувствие.

Различаются также ступени аффекта *ihii (ethe)* (характеры) и *pathi (pathe)*. В этой связи Макарий особо подчеркивает специфическую фигуру аффекта, *хипотипосисъ* (25; гр. *hypotyposis* — изображение, отражение), латинским эквивалентом которой является *evidentia* (очевидность, наглядность) — прием «живого и детального изображения предмета в целом путем перечисления ярких подробностей» (§ 810; «lebhaft detailliert(e) Schilderung eines Gesamtgegenstandes durch Aufzählung sinnfälliger Einzelheiten»). Итак, можно исходить из того, что Макарию знаком прием стилистического оформления передаваемого аффекта. В конце параграфа, посвященного *inventio*, Макарий помещает раздел *о размножении, умножении или разставлении*. Очевидно оправдан перевод этих понятий как *amplificatio*, даже если данные здесь описания не совсем соответствуют содержанию этого понятия. *Размножение* определяет порядок и последовательность разделов речи как их расширение и усиление при помощи приемов, приводимых в латинской риторике как *incrementum, congeries, comparatio* или амплифицирующая *ratiocinatio* (§ 400 сл.) Знакомство с порядком *чина* и с приемами *размножения* полезно не только для составления, но и для восприятия текстов. Поэтому:

«К чему корыстно есть держати таковъ чинъ во глаголании. Къ лучшему разумению и любимому, словъ и речей ученых человекъ. и ко обрѣтанию чобъ мы сами и на которомъ мѣсте прямо и изрядно глаголали» (26).

Различение *разумения* с точки зрения восприятия и *обрѣтания (inventio)* с точки зрения производства текстов можно интерпретировать как общее указание на функцию и концепцию учебника риторики³³. Правила составления речей в соответствующей коммуникативной ситуации — *на мѣсте* — должны запоминаться, их применение должно распознаваться при восприятии конкретных речей или воспроизводиться и актуализироваться в собственной речи. Описание видов речи подразумевает возможность обучения их составлению.

* Речь, взывающая к милосердию слушателей (лат.).

IX УЧЕНИЕ ОБ *ELOCUTIO*

Эстетически-нормативные усилия риторики Макария нигде не прослеживаются так явно, как в определении роли *ornatus* в начале книги об *elocutio*.

«Украшение слова есть которое ясно и явно и сладкою речию или глаголением дѣла и вещи объявляет». (27 об.).

Понятие *украшение* означает здесь *elocutio* вообще и относится к грамматическим и риторическим *virtutes*:

«Чтоб латинскимъ истиннымъ языкомъ, и чтоб ясно и не закрыто и украшенною речию или глаголениемъ, и удобно говорилося» (27 об.).

Макарию не удастся выразить грамматическую «доблесть» (*virtutis*) иначе, чем через *latinitas* (латинизм) (§ 463). Он описывает ее выражением «истиннымъ латинскимъ языкомъ». Авторитет латыни формирует представление о грамматической «добродетели»; последнюю нельзя представить себе отдельно от латинского. *Latinitas* (классическая *latinitas* Цицерона) как речевой образец, как центральное понятие автомодели латинской культуры на определенной ступени ее развития осмысливается здесь, в контексте церковнославянской-русской риторики, как *virtus*. Совет придерживаться этой грамматической *virtus* не звучит призывом составлять тексты на латыни, а является, скорее, предупреждением о необходимости ориентироваться на грамматическую правильность латинского языка как языка «абсолютного».

В процитированном разделе грамматическая *virtus* как бы естественным образом включает в себя три риторических: *ясно и не закрыто* (ср. в первом разделе: ясно и явно) — *virtus perspicuitas* (достоинство ясности) (§ 528), *украшенною речию или глаголениемъ* (ср. выше: *сладкою речию*) — *virtus ornatus* (достоинство украшенности) (§ 538) и *удобно говорилося* — это *virtus aptum* (достоинство соразмерности речи <предмету>) (§ 1055; ср. Fortun. 3, 8: «ut verba sint Latina, aperta, ornata, apta»* [§ 460]). Макарий придерживается определенных этими качествами идеалов. *Ornatus*, который он описывает далее, охватывает все предлагаемые риторикой категории изменения относительно *consuetudo*, т. е. добавление (*adiectio*), усечение (*detractio*), перестановку (*transmutatio*) и неизменность (*immutatio*). Тем не менее возможность *immutatio* явно ограничивается; это значит, что мы не имеем дело с предпочтением определенных семантических приемов, например, метафоры. Грамматическая добродетель не случайно выделяется так настоятельно. На грамматической речи (27 об.), на *recte dicendi*, представляющей собой предпосылку существования единого языка, может основываться *bene dicendi*, могут развиваться разные степени украшения. Украшение, состоящее в разного рода приемах отступления от правил и допускающее разные степени тропичности³⁴, вполне располагает к тому, чтобы вновь покинуть достигнутую уже

* ...чтобы речь была латинской, ясной, украшенной, соразмерной <предмету> (лат.).

ступень единого языка. *Immutatio*, тропичность, в состоянии способствовать новой дестабилизации языка: прежде всего в области образования метафор. В книге Макария о мере и *decorum* об этом нет речи, его риторический трактат не содержит, соответственно, и учения об остроумии³⁵.

Возможности *ornatus* (Макарий избирает здесь понятие *воображение* вместо *украшение*) состоят в *tropos* (троп) и *schema* (фигура речи). Вместе с определением тропичности Макарий заимствует и определение несобственного: «Тропось сирѣчь слова пременение. То есть егда глас или слово от истиннаго свойственнаго естества и описания перемѣняется или обращаетъ к подобной вещи или ко ближней» (28).

Употребляя понятия *к подобной или ко ближней*, Макарий проводит различие в области тропов, состоящее в категориях сходства и близости³⁶. Однако для дальнейшей систематики, предлагаемой Макарием, из этого не вытекает никаких следствий. Само определение несобственности относится, видимо, скорее к уровню сигнификатов («от истиннаго свойственнаго естества /вещи/ [...] к подобной вещи или ко ближней»), чем к уровню сигнификантов, хотя понятие *описание* может рассматриваться как название и таким образом опять же отсылать к уровню сигнификантов. Но преобладает, видимо, представление несобственности, возникающей путем установления отношений на уровне означаемых.

В соответствии с тенденцией, ставящей *latinitas* и грамматичность в центр *elocutio*, значительное место занимает перечисление приемов нарушения *latinitas* на уровне слов и предложений. Степень нарушения *latinitas*, т. е. вопрос о том, оцениваются ли нарушения, описанные указаниями к употреблению фигур, как *vitium* (порок) в смысле *barbarismus* или допускаются как *metaplasma*, служащие *ornatus* (или *metrum*). Не происходит также отнесения приведенных метаплазмов к четырем категориям изменения. Здесь Макарий отступает от своей воздержанности относительно примеров, иллюстрируя приемы и демонстрируя виды слова (*barbarismus et metaplasma in verbis singulis* — барбаризм и преобразование <слова> в отдельных словах, § 463—496) на славянском материале. Приводимые примеры делают совершенно явной беспомощность адаптации. *Видь слова епентесись*, например, Макарий поясняет следующим образом: «видь епентесись есть влагание. егда меж первымъ и последнимъ слова слогомъ придается и влагаетъ или литера сирѣчь писма якожъ есть, естественныи вмѣсто естественный» (32 об.).

Эти примеры еще раз указывают на особое внимание, уделяемое грамматическому порядку; отступление от правила нигде не осознается как прием, который мог бы реализовать дополнительную (эстетическую) функцию. Виды слова остаются в рамках *recte dicendi*.

(Почти все четырнадцать метапластических видов слова (32 об. — 33 об.) можно встретить в классическом каталоге риторики и привести к следующей систематике: протесись [*prothesis* — протеза], епентесись [*epenthesis* — эпен-

теза], диерейсис [*diarexis* — диэреза], пропаралепсис [*paralempsis*=*paragoge* — изъятие], эктасисъ [*ectasis* — растяжение (гласного, слова)] относятся к метаплазмам *per adiectionem* (через прибавление) [§ 481—486]; систоле [*systole* — сокращение долгого слога], еписаналепсе [*episyualoephe*=*synzesis* — синизеса], атерасис [*aphaeresis* — афереза], синалепсе [*synaloephe* — соединение реч.], синкопе [*syncope* — синкопа], апокопе [*apocope* — апокопа] — к метаплазмам *per detractioem* (через изъятие) [§ 487—93]; метатесисъ [*metathesis* — метатеза реч.] — к метаплазмам *per transmutationem* (через изменение) [§ 494] и антитесисъ [*antithesis* — противоположение] — к метаплазмам *per immutationem* (через замену). Только эклипсисъ [*eclipsis* — исчезновение] не находит места в данной систематике, т. к. это определение имеет в виду солецизм.)

Примеры и дефиниции, приводимые Лаусбергом для пояснения отдельных терминов, показывают, что они обозначают определенные приемы изменения синтаксически значимых форм. Макарий же, как кажется, сначала имеет в виду процедуры изменения, основывающиеся на «естественных» различиях между церковнославянским и русским, т. е. на двуязычии. Из противопоставления обеих форм друг другу не достаточно ясно вытекает, что следует считать отступлением от правила и обладает ли это отступление метапластическим характером. Можно заключить, что форма, возникающая в результате процедуры изменения, может претендовать на риторическое преимущество перед «первичной» формой. В названном случае это была бы церковнославянская форма. Тогда можно было бы считать, что Макарий расставил также оценочные акценты касательно двуязычия, выделив риторическую форму на фоне привычной (*consuetudo*).

Необходимо отметить, что представление о разнообразии приемов, изменяющих словесный корпус, ведет к осмыслению различных возможностей обращения с языком, которые далее могут быть использованы при достижении определенных речевых целей.

То же самое можно сказать о нарушениях *latinitas* в области *verba coniuncta* (связанные слова) (§ 496—527), которые риторика оценивает как недостаток (*vitium*) (в смысле солецизма) или как *schemata*. Макарий описывает приемы отступления, используя выражение *виды слагания словъ* (33 об.). Последние касаются не столько корпуса слова, сколько позиции слов внутри предложения и их «грамматического качества» (изменения падежа, числа и т. д.).

Предлагаемые Макарием термины — за некоторым исключением — не поддаются переводу в соответствующую традиционной риторике систему понятий: например, еналлаге (*enallage* — изменение, § 509), которая указывает на грамматические изменения; силепсис (*syllapsis per numeros* — собиранье посредством чисел, § 518); падежи или антиптосис (изменения *casus*, § 520); *zeugma* (соединение), для которой Макарий пытается ввести славянский эквивалент в виде понятия *спряжение* (*zeugma*, § 527). Помимо пере-

числения приемов нарушения правил относительно *latinitas in verbis singulis* (латинизм в отдельных словах) и *verbis coniunctis* (в словосочетаниях). Макарий вводит характерные для украшения группы тропов и фигур. При этом очевидно, что каталог тропов (метафора, металепись, синекдохе, метонимия, антономазия, ономапопея, катехресис, перефрасис, 28) содержит лишь весьма лаконичное описание соответствующих приемов.

Тропы как приемы замещения, имеющие максимальный потенциал отступления от *consuetudo*, в книге Макария играют довольно-таки второстепенную роль. Этот факт вливается в общий тон данного риторического учения, имеющего своей целью упрочение, а не дестабилизацию языка. Список тропов содержит основные приемы *immutatio*, причем *металепсис* как форма проявления *ornatus audacior* относится к *emphasis*, *ironia*, *litotes*. *Ономапопея* (*onomatopoeia*, § 548) относится к области *fictio*, в смысле образования новых слов, и имеет в виду их «прасоздание», их изобретение как такое (ср. Quint. 8, 6, 31: «*onomatopoeia* [...], *id est fictio nominis*»^{*}). Макарий пытается интегрировать это понятие, вводя славянское *имѣнотворение* и объясняя его как *новое вымышление имени*. Однако следующий пример показывает, что под этим он имеет в виду новые заимствования: «якоже бомбарда вмѣсто пищаля» (30 об.). Определение метафоры, в иных случаях являющейся воплощением великолепия всей топики, здесь довольствуется кратким высказыванием: «егда глаголь и слово от прироженного естества и от свойственнаго ознаменованія к неподлинному, [...] переносится латинскимъ языкомъ метафора нарицается транслатио, сирѣчь пренесение слова» (28 об.).

Четыре способа переноса, представляемые традиционной риторикой по отдельности, отсутствуют также, как и соответствующие примеры образования метафор. Примеры Макария иллюстрируют скорее евфемизм или синонимию, чем метафору: «держу, имею, вижу глаголется за слово разумѣю»; «ляти глаголется от зависти кого обвиняти» (28 об.). Изложение сути остальных тропов также очень кратко и не дает никакого основания для развития определенных семантических приемов.

По вышеизложенной причине в области *ornatus* на первом плане находятся фигуры, т. е. приемы, направленные на синтаксис *consuetudo* и обращающие внимание на его регулярность. *Виды риторические* (фигуры) Макарий распределяет на три рубрики, первая из которых (34—35) соответствует *figurae elocutionis* (фигуры речи) (§ 604—754). Повторение (*geminatio*); копуляция/соединение/союз (*copulatio*); вытягивание/выложение (*polyptoton*); полисиндетонъ (*polysyndeton* — многосоюзие); гипаллаге (*hypallage* — замена); парономасие (*annominatio* — называние); антакласисъ (ср. *antanaklasis* и *anklasis*, *reflexio* (отражение) как *distinctio* (разделение) в форме диалога) суть фигуры добавления (*per adiectionem*, § 607—687); асиндетонъ (*asyndeton* — бессоюзье); еклиписисъ (*ellipsis* — эллипсис, опущение) — фигуры усече-

^{*} Ономапопейя ... то есть изобретение названий (*лат.*).

ния (*per detractioem*, § 688—711) и гомеоптотонъ (*homeoptoton*); гомеоте-левтонъ (*homeoteleuton*) — фигуры расположения (*per ordinem*, § 712—754). Апосиопесисъ (*aposiopese reticentia*) принадлежит уже к *figurae sententiae* (фигуры мысли) (§ 755—910).

Figurae sententiae Макарий перечисляет во второй и третьей рубриках (35 об.—37). Приемы, которые Лаусберг называет «фигурами обращенности к публике» (*Publikumszugewandtheit*) и «обращенности к предмету» (*Sachzugewandtheit*) и подразделяет на семантические, диалектические и фигуры аффекта, рассматриваются здесь рядом с фигурами *amplificatio* (§ 400—409). Общность заключается, видимо, в том, что здесь демонстрируются процедуры, относящиеся не столько к манипуляциям над самим словом или над порядком слов в предложении, сколько указывающие на речевую ситуацию как таковую. Это фигуры, описывающие определенную настроенность оратора по отношению к публике (к судье), определенные способы презентации темы (аргумента), ориентированные на слушателей и реализуемые при помощи ряда языковых жестов. Языковые жесты этого рода касаются не самой речи, ее *dispositio* и вербального оформления, а установления, поддержания и манипуляции контакта между оратором и публикой, т. е. приемов, которые не производят известие или код, а скорее обозначают канал, контакт между отправителем и адресатом.

Каталог Макария можно привести к следующей системе: вопрошение (*interrogatio* — вопрос), предпочиявление (*subiectio* — представление), смѣлость / дерзновение / паристи (*licentia=parrhesia* — вольность=свобода речи, откровенность), отвращение (*apostrophe*) относятся к фигурам обращенности к публике (§ 758—779); описание /ознаменование / орисмос (*finitio, horismus* — определение), антитесисъ /сопротивление (*antitheton* — противоположение, антитезис), прѣменение /антиметаволи / антиметатесисъ (*antimetathesis/antimetabole=commutatio* — изменение), исправление (*correctio*), парадиастоле (*paradiastole* — переразделение, форма *distinctio* — разделения) суть семантические фигуры обращенности к предмету (§ 808—851); произволение/парамологнанъ (*paramologie=concessio* — уступка, допущение) есть диалектическая фигура обращенности к предмету (§ 852—857); гноми (*gnome=sententia* — утверждение), эпифонема (*epiphonema* — восклицание) суть фигуры *per adiectionem*; оставление / паралипсось (*praeteritio=paraleipsis* — опущение) и апосиопесисъ (*aposiopesis=reticentia* — умолчание) суть фигуры *per distractionem*, аллегория (*allegoria*), енигма (*aenigma* — загадка), ирония (*ironia*) — фигуры *per immitationem* (через изменение) обращенности к предмету (§ 858—910). К области *figurae elocutionis* относятся собрание / синафрисмосъ (*synathrosmos=congeries*) (§ 667, 671).

В этой связи Макарий приводит и приемы *amplificatio*, которые, однако, как и названные выше фигуры, подразумевают определенную настроенность оратора в отношении предмета и публики. Ауксесисъ / иберволи (*auxesis =*

incrementum — (пре)увеличение), таиносись / миосись (*tapeinosis* — снижение, обратная *amplificatio*, *meiosis*=*minutio* — (пре)уменьшение), синонимия/собрание/предложение (*congeries* как нагромождение синонимичных выражений) и феномен украшения (*ornatus*) являются, несомненно, амплификационными приемами (§ 400—409).

К украшению в *verbis coniunctis* помимо фигур принадлежит также *compositio* (§ 911—1054), формулирующая правила структуры предложений и порядка слов, зависимые от *recte dicendi*, но долженствующие служить *bene dicendi*. В этой части своей риторики Макарий ссылается на учение о слаганию (43 об.) (*compositio*), которое он приписывает Цицерону, и советует следовать трем разделам этого учения: в частности, чинь и урядство (*ordo*, § 950), т. е. порядок слов в предложении; затем «чтобь повести [...] были связаны», т. е. согласованность членов, *iunctura* или *coniunctio* (§ 954—976), последовательность периодов или их элементов, колон (*colon*) и точка (*comma*). Третий раздел этого учения касается правильного выбора *ornatus*, при котором «рѣчь широкая и достаточнейша и лучши будеть» (44—44 об.) — краткое указание на правило приличия, которое в большей степени, чем все остальные, определяет данный тип риторики. К соблюдению приличия принадлежит следование требованиям трех стилей (*genera dicendi*, § 1078—1082) «О тройных родехъ глаголанія» (44 об.), о которых уже шла речь.

Х

РОЛЬ РИТОРИКИ МАКАРИЯ

Макарий не дает никаких сведений о возможных эффектах применения тропов, фигур и амплификационных приемов. Не подлежит сомнению, что перечисленные советы относительно модуса организации речи опираются на убеждающе-практическую функцию риторики. С другой стороны, нельзя исключить, что им осознаются также и эстетические возможности этой языковой манипуляции, что могло бы послужить условием для проявления эстетической функции. Однако ясно, что исходя из имплицитной оппозиции практического и эстетического учебник Макария не предлагает никаких выводов относительно «поэтической» текстовой практики, которые можно было бы применить. Коммуникативная ситуация, в которой доминируют судебная речь или речь, подчиненная аргументации, предстает в качестве ориентира этой риторики.

Отсутствие парадигматического материала из *lingua slavonica* или *rossica*, характерное для данного текста, склоняет к предположению, что несмотря на возможные аналогии с наличествующими формами речи как проповедь и житие, а также с определенными способами ведения судебного доказательства, эти аналогии не выявляются и что *genera elocutionis* представляются

как ансамбль коммуникативных новшеств. Это не значит, что существовавшие и уже укоренившиеся речевые феномены не сыграли никакой роли при интеграции или ассимиляции нового речевого корпуса. Скорее можно, видимо, исходить из того, что риторические нововведения становятся хотя бы частичными продолжениями известных коммуникативных форм и функций. Детальные исследования в этой области являются делом будущего. На конкретной стадии можно лишь констатировать культурную интеграцию риторического текста как метатекста, способного заложить начало собственной традиции, что означает приятие метафункции риторики как учебника и как вторичной грамматики. При этом, как уже было сказано, большое значение имеет подготовительная работа грамматики как метатекста.

На основе сказанного следует задаться вопросом о том, как могут быть осмыслены и применены новые концепции, которые содержит или развивает *inventio*. Этот вопрос возникает из общей проблемы перенесения в другую культуру способов мышления и представлений, находящихся выражение в учении об аргументах и положениях, в списке *loci*, в *exempla*, в учении об аффектах, происходящих из другого культурного контекста. Следует подчеркнуть, что и иллюстративный материал риторики Макария за некоторыми исключениями не «переводится», не «переключается» на реалии и на данность собственного контекста.

Как мы постарались продемонстрировать выше, указания, содержащиеся в разделе об *inventio*, выходят за рамки формы существования, композиции и группировки отдельных частей *genera*. Перечисляются аргументационные стратегии, направления вопросов, определяющие подход к заданным предметам речи. Условность формул поиска мыслей и *loci* необходимым образом приводит к унификации горизонта мышления и представлений автора и реципиента текстов. Она сосредоточивает выбор возможных предметов речи и их реализацию в аргументах и положениях.

Argument, status и *loci* отображают культурный опыт и соотносятся с определенным состоянием социокультурных систем. Усвоение сигнификантов (риторических правил как таковых) необходимым образом подразумевает и усвоение сигнификатов, которые, со своей стороны, являются коррелятами такого культурного опыта. О роли *elocutio*, вступающей в отношении к возможным формам, можно сказать то же самое, что и о соотношении между каноном отдельных коммуникативных форм и их практической реализацией. *Elocutio*, формулирующая синтаксические и семантические указания, нацелена на прагматизацию языковых приемов, на соотнесение их с определенными речевыми задачами.

При оценке стратегий, демонстрируемых в книге об украшении, также следует учитывать существовавшую уже синтаксическо-семантическую традицию, осмысленную в текстах, а не в учебниках. Кроме того, следует поставить вопрос о демонстрации и разработке совершенно новых приемов и о

том, как кодификация подобных приемов может воздействовать на текстовую практику.

Унификация коммуникативной системы, тенденция к формированию единого языка неизбежным образом зависимы от приведения к единообразию, от легализации семантических и синтаксических приемов, техник тропов и фигур, подразумевающую иерархизацию вторичноязыковых процедур.

Не приходится сомневаться, что установление подобных иерархий и укоренение определенного стилистического (вторичноязыкового) кода ориентируются на внеязыковые эстетические представления нормы, приобретшие или могущие приобрести значимость для определенного культурного контекста. Риторика необходимым образом формулирует также и эстетические представления, определяя предпочтение тех или иных приемов, рекомендуя придерживаться регламентированного отношения между *res* и *verba*. Риторика Макария, как уже подчеркивалось выше, очевидным образом ориентируется на добарочный идеал *decorum* и *aptum*, регулирующий отношения между *significans* и *thema*. *Decorum* (*aptum*) в этом смысле отражает определившееся представление о порядке *res* и об их соотношении с *verba*. Каталог тропов и фигур гарантирует постоянную преемственность этого соотношения. Набор правил *elocutio*, обеспечивающий воспроизводимость приемов, вносит решающий вклад в укоренение единого языка в рамках единой коммуникативной системы.

XI

ПОПЫТКА КЛАССИФИКАЦИИ РИТОРИКИ МАКАРИЯ

Как можно определить значение этой ранней риторики, написанной по-церковнославянски/русски, — с учетом пробелов, обусловленных отсутствием более точных данных, — для развития концепции единого языка, пригодного для достижения разных коммуникативных целей?

В рамках концепции, постулирующей антагонизм между единым языком и разноречием, необходимо отметить центральную роль риторики, которую она, с одной стороны, играет в динамическом процессе поиска языковых норм, познания и оценки дифференцированных языковых форм, и в процессе их взаимодействия — с другой. Риторическая нормативность при этом может пониматься как приспособленность к описанию языковых стратегий. Интеграция риторики и организованной вторичной грамматики в культурный контекст сигнализирует о готовности до сих пор открытой коммуникативной системы принять моделирующе-организующее воздействие риторики. До определенного момента в системе отсутствует обязательное различие коммуникативных форм и их определенная иерархизация. Риторическая функционализация языка — дифференциация стилей (функциональные языки и ком-

муникативные задачи) — ведет к замыканию и консолидации коммуникативного пространства. Исходные разновидности языка соотносятся друг с другом и переводятся в систему, настаивающую на своей нормативной функции в культурной среде.

То, что речь прежде всего идет об унификации, о сближении разновидностей языка, о присвоении языковым формам определенных качеств, становится ясным из общего тона текста Макария. Концепция грамматической речи, чина, *proprie* и парадигматической *latinitas* заставляет сделать предположение об установлении нормы *consuetudo. Recte dicendi* является именно тем фактором, который стабилизирует единый язык. Риторические категории изменения, особенно *immutatio*, играют сравнительно второстепенную роль. Нарушение, отступление от правил суть приемы дестабилизации стремящегося к нормализации языка, они означают постановку нормы под вопрос и усиление динамизма. Но данные явления практически могут иметь место лишь на такой ступени развития, на которой достигается нормализация языка. Итак, риторика Макария имеет нормализующе-стабилизирующую функцию.

Этим объясняется нерешительность учебника Макария в вопросе языковой дихотомии и определения «поэтического» языка, хотя, как было продемонстрировано выше, дихотомическая концепция как таковая все-таки подразумевается. Но из подразумеваемой оппозиции практической и эстетической функций языка не извлекается никаких выводов относительно отдельной, автономной «поэтической» практики написания текстов. И тем не менее: оппозиция сформулирована в противопоставлении «обнаженный—облаченный», «неукрашенный—украшенный». *Украшенные роды речений* противопоставляются *обнаженному роду научающему* — предварительной форме функционального языка, — в рамках жанровой триады подчеркивается показующий род с автотелическим воздействием *delectare*: речь ради самой речи, *сладость словесная* как самоцель. Размыкается круг чисто ораторских, только убеждающих, «практически» применимых речевых жанров; *показующий род* — это зачаточная форма поэтического *genus*. Дихотомия находит отражение и в области *родов глаголения*: внутри иерархически организованной триады высшая ее ступень, собственно украшенный стиль, вступает в противостояние с другими стилистическими ступенями. Эта дихотомическая структура поддерживает функционализацию языка и квалификацию его разновидностей.

Результаты риторического моделирования языка демонстрируют дальнейшую фазу развития коммуникативной системы в России, возникающей на базе отрегулированного языка, который приобретает статус литературного. Эту систему следует понимать в ее связи с языковой сферой («тривиальный язык», «простонародный язык»), которая не подлежит регламентации со стороны риторики. Рестриктивную роль риторики, проводящей отбор определенного языкового материала, можно наблюдать и далее в XVII и XVIII вв. в латинской риторической традиции

от Прокоповича, Крайского и Кветницкого до Ломоносова с его русской риторикой и учением о трех стилях³⁷. Последние рекапитулируют языковую ситуацию XVIII в., нуждающуюся в новом моделировании.

Повторное укрепление и обоснование триады стилей, соотнесение иерархии стилей с иерархией жанров, соответствующей барочно-классицистскому канону, новая оценка исходного языкового материала, выбор церковнославянского как высшей стилистической ступени украшения и исключение одного из наличествующих языковых уровней как «вульгарного» ясно указывают на стратегию «риторического» мышления у Ломоносова. Спор о стилях в XVIII в. и его продолжение в XIX в. демонстрируют тенденцию не к дескриптивному, а преимущественно к нормативно-прескриптивному применению риторики с целью воспрепятствовать усилению динамических тенденций в языковом процессе. Если фаза консолидации и нормализации затягивается, начинается процесс противодействия, проблематизирующий и разрушающий действующую или привнесенную нормативность. Такая смена систем в формалистском смысле явно намечается в общеизвестной стилистической дискуссии Ломоносова и Сумарокова. Она документирует расшатывание триады стилей и представлений об иерархии, указывает на ослабление отрегулированного единого языка и усиление разноречия.

На стадии импорта риторики решающей является интеграция риторического текста как метатекста. Данная стадия означает изменение культурной традиции и культурного самосознания. В середине XVII в. кризис культурного самосознания, подготовленный вторжением новой регламентирующей инстанции, проявляется в обширном споре о статусе риторики, представителями которого выступают Симеон Полоцкий и протопоп Аввакум³⁸. За оценкой риторики, принимающей явно идеологические черты, в каждом случае стоит определенное представление культуры и особое отношение к «господствующей» культуре. Риторика становится «победительницей» диспута — староверы к концу века также примкнули к риторической традиции (хотя и преследуя цели, отличные от целей представителей официальной культуры). Можно утверждать, что в XVII в. берет начало процесс, устанавливающий отношения между риторикой и текстовой практикой, точнее, между учением о трех стилях и утверждением определенной манеры письма.

Как никакие другие инстанции с метатекстуальной функцией риторика и учение о стилях становятся носителями языковых представлений. Они утверждаются как силы, управляющие употреблением языка в пределах границ, определяющих коммуникативное поле. Управление ведет к канонизации функционального языкового поведения, становящегося неотъемлемой составной частью коммуникативной системы, представленной доминирующей в культуре группой.

Риторическая концепция с ее регламентацией отношений между текстовой и речевой практиками, с одной стороны, и с нормативными представле-

ниями — с другой, вступает в процесс эволюции при условии, что сохраняет свой динамичный характер. Это относится как к развитию риторического учения, идущего по пути разработанной латинскоязычной традиции с особым вниманием к барочно-маньеристскому методу (развитие учения об остроумии в смысле Сарбевского и Тезауро) или к методу с более классической (учитывающей чин) ориентацией, в том виде, в каком ее формулирует Прокопович, вплоть до Ломоносова. Русская риторика Ломоносова обобщает украинско-русскую латинскоязычную традицию и включается в современную (европейскую) риторическую дискуссию, формулируя как теорию остроумия³⁹, так и начальное учение о воображении XVIII в.

Кроме того, очевидно, что растущее значение прескриптивной функции риторики, в том виде, в котором она проявляется в категоричном учении о стилях у Ломоносова, начинает приобретать нормативные черты и, тем самым, терять динамический потенциал. Имеет место застой учения и застой стилей, которые на него ориентируются. Достигнутое состояние языка фиксируется, его сохраняют, им управляют, ограждая его от произвольных изменений.

Нарушения ограничений, характерные для процесса эволюции, и возмущение, направленное против нормы, являются последствиями застоя и ставят под вопрос компетентность риторики как таковой. Критика риторики с конца XVIII в. и вплоть до Белинского жидется, с одной стороны, на концепции оригинальности и креативности, с другой — на переоценке языковых приемов в рамках концепции реализма и их роли для достижения коммуникативных целей. Упрек в «риторизме», схематизме, отсутствии оригинальности, содержащий оценочный компонент нетворческого, нелитературного и ложного, подавляет всеобщий регламентирующий потенциал риторики, ссылаясь на ее узурпаторский характер. Таким образом, кодифицированная риторика, облаченная в форму учебника, теряет свой авторитет и переносится в чисто школьные рамки, которые она уже покинула в XVII в., расширив программы центров образования в Киеве и в Москве. Риторика перестает играть какую-либо роль в стабилизации системы. В квазисвободном от риторики пространстве культурный контекст мобилизует иные описательные системы, соответствующие новому культурному самосознанию: стилистику, эстетику языка, теорию литературы, лингвистическую семантику⁴⁰, которые берут на себя отдельные задачи риторики.

Какие бы инстанции и дисциплины конкретного культурного контекста ни были привлечены к моделированию коммуникативной системы, у них в любом случае будет двойной статус, который всегда был свойственен риторике как вторичной грамматике и как учению. Новые дисциплины повторяют путь развития риторики в направлении к стабилизации единого языка⁴¹.

РИТОРИКА ПОЛЬСКОГО БАРОККО.

ПРОБЛЕМА СХОДСТВА И ТРАКТАТ МАЦЕЯ САРБЕВСКОГО «DE ACUTO ET ARGUTO» ((1619/1623) В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИЙ КОНЧЕТТИЗМА

Nam ut Aristoteles docet,
admiratio nascitur ex
ignoratione causarum
(*De acuto et arguto*¹)*

I

В рамках интерпретации аристотелевского *xenikón*'а совпадают друг с другом идеи о поэтическом языке и об «острой» (то есть «остроумной») аргументации. Дихотомия «тривиального» и «возвышенного», игравшая основополагающую роль в античной эстетике языка, приобретает значение также и в области знания. «Чужой» язык и «неизвестный» материал становятся источником поэтического остроумия и основанного на нем способа аргументации. Понятие красоты, получающее новую актуальность за счет *xenikón*'а, амбивалентным образом заостряется в *discors concordia* (несогласное согласие) и *concors discordia* (согласное несогласие)². В рамках метафоризирующей аргументации и аргументирующей метафорики эстетические и когнитивные приемы сочетаются друг с другом. Проблематизируя отношение между *res* и *verba*, они формулируют новую концепцию сходства. Аналогия получает форму паралогии.

Тот факт, что трактаты о кончеттизме³ сосредоточены на теме сходства (в большем объеме, чем это предполагается понятиями *similitudo* (уподобление) и *comparatio* (сравнение) в рамках поэтической и риторической традиции), свидетельствует о кризисе бытующих представлений о нем. В этих трактатах обосновывается эстетическое и интеллектуальное очарование процесса, в результате которого из несходства развивается сходство, а из сходства — несходство. Сходство/различие воспринимается как игра, иллюзия, театр, сон, видение и фантазм в новом, «гениальном» порядке вещей и языковых знаков, концептуальным параллельным соответствием которого является *acumen*. Проблематизация сходства сигнализирует о том эпистемологическом переломе, который Мишель Фуко датирует началом эпохи барокко, исходя из сво-

* Ибо, как учит Аристотель, удивление рождается из незнания причин («Об остроте и остроумии»).

его опыта прочтения философских текстов.⁴ *Acumen* становится местом фиктивного «аллегорического» сходства, местом создания сходства, его изобретения, а не его подтверждения. На превращение «магического» и топологического сходства в сходство эмпирическое барокко отвечает изобретением фиктивного сходства.

«Он [поэт эпохи барокко] старается услышать тот “другой” язык, язык без слов и речи, скрывающийся под языком знаков и под игрой их различий, – язык сходства. Сходству он дает возможность проникнуть вплоть до самих знаков, которые его выражают [...]»⁵.

Время перелома, произошедшего в XVII в., Фуко описывает как «время обманов, время, когда метафоры, сравнения и аллегории определяли поэтическое пространство языка»⁶. На кризис сходства как формы познания и формы изображения барокко реагирует его симуляцией. Сходство (как магическое и суеверное созерцание) должно подвергнуться «доказательству путем сравнения»⁷ по объективным критериям. Эмпирическое доказательство, которое проверяет идентичность и разницу с той целью, чтобы обнажить «порядок, господствующий в мире»⁸, вступает на место порядка сходства, соответствия и аналогии. «Исчерпывающее перечисление»⁹ сменяет погоню за соответствиями. Кризис сходства выражается в барочно-кончеттистской поэтологии как гипертрофия сходства и превращение его в собственную противоположность. Похожим образом в произвольности «каталога» ставится под вопрос перечисление предметов, которое можно подвергнуть эмпирической проверке и которое компенсирует потерю магического при помощи классификации. Непредсказуемость, которую нельзя укротить рациональным путем и которая присуща каталогу, направлена против выделения отдельных классов. Эмпирический порядок интерпретируется как «лабиринт мира». В этом заключается поэтологическая реакция на эпистемологический перелом, начало которого совпадает с утверждением рационализма. О нем Фуко говорит, что перелом этот «модифицирует всю *episteme** западноевропейской культуры в ее фундаментальных диспозициях»¹⁰.

В поэтологической теории и поэтической практике остроумия, проповедующего нахождение и изобретение сходств, соответствий и аналогий в качестве основного приема, этот кризис подвергается интеллектуальной и эстетической трансформации. Потеря сходства компенсируется путем вымысла. Отражение сменяется воображением. Крушение мира, основой которого было сходство, разыгрывается на мировой сцене сходств. В распоряжение игры со сходствами предоставляются идентичность и различия. Но без магии здесь, однако, не обходится. Игра раскрывает «изначальные сходства» – особенно в *lusus verborum*.

В своей книге, посвященной теме маньеризма, Густав Рене Хокке указывает на связь между учением Аристотеля о метафоре и аналогии – и особен-

* Знание, наука

но между положением о сходстве отдаленных предметов – и *correspondencia* у Бальтазара Грациана или *accoppiare* у Тезауро.¹¹ Хокке удается доказать, что учение о *concelto* целиком основывается на трактовке Аристотеля, специфическая особенность которой состоит в исключении тех черт, которые характеризуют так называемого «классического Аристотеля». *Prepon* (уместное, надлежащее, соответствующее — учение о соответствии) кончеттисты реципируют в такой же малой степени, как и те аргументы поэтики и риторики, которые убеждают понимать аналогию как феномен явного и рассматривать опыт культурного сообществ как *tertium comparationis*, который контролирует аналогию. Примеры, приводимые Аристотелем, по меньшей мере подразумевают, что каждая метафора, каждое сравнение, каждая аналогия могут быть сведены к общепринятому признаку сравнения, что соответствующие приемы позволяют распознать (или вновь узнать) сходство, которое существовало всегда. У операции, которая вскрывает это сходство, есть шанс на успех у читателя/слушателя в том случае, если удивление, которое она вызывает в качестве противовеса к скуке, переходит в эстетическое и когнитивное согласие с существованием сходства.

В эпоху барокко сходство является вымышленным. *Tertium comparationis* исчезает, проведение аналогий становится творческим актом, который ошеломляет и шокирует непохожим сходством, нарушающим нормы меры и соразмерности. Иными словами, указания Аристотеля, относящиеся к поэтике и риторике метафоры, сравнения, аналогии, игры слов, шутки и гиперболы, – приемов, которые вызывают восхищение и удивление при помощи незнакомого, непривычного способа выражения и поэтому могут развеять *taedium* (скуку), — подвергаются кончеттистской интерпретации. Ориентация на Аристотеля у Эмануэля Тезауро оказывается такой же явной, как у Грациана и у Маттео Пеллегрини. Свой тезис относительно *admiratio* Сарбевский сопровождает эксплицитной ссылкой на Аристотеля.

В трактатах XVII в., посвященных остроумию и представляющих собой особую форму риторики и поэтики, статус правила становится проблематичным. Определение «острых» мыслей и языковых форм включает в себя указания, должноствующие обучить их составлению. Таким образом формулируются правила нарушения правил, правила нарушения границ правил. Амбивалентность таких понятий как *ingenium* (дар, талант — *ingegno*) или *conceptus* (вымысел — *concelto*)¹² отнимает основу у представления о *turor poeticus* (поэтическое безумие)¹³, который не в состоянии охватить никакие правила (представление о поэте как о *creator* 'е, творце) и у обучающей функции риторики. *Ingenium* изобретает небывалые сходства, однако сам он подчиняется определенным правилам. Операции поиска сходств поддаются описанию, а это значит, что им можно научиться и повторять их неограниченное количество раз. Поэтому *concelti* предстают, с одной стороны, как оригинальные изобретения, а с другой – как явления, определяемые парадигмой.

Решающую роль в нашем случае играет то обстоятельство, что для авторов трактатов о *conchetto* Аристотель, который в результате адаптации учения Платона о мании¹⁴ интерпретируется несколько иначе, приобретает авторитет учителя. Во всяком случае, авторитет этот распространяется на те части его риторики и поэтики¹⁵, которые касаются метафоры, *xenikón 'a, gloss'ы*, силлогизмов и гипербол, – то есть на части, в которых формулируются поэтические вольности, непозволительные риторичности. В наибольшей мере это относится к *Cannocchiale Aristotelico*, где явно прослеживается влияние антиклассической трактовки аристотелизма.

Одержимое поиском сходств, учение о *conchetto* разрушает порядок уже существующих аналогий. Кажется, что новые, выдуманнные аналогии уже не нуждаются ни в каком подтверждении. Но тем не менее: устойчивая тенденция к классификации остроумных форм, аргументов и типов остроумной игры слов, составление перечней признаков, по которым ведется поиск, формирование комбинаторик и хитроумных систематик способов метафорического выражения не могут обойтись без согласия знакового коллектива. В такой же мере это касается и статуса правила с его функцией, выходящей за пределы регламентации. Поскольку даже в том случае, когда оно учит тому, как при помощи приемов усиления и преувеличения можно произвести креативные манипуляции языка, которые, казалось бы, упраздняют его, оно все-таки остается правилом, которому можно научиться и научить.

Изложение кончеттистской эстетики языка, предпринятое Клаусом-Петером Ланге, позволяет сделать заключение, что учение об остроумии не только актуализирует, но и радикализирует и обобщает античную дихотомию обычной, тривиальной и высокой речи. «Сознание того, что в античной риторике существует два типа речи»¹⁶, которое Ланге наблюдает у Аристотеля, Цицерона, Квинтилиана, Тацита, псевдо-Лонгина и у авторов XVII в., играет основополагающую роль в теориях Грациана, Тезауро и Пеллегрини. Их отличие от античного учения состоит в том, что оппозиция *saphestáte/saphes* (в высшей степени ясно/ясно); *kýria/xenikón* (обыденное/неожиданное); *tapeine/semne* (низкий/высокий стиль)¹⁷, оба члена которой характеризуют способы говорения, относящиеся друг к другу как разные степени одного признака, с одной стороны, толкуется диэъюнктивно, а с другой – сосредоточивается вокруг полюса «возвышенного».¹⁸

В результате выборочного и тенденциозного толкования Аристотеля со стороны кончеттистов в ранг основной части его учения о языке возводится учение о метафоре, содержащееся в третьей книге Риторики¹⁹. Ключевое понятие *xenikón* придает концепции кончеттизма обоснование, уходящее корнями в античность, и отводит Аристотелю роль автора, предвосхитившего учение об остроумии. Таким образом заново пересматривается замысел риторики как дескриптивно-прескриптивного аппарата. Развивается теория, отличающаяся такой степенью последовательности и завершенности, какая до

нее была присуща лишь античным учениям. Эта теория сохраняет свое влияние на эстетические дискуссии вплоть до эпохи романтизма. Новая актуализация обсуждаемой дихотомии в рамках формалистской оппозиции практического и поэтического языка (ставшей фундаментом такого представления о поэтичности, которое можно свести к концепции остранения) свидетельствует о развитии на ее основе мыслительной модели, определяющей западноевропейскую эстетику языка. В этом же смысле можно толковать ранние работы Виктора Шкловского²⁰, который относит понятие «остранение» к традиции, простирающейся от *xenikóna* Аристотеля до романтизма.

Рост теоретического интереса к риторическим категориям сопровождается указанием и описанием языковых и аргументативных приемов, направленных на порождение *acumen*'а. *Acumen* предстает как сверх-троп и сверх-аргумент. Отгалкиваясь от риторических категорий, учитель советует применять *acumen* не только как принцип оформления в области *elocutio*, но и как специфический способ пользования всем риторическим аппаратом. *Acumen* превращается в возможность перманентного обновления риторического выражения. Он перечисляет феномены отступления от правил и приемы крайне свободного употребления поэтических вольностей, которые подчиняются правилам. Перечисление происходит с точки зрения двух речевых целей (*officia*): *admiratio* и *delectatio*. Таким образом классические риторические функции несобственной речи (*docere, delectare, movere*) подвергаются новой интерпретации. Умножение числа факторов отступления от нормы, усиление всех риторических интенций направлены на этот новый, двойной, когнитивно-эстетический эффект. *Conceptuar* (Грациан) становится основным речевым действием. Путем *admiratio* и *delectatio* адресат речи/текста включается в речевой процесс в качестве фактора, конкретизирующего нарушение нормы. В такой же степени роль автора определяется его творческой способностью, *ingenium*. Трактат Грациана называется «*Agudeza y arte de ingenio*». *Acumen* есть результат *ingenium*'а.

В XVII в. учение об остроумии становится или риторикой внутри риторики, то есть особым видом риторики, или тотальной риторикой, выходящей за рамки традиционной. Эту претензию подтверждают его обращение к примерам из античной поэзии, его ссылки на *auctores* и уравнивание их с *recentiores*, еще не вошедшими в состав канона (Гонгора, Марино). Поэтическая и ораторская литература предшествующего времени перечитывается заново с точки зрения *acumen*'а.

У Сарбевского можно констатировать ярко выраженную ориентацию на ораторские произведения Цицерона. Многие примеры он черпает из ораторской практики последнего. Цицерон, однако, не подвергается «деформации» в такой степени, как Аристотель в «Аристотелической подзорной трубе» Тезауро. Тем не менее: выделение описаний отдельных приемов в «*Partitiones*» или «*De Oratore*» Цицерона — например, перечисле-

ние трех моделей предложения: *sententiae acutae*, *sententiae argutae*, *sententiae graves* (остроумные фразы, изящные фразы, серьезные фразы), которые Сарбевский использует для своего различения *acumen*'а и *argutum*'а, — свидетельствует об актуальности Цицерона для поэтологической и эстетической проблематики *acumen*'а в начале 20-х гг. XVII в. В этом же смысле можно истолковать тот факт, что Сарбевский заимствует у Цицерона определение сравнения. В качестве примеров Сарбевский цитирует Цицерона, Сенеку (старшего и младшего), Марциала, посткласических авторов и иезуитов XVII в., писавших на латыни: Бидермануса, Ремондуса, Баухусиуса, Галлуциуса. При этом он не обращается ни к одному современному польскому автору, как, например, Даниэль Наборовский. Сарбевский утверждает новый канон *auctores*, во главе которого стоит Ян Кохановский. Этого автора он оценивает выше, чем всех античных и «классических» авторов Романии, выше Данте, Петрарки и Ронсара, выше самого знаменитого представителя литературного течения кончеттизма — Марино. Однако с полной уверенностью можно утверждать, что Кохановский не является сторонником азианизма. Концепция Сарбевского не направлена на актуальную поэзию его времени. Концепцию эту следует оценивать скорее как вклад в решение принципиальной проблемы эстетики языка, которая обсуждалась в иезуитских кругах. Тем не менее в Польше возникает и развивается поэтическая и ораторская практика, основным принципом которой является *acumen*²¹.

Грациан, Пеллегрини и Тезауро пишут свои трактаты, черпая из опыта маънеризма, представителей культизма и кончеттизма, изменивших поэтическую практику XVII в. Для Грациана — помимо современников Гонгоры и Марино — примером является Марциал, которого он называет «*primogénito de la agudeza*» (39). Теории Тезауро и Пеллегрини, возникшие *post tactum*, наряду с античными примерами приводят и авторов итальянского кончеттизма.

Скрещивание разнородных семантических единиц, нарушение семантических иерархий — в этом состоит новое видение, по-иному раскрывающее античные тексты, охватывающее основные стратегии текстов современных и заново формулирующее принципы риторического учения. Все становится сравнимым со всем. Сравнение таких элементов, которые — в соответствии с актуальными порядком и иерархией — исключают друг друга или противостоят друг другу, ведет к становящимся все более и более изощренными приемам диспропорции, несходства, дисгармонии и несовместимости. Эти приемы занимают место рядом с традиционными приемами сходства, с которыми они образуют самые разные комбинации. Трактаты, в которых в XVII в. происходит разработка данной концепции, по-разному оценивают и интерпретируют новые приемы.

Для Сарбевского *acuten* является феноменом, присущим всем разновидностям дискурса вплоть до повседневной речи:

«Nam quod ad acumen attinet et argutiam, quae anima quaedam est et forma epigrammatis quaque epigramma differt a ceteris omnibus proprie et essentialiter, hoc sane sicut et argutia commune est orationi et cuilibet alteri operi rhetorico, ut clarius perspicies in tractatu *De acuto et arguto*, qui orationibus, contionibus, declamationibus, dialogis, interloquiis tragoediarum, comoediarum, dramatum, elegiis et lyricis, satirae praeterea et epigrammati nec non epistolis, apologis, Menippeis et ipsi demum familiari sermoni communis erit»* (*De perfecta poesi*, 20, 22—29).

Расширение области *acumen*'а и *argutia* в направлении *sermo familiaris* представляет собой нетрадиционную трактовку дихотомии тривиальной и возвышенной речи. Сарбевский не переносит данную дихотомию на неизменно противостоящие друг другу языковые стили, а рассматривает их как возможности «тривиального» или «возвышенного» употребления языка в разных формах дискурса. *Acumen* предстает как эстетически-когнитивная возможность языка вырваться из тривиальности *sermo familiaris* и нарушить нормы устоявшихся, ставших тривиальными литературных и ораторских жанров. Он представляет собой форму мышления и речи, которая, будучи направленной на *admiratio* и *delectatio*, освобождает любой жанр от *taedium* и *tastidium*. *Acumen* гарантирует новый взгляд на *res* и *verba* и небывалый убеждающий эффект. «Острое» видение, которое итальянские кончеттисты называют *perspicacia* (прозрачность), уничтожает скуку и тривиальность и, таким образом, приводит к когнитивному и эстетическому опыту проникновения в глубь связи языковых и аргументативных знаков. Речь идет о доступе к скрытой истине, к неизвестным причинам (Грациан, Сарбевский) путем их понимания («acto del entendimiento», Грациан, 17). Однако здесь в тезисах теоретиков остроумия дает о себе знать конфликт между «объективной» и «субъективной» эстетикой, который предшествовал кризису представлений о сходстве. Соотношения и сходства между предметами основываются на некоторых из их качеств, которые в состоянии распознать и, следовательно, назвать острый ум. Порождение же соответствий и сходств является исключительно делом творческой фантазии, проявляющейся в искусстве *ingenium*'а («arte de ingenio»). *Poeta* как *creator* устанавливает художественную (до сих пор небывалую) связь между предметами («artificiosa conexión de los objetos»: Грациан, 17; или, по словам Пеллегрини, «legamento artificioso»: Пеллегрини, 33). Здесь, как нам кажется, скрыта оппозиция существующего и выдуманного

* Ибо все то, что касается остроты и остроумия (которое является душой эпиграммы и сущностью отличает эпиграмму от всех прочих жанров), все это, как и само остроумие, является общим и для речи, и для любого другого риторического произведения, как ты увидишь яснее в трактате «Об остроте и остроумии», который будет общим для речей судебных и политических декламаций, диалогов, диалогических сцен в трагедиях, комедиях, драмах, для элегий, лирических стихотворений, кроме того, для сатир и эпиграмм, да и для писем, аналогий, мениппей, и, наконец, даже для самой повседневной речи (*лат.*).

соответствия, найденного и вымышленного сходства. Владислав Татаркевич²² указал на соперничество понятий «симметрия» и «*eusynopton*» в эстетике Аристотеля. При этом ударение в последнем из этих двух понятий переносится с признаков рассматриваемых предметов на признаки видения. Но в то время как в эстетике Аристотеля симметрия продолжает существовать наряду с *eusynopton*, объективно прекрасное — наряду с субъективно прекрасным²³, для эстетики XVII в. данное смещение акцента приносит с собой определенные следствия. Острый взгляд, «*agudeza de perspicacia*» (Грациан, 18), «проникающая способность ‘*ingegno*’»²⁴ в такой же малой степени могут подтвердить объективную симметрию, в какой они в состоянии подчиниться порядку вещей новой объективности рационализма. Субъективная эстетика остроумия дает о себе знать в амбивалентности таких понятий как «находить» и «изобретать», «раскрывать» и «создавать».

Для кончеттистов существуют две области, в которых действует *acumen* и в которых интенсивируются и заново интерпретируются приемы *inventio* и *elocutio*: область аргументации и область языкового оформления. Сарбевский различает *acumen*, который призван управлять областью острых мыслей, и *argutum*, который представляет собой языковой *acumen*. Его трактат, состоящий из двух частей, демонстрирует утонченность *ratiocinatio* и игры словами. В обеих частях тематизируется сходство, а сравнение двух элементов (двух терминов, двух предложений, двух языковых единиц) представляется как основная стратегия трактата.

II

В своем сочинении, снабженном строгой аргументацией и задуманном как вклад в дискуссию о проблематике *acumen*'а, Сарбевский стремится к тому, чтобы сформулировать общезначимую теорию. В критическом изложении отдельных *opiniones* (мнений), к которым он подходит как к отдельным позициям в преподавании, он резюмирует основные точки зрения двух первых десятилетий XVII в. При этом он касается эстетики восприятия, логики, отдельных приемов и эстетики.²⁵ Цель Сарбевского состоит во всеохватывающем определении *essentia acumen* (сущности остроумия). Эта схоластическая претензия с самого начала отклоняет всякие редуционистские попытки определения *acumen*'а (*accidentia*).

Определение остроумия, даваемое Дионисием Петавиусом с точки зрения эстетики восприятия, — «*praeter communem usum exspectationemque*» (2, 25) — включает в себя два фактора: отступление от нормы как ее нарушение и разочарование ожиданий адресата. *Acumina* как приемы являются одновременно неожиданными (*inopinata*) и адекватными своему предмету: «*mirifice ad rem attinent*» (3, 1). «Замечательное» сочетание *res* и *acumen*'а оценивается

* Вопреки обыденному словоупотреблению и вопреки ожиданию (*лат.*).

как гениальный акт, который изобретает неожиданное соответствие означаемого и означающего, семантическую гармонию, оставляющую «глубокий след» у адресата. Когнитивный и эстетический элементы, взаимодействующие в этом эффекте, берут верх над риторическими функциями *docere* и *delectare*. Во-первых, Сарбевский опровергает элемент чистого восприятия, подчиняя понятие *inopinatum*, которое описывает отношение остроумного высказывания (*dictum*) к читателю/слушателю, представлению об остроумии, состоящему исключительно в *dictum*'е и являющемуся результатом усилий одного лишь говорящего: «*Absolute enim acutum est partus dicentis*»* (3, 16). Но заданное в *dictum*'е остроумие обладает двойным статусом: «*rationem ex una parte dissentanei, et ex altera parte rationem consentanei*»** (3, 29). Или иначе: «*quod illud dictum ad rem ipsam ex una parte videatur non pertinere, ex altera autem videatur valde pertinere*»*** (3, 31). Так Сарбевский значительным образом модифицирует уже сказанное об адекватности *res* и *acumen*'а. Отношение между ними основывается на амбивалентности. Однозначность и принятая или ожидаемая адекватность этого отношения нарушаются. Эффекты *admirabilitas* и *iucunditas* (Петавиус), результирующие из этой помехи, связывают друг с другом *consentaneum* и *dissentaneum*. Эта связь несет в себе разочарование нормативных ожиданий.

Сарбевский полемизирует с *opinio* Радера, сводящим *acumen* к одному единственному приему: «*argutam aliquam et raram metaphoram aut allegoriam vel hyperbolen, vel similitudinem aut comparisonem maiorum, minorum et parium*»**** (4, 5). Сарбевский определяет *acumen* антириторически. Он представляет его как раз как упразднение определенных приемов, утвердившихся в рамках риторически-поэтической традиции. Сарбевский говорит о «*destructio allegoriae vel metaphorae*»*****, которое может состоять в том, что «*verbum a translatione et sensu metaphoricis ad propriam et simplicem significationem reducitur*»***** (4, 20). В рамках лингвистической поэтики Роман Якобсон указал на приемы сведения к исходному или приемы семантического «расплетения»: например, на воплощенную метафору, которую следует понимать дословно²⁶. «Антириторический» аргумент Сарбевского показывает, что дихотомия *proprium/improprium* уже не имеет в виду только лишь оппозицию обиходный язык/поэтический язык, а подразумевает и вторич-

* Ибо острота — порождение говорящего (*лат.*).

** ...мысль, с одной стороны, противоречивую, с другой — вполне последовательную (*лат.*).

*** ...что это слово кажется, с одной стороны, совершенно не относящимся к делу, а с другой — в высшей степени относящимся (*лат.*).

**** ...некую остроту и редкую метафору, или аллегория, или гиперболу, или уподобление, или сравнение с большим, меньшим или равным (по достоинству)

***** Уничтожение иносказания или метафоры (*лат.*).

***** Слово сводится от перенесения и метафорического смысла к собственному и простому значению (*лат.*).

ную оппозицию в области поэтического языка. *Improprium* рассматривается как фон и как одна из стадий поэтической традиции, где возвращение к первичному *proprium* 'у приводит к возникновению еще одного, более сложного *improprium* 'а. Таким образом, *acumen* оказывается деструкцией топичного выражения, отступлением от поэтической нормы метафоризации²⁷. Изобретательный демонтаж метафорических форм в контексте кончеттизма мог играть роль противоположного полюса гипертрофии метафор, их конкуренции и поиска метафор, вызывающих абсолютный шок. Он представлял собой, с одной стороны, нарушение нормы путем редукции и обратных семантических операций, и с другой, – нарушение нормы путем ее радикализации и усиления.

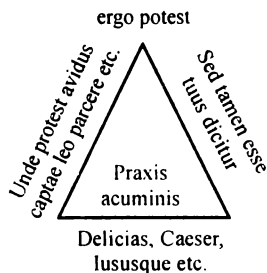
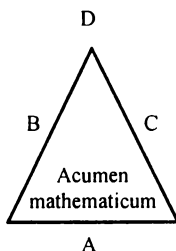
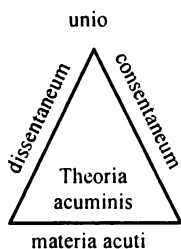
Кроме того, из области *acumen* 'а Сарбевский исключает *sententia*, *gnomon* и *sophisma* как *tallax argumentatio* (обманчивая аргументация). *Acumen* как угодная презентация общеизвестной и общепринятой истины – именно так Сарбевский в отличие от других кончеттистов понимает *sententia* и *gnomon* — исключает участие *ingenium* 'а. Еще более решительным является его неприятие определения *acumen* 'а, исходящего из *sophisma*, из *tallax argumentatio*. Пользуясь эффектом приятного (*suaviter*), произведение софистского искусства наводит читателя/слушателя на неверный вывод. *Acumen* возникает здесь в результате расхождения риторической и логической истины, а не в результате совпадения когнитивного и эстетического элементов как в *gnomon* 'е.

Кажется, что в этом случае мы сталкиваемся с истинностным пуризмом, который не имел никакого значения для риторики в рамках ее конкуренции с логикой и диалектикой²⁸. В результате предпочтения, которое, особенно в XVII в., отдавалось таким крайне сокращенным энтимематическим формам как *sorites*, *encheirema* и *aenigma*, этот пуризм был удален из риторической поэзии. Сарбевский, видимо, различает *tallax argumentatio*, которая в рамках логики и диалектики является показателем нарушения истинности (и подлежит порицанию), и остроумную поэтическую аргументацию, содержащую в себе элементы «обмана». Но в этом случае обман заключается не в нетрадиционной трактовке истинности, а в необычной или гениальной интерпретации сходства. Последняя имеет место в метафоре. Именно ее Сарбевский демонстрирует в своем определении *acumen* 'а, которое он помещает после всех остальных как, с его точки зрения, самое понятное из всех *opinio*. Это определение во многом соприкасается с позициями Грациана, Пеллегрини и особенно Тезауро.

Основные идеи трактата Сарбевского были зачитаны перед членами ордена иезуитов в Риме, в 1623 г. (в то время, когда слава Марино достигла своей вершины). Но опубликован он не был и не оставил никаких следов в последующих трактатах иезуитов, написанных в контексте итальянского кончеттизма. (Однако, если исходить из биографий Сарбевского, Пеллегрини и Тезауро²⁹, то можно было бы представить себе, что трактаты этих авторов

взаимосвязаны). Тем не менее учение Сарбевского об остроумии, и особенно одно его положение, о котором речь пойдет ниже, завоевали прореджавшийся десятилетиями авторитет в учебниках по риторике и поэтике, которые были написаны в украинских и русских центрах обучения. Восприятие идей Сарбевского сыграло решающую роль для устойчивой риторической и поэтической традиции, которая возникла здесь в XVII в. и получила барочную направленность. Трактаты, в центре внимания которых находится *acumen*, содержат ссылки также на Тезауро и на Грациана. Таким образом, в украинско-русском контексте *post factum* происходит соприкосновение учения польского иезуита с теориями его знаменитых братьев по ордену, которое не удалось в Италии. Мысли Сарбевского сохранили свое – хотя и опосредованное – влияние вплоть до середины XVIII в., где они, скрытые под слоем рецепции современных немецких теорий об остроумии, были заново сформулированы в риторике Ломоносова: на этот раз на русском языке и для русской поэтической практики.³⁰

Сарбевский дает следующее определение остроумия: «*Acutum est oratio continens affinitatem dissentanei et consentanei. seu dicti concors discordia vel discors concordia*»* (5, 20; в оригинале выделено особо). Это краткое предложение поясняется тремя треугольниками, которые иллюстрируют друг друга:



Unde potest avidus captae leo parcere praedae?
Sed tamen esse tuus dicitur: ergo potest.

* Острота есть речь, содержащая соседство противоречивости и последовательности, или согласное несогласие и несогласное согласие речи (*лат.*).

Представление об «*acumen mathematicum et materiale*» (математическая и материальная острота), которое Сарбевский определяет как «*duarum linearum concursus et coniunctio et in unum punctum coalescentium affinitas*»* (5, 26), позволяет ему определить *acumen rhetoricum* аналогичным образом. Диаграмма из треугольников, при помощи которой он демонстрирует свой математический *acumen*, играет для него роль теории остроумия. Эту нарисованную теорию следует, однако, читать в определенной последовательности. Исходной точкой является *materia* остроумия. Из нее формируется предложение, которое соответствует ей, затем второе предложение, которое расходится с ней. Оба предложения встречаются друг с другом в вершине треугольника, т.е. в *unio*. *Materia* есть заданное или тема; соответствующее и несоответствующее ей предложения можно проинтерпретировать как «собственное» и «несобственное» выражения. Эти предложения следуют друг за другом как положения некоей аргументации, однако *unio* не является в их случае логической *conclusio*. Она представляет собой скорее псевдо-*conclusio*, основывающаяся на метафорической операции. Метафорическая операция начинает казаться логической. В *unio* происходит перенос, подготовленный обоими «выражениями». *Materia, basis* описывается как то, о чем автор собирается написать что-то остроумное. *Acumen* является результатом четырех последовательных шагов. Сначала из множества возможных тем следует выделить одну. Затем начинается поиск двух предложений, которые соответствуют или противоречат высказыванию, содержащемуся в *materia*: «*est inventa in hac materia ratio dissentanei*»** (6, 20) и «*est inventa ratio consentanei in eadem materia*»*** (7, 5). Сочетание обоих предложений, являющихся противоположными друг другу по отношению к трактовке исходного высказывания, в конце концов порождает *acumen*: «*est ipsa unio, seu concordia dissentanei et consentanei, in quo ipsa ratio acuminis sita est*»**** (7, 11).

Указание по составлению остроумного оборота, которое одновременно является объяснением оксюморонного определения, есть концентрат риторических указаний для *inventio, dispositio* и *elocutio*. Путь, который ведет к *acumen*'у, схож с процессом составления небольшой речи, которая расшифровывает и разъясняет противоречащие друг другу высказывания, причем разъяснение и окончательная расшифровка являют собой ее вершину. В качестве примера Сарбевский приводит эпиграмму Марциала³¹, на которую ориентируется его определение. Последняя представляет собой своего рода сокращенную аргументацию, конец которой, «*ergo potest*» (7, 14), и есть *acumen*. Критерием воздействия *acumen*'а в этом случае является *probabilitas* (веро-

* Столкновение, соединение и слияние в одну точку двух линий (лат.).

** В материале находят внутреннюю противоречивость (лат.).

*** В том же материале находят внутреннюю последовательность (лат.).

**** Суть остроты заключается в самом единстве или единодушии противоречивости и последовательности (лат.).

ятное), но *probabilitas* риторическая, поскольку аргументация протекает на уровне несобственного. Когда черта характера льва, который щадит свою добычу, обосновывается не тем, что «он сыт», а антропоморфизируется как влияние достоинств его хозяина, тогда мы имеем дело с метафорой. Не менее несобственной является интерпретация поведения льва, к которой склоняет эмпатия: «Цезарь настолько добросердечный человек, что и хищники, которые ему принадлежат, тоже отличаются добросердечием». Она представляет собой гиперболу, выполняющую функцию неременной похвалы в адрес владыки. Но гипербола не становится эксплицитной, а заглушается псевдоаргументацией. Диаграмму, которую Сарбевский предлагает в целях пояснения своего неверно понятого высказывания о *consentaneum* и *dissentaneum* (согласованное, рассогласованное), можно проинтерпретировать как описание процесса метафоризации. Подобная интерпретация возможна несмотря на то обстоятельство, что сам прием отступает здесь на задний план, заслоняемый эпиграммой, приведенной в качестве примера. Наблюдение над невероятным описывается как материал (*res*), который ставится под вопрос и поясняется. В конце концов делается вывод, который разъясняет его и придает ему вероятность. Невероятное, удивительное, загадочное, которое на логическом уровне не претерпевает никаких изменений, на риторическом уровне становится вероятным. На фоне логически невероятного риторически вероятное обуславливает собой эффект, производимый остроумием. Удивление уступает место восхищению риторическим оправданием невероятного, которое происходит при помощи метафоры. *Admiratio* рождается из неожиданного: *ex inopinato*. Эту идею, имеющую основополагающее значение для кончеттизма, Сарбевский связывает с именем Аристотеля: «*Nam ut Aristoteles docet, admiratio nascitur ex ignoratione causarum*»* (7, 20). Здесь он, по всей вероятности, парафразирует одно из мест «Риторики», сыгравшее важную роль для итальянской концепции *ammirazione* или *maraviglia*. Удивительное приятно («*hedù dè tò thaumastón*»³²) – таков его смысл. Свое определение остроумия Сарбевский связывает с категориями эстетики восприятия: «восхищение» / «удивление» и «удовольствие», которое вызывается удивительным. «*Coniunctio admirationis cum delectatione nascitur adaequate ex coniunctione dissentanei et consentanei*»** (7, 30). Противоречивое и незнакомое порождает удивление, согласованное и знакомое – удовольствие. Пример из Марциала еще раз подтверждает это: голодный лев пожирает добычу (знакомо), лев Цезаря ее не трогает (незнакомо). Последовательность знакомых и незнакомых элементов не играет никакой роли. Решающим является то, что они оказываются в соседстве друг с другом. Последовательность двух положений, кото-

* Ибо, как учит Аристотель, удивление рождается от незнания причин (*лат.*).

** Сочетание удивления и удовольствия рождается, соответственно, из сочетания противоречивости и последовательности (*лат.*).

рую можно считать структурной схемой данного типа *acumen*'а, симулирует вывод. *Unio*, в которой заключается *acumen*, есть *concors discordia* или *discors concordia*³³. Это значит, что *unio* представляет собой столкновение *inopinatum* и *opinatum*, *dissentaneum* и *consentaneum*. Сарбевский уточняет это определение, рассматривая неожиданное в роли объекта удивления не только как конкретный, действительный результат (имплицитно это значило бы, что острота эпиграммы может воздействовать на читателя/слушателя лишь единожды, поскольку потом она переходит из области незнакомого в состав знакомого), но и как принципиальную структуру, которой можно насладиться бесчисленное количество раз. *Acumen* воздействует на читателя/слушателя не формально и не актуально («*formaliter et actualiter*»), а виртуально и фундаментально («*virtualiter et fundamentaliter*»; 9, 18). Здесь становится ясно, что на место актуального эффекта неожиданности Сарбевский ставит прием. То есть речь идет не столько о поиске высказываний о необычных вещах, сколько о поиске приемов, позволяющих связывать противоречивое с внутренне согласованным. Сам *inopinatum* является частью приема, и поэтому нет надобности определять его содержание. Эта модификация одного из основных факторов формирования *acumen*'а также подтверждает стремление Сарбевского разработать как можно более общее определение остроумия.

Хотя Сарбевский и отвергает тропы, нацеленные на сходство (*metaphora*, *comparatio*), тем не менее при поиске остроумных аргументов его прежде всего интересует именно сходство. В этом убеждает нас главный из приводимых им примеров. *Concors discordia* создается здесь при помощи метафоры, путем переноса, происходящего на основе *tertium comparationis*. *Immutatio* собственного выражения несобственным развивается не в рамках одного единственного семантического акта, а дискурсивно: с направленностью на остроумную *unio*. То обстоятельство, что здесь тематизируется сходство, становится ясным прежде всего из указаний по поиску *acumina*, которые советуют сравнивать между собой места этого поиска. Не из самих *loci*, а именно из *comparatio locorum* результирует формула для нахождения остроумных аргументов. В процессе сравнения мест поиска и получения таким образом *consentaneum* и *dissentaneum*³⁴ риторическая топика сама становится предметом остроумия. *Loci argumentorum*, которые определяет риторика, превращаются в *loci acuminorum*, интерпретируемые в духе кончеттизма. Преодоление риторики, становящееся исходным пунктом вторичных, более сложных приемов, можно описать, прибегнув к словам Грациана: «*la agudeza tiene por materia, y por fundamento, muchas de las figuras retóricas*»* (300). Трактат об остроумии есть продолжение, искажение и, прежде всего, интерпретация и перестановка определенных ценностей риторики.

* Основой и предметом остроумия являются многие риторические фигуры (*исп.*).

Таким образом, определение остроумия оксюморонной формулой согласованной противоречивости, в которую облакает его Сарбевский, интерпретирует как аргумент, так и метафору, и выходит за пределы риторической задачи. Как уже было упомянуто по поводу проблематичного аспекта *tallax argumentatio*, вершина или острие *acumen*'а у Сарбевского возникает из обманной метафоры. Установив это, мы получим пункт соприкосновения мыслей Сарбевского и Тезауро. Кроме простых метафор, *metatone simplici*, и метафорических предложений, *propositioni metatoriche*, трехступенчатая систематика остроумия у Тезауро³⁵ включает в себя в качестве наивысшей ступени метафорические аргументы, *argomenti metatorici*. Эти степени усложняющейся метафоризации, соответствующие трем уровням интеллектуальных способностей, свидетельствуют о восходящем движении к той форме *argutezza*, которая действительно заслуживает это название: «Anzi questa sola merita il nome di 'Argutia', che nasce dall' 'Argomento'»* (487). Ланге углубляет соотношение, которое Тезауро устанавливает между аргументом и *argutia* (или *argutezza*). Предпринимая этимологическую интерпретацию корня ARG, он раскрывает поле образов, репрезентирующее «неповседневную речь» (*das nicht-alltägliche Sprechen*)³⁶, то есть настойчиво привлекающее взгляд к полюсу «возвышенного». Формулировка Грациана, касающаяся *argumentos conceptuosos*, тоже наводит на мысль о связи между *argut* и аргумент: «Todos estos argumentos se fundan en la hermosa correlación que hacen los dos términos para argüir del uno al otro»** (245).

Несмотря на употребление различной терминологии, или точнее: несмотря на различное распределение одних и тех же терминов в пределах той области, которая относится к *inventio* и *elocutio*, между разными трактатами о кончеттизме существуют явные сходства. По мнению Тезауро, метафорический аргумент включает в себя именно тот обманный момент, который демонстрирует Сарбевский в своем определении остроумия, не допуская его в терминологии. Метафорические аргументы в собственном смысле, то есть истинные *concetti*, суть «Argomenti Urbanemente Fallaci» (489). Со ссылкой на «*enthýmema asteíon*»³⁷ Аристотеля элемент обмана противопоставляется софизмам, то есть диалектическим ложным выводам («Sofistiche Fallacie», 492), которые «действительно» основываются на обмане. Таким образом проводится граница между обманом, который Тезауро характеризует как «*urbanum*» и который стремится вызвать удовольствие от шутки, и обманом софистским, который искажает истину. Обман находит свое обоснование в метафоре: «*l'Entimema Urbano, essere una Cavillatione Ingegnosa, in Materia civile: fondata sopra una Metafora. Et questa è quella*

* Только такая метафора может быть названа остроумной, которая происходит из аргумента (*исп.*).

** Такие аргументы основываются на «прекрасном согласии», которое возникает между двумя терминами и связывает их в остроумном выражении (*исп.*).

Perfetta Argutezza)* (495). Как замысел ограничения от *argumentatio fallax*, которое проводит Сарбевский, так и его структурную формулу остроумия (подтверждаемую примерами, которыми мог воспользоваться также и Тезауро) можно обобщить в данном предложении. Как *argomenti tallaci* вытекают из эстетической логики метафоры, так и остроумный аргумент Сарбевского на деле оказывается метафорическим, а остроумная метафора – аргументом.

У Грациана инструкции по нахождению остроумных аргументов еще дальше углубляются в область необычного (логически необычного). К остроумным заключениям («ponderación juiciosa sutil») он причисляет кризис, парадокс и преувеличение, к *ratiocinatio* («raciocinación») – тайны и сомнения (23). Определение же вывода как эпиграммной остроты («conclusión conceptuosa», 242) близко к определению Сарбевского: между двумя противоположными характеристиками или воздействиями, производимыми одним и тем же предметом, возникает остроумный аргумент («entre dos opuestos efectos o circunstancias de un mismo sujeto, se forma el argumento conceptuoso», 249). Большинство приемов *agudeza* у Тезауро также суть приемы аргументативного переноса в смысле Сарбевского и Тезауро.

Термин *argutum* Сарбевский целиком и полностью отводит языку и категорически исключает его из области аргументации. Ссылаясь на «De optimo genere oratorum» Цицерона, он различает предложения, затрагивающие интеллект (*acumina*), затем предложения, затрагивающие эстетические ощущения (*argutiae*), и предложения, действующие на эмоции («весомые» предложения)³⁸, и таким образом предвосхищает триаду Тезауро. В то время как *acumen* может возникнуть из любых слов («quibus-cumque verbis»; 15, 20), *argutum* состоит именно в определенном подборе слов:

«...quodsi illa verba non quomodocumque exprimant concordiam illam, sed in se habeant quandam festivitatem et leporem, seu quoddam iucundum auribus lenocinium, vel ex delectu verborum, vel figuris, vel ex ipso sono et allapsu quodam syllabarum dulci ipsaque cogitata et exquisita oeconomia dictionum, argutia dici potest»** (15, 14).

Наряду с *nuda acumina* (*acumina* в собственном смысле этого обозначения) *acumina* выступают в функции орнамента и в этом случае называются *argutiae*. Несмотря на приятную внешнюю форму всегда можно точно установить связь последних с остроумным сигнификатом. Кроме этого для Сар-

* Урбанная энтимема есть изобретательное хитросплетение в гражданской материи, основанная на метафоре. Такая метафора и есть вершина остроумия (*исп.*).

** Если эти слова и не выражают этого согласия, но содержат в себе некую веселость и прелесть, или некую приятную приманку для слуха — в подборе ли слов, или в фигурах речи, или в самом звуке и приятном течении слогов, в самом ли обдуманном и изысканном строении речи — это можно назвать остроумием (*лат.*).

бевского существует еще одна ступень отдаления от означаемого и сосредоточенности на уровень означающих, которую он называет «*acumina vacua et inania*». Они суть *acumina* исключительно языковых средств, *acumina* обложки, поверхности. Их структура определяется не сочетанием противоположных по смыслу предложений, «*nexus contrariorum*», а отношением между языковыми формами. Их «острота» заключается в *lusus verborum*: «*nonnulla acumina sunt, quae in solo verborum lusu veram quoque rationem convenientiae et disconvenientiae acuminis habeant*»* (16, 4). В результате появления понятий *convenientia* и *disconvenientia*, занимающих место *consentaneum* и *dissentaneum*, возникает еще одна оппозиция, в зоне влияния которой рождается *acumen (argutia)* как чисто языковой прием, то есть как прием, который отсылает к языку. Понятие *ludere* становится ключевым для поэтико-семантических операций, лишенных цели и являющихся самоценными. *Lusus verborum* возникает в результате ряда приемов, относящихся к типу *adiectio* (или *detractio*) и приводимых риторикой под рубрикой *figurae verborum*. К списку, состоящему из *annominatio, traductio, paronomasia, complexio, conduplicatio, disiunctio* (наименование, перевод, паронимасия, сочетание слов, удвоение, разделение словосочетания (рассогласование))³⁹, Сарбевский добавляет каталог из тринадцати приемов *lusus*'а. Интерпретацию отдельных *modi (modus etymologicus, arithmeticus, geographicus, prosodiacus, sophisticus, nomenclator, poeticus, grammaticus, alphabeticus, anagrammaticus, tropicus, rhetoricus, oratorius* — модус этимологический, арифметический, географический, софистический, именующий, поэтический, грамматический, алфавитный, анаграмматический, основанный на тропах, риторический, ораторский, 16—19) позволяют предпринять многочисленные примеры из античных и неолатинских эпиграмм, которые чаще всего содержат гораздо больше элементов *lusus*'а, чем замечает Сарбевский.

Выделение различных *modi* в рамках *lusus verborum* представляет собой попытку Сарбевского проанализировать синтагматические соответствия. Прежде всего его интересуют именно те, которые раскрывают семантическую двоякость языка (*dubia significatio*). Изменение определенного выражения путем дополнения, специфическим образом повторяющее один из его элементов — один или несколько раз в рамках одного и того же контекста, рефлектирует, или точнее: проблематизирует первичное семантическое отношение этого выражения к означаемому. Игра, о которой говорит Сарбевский, возникает в результате модификации этого первичного отношения. (Тем самым Сарбевский демонстрирует, что синтагматические операции как операции, обладающие поэтической направленностью, основываются на семантической нестабильности языка.) Этот прием описывается прежде всего в *modus sophisticus*:

* Есть некоторые остроумные выражения, которые в одной лишь игре слов заключают истинную суть остроты, основанной на соответствии и несоответствии (*lat.*).

«...quando ponuntur nomina easdem syllabas et litteras habentia, dubiam tamen significationem habent, et ut logici appellant, aequivoca sunt; atque ex eorum dubio sensu poeta aliquid infert aut orator, quod occasionem lectori praebeat nomen illud ab una significatione ad aliam transferendi»* (17, 22)⁴⁰.

Примеры, приведенные под рубрикой *modus etymologicus. sophisticus et nomenclator*, относятся к области риторического термина *traductio*, в то время как те, которые выступают под рубрикой *modus prosodiacus, poeticus, alphabeticus* и *anagrammaticus*, следует относить к *annominatio*⁴¹. На примерах *annominatio* становится ясно, что семантический *lusus* состоит в том, что путем незначительного изменения означающего создается новое означаемое, которое вступает в определенное отношение с означаемым исходного означающего. Сходство означающих (явное сходство слов) порождает соответствие означаемых, которое может быть конкретизировано как отношение между означаемым 1 и означаемым 2 — так же, как при процессах метафоризации. В примере, приведенном под рубрикой *modus prosodiacus* и содержащем в себе конфронтацию слов *amenti* и *amanti*⁴², можно распознать ослабленную форму метафоры. В замещении участвует не слово, а один из элементов в рамках уже данного слова. С тем же самым приемом мы имеем дело в случае конфронтации *abiit* и *obiit*⁴³ в примере, приведенном под рубрикой *modus alphabeticus*. Здесь, однако, речь идет об обнажении приема и, тем самым, о дополнительном затруднении. Реципиент сам должен изменить первое означающее. Минимальное изменение ведет к возникновению нового означаемого и указывает на элемент, служащий дифференциации значений двух уже данных слов, которые кажутся «звуковыми почти-повторами» в их действительном или только воображаемом соседстве. Замена одной единственной фонемы нарушает их семантический порядок. Путем выбора и комбинации двух почти что идентичных элементов ставится под вопрос их семантическая стабильность. Данный процесс можно пояснить, обратившись к процессу метафоризации. Здесь завязывается *interaction*⁴⁴ не только на уровне *signifiés*, но и на уровне *signifiants*, возникает взаимодействие слов и их означаемых. Формальное замещение касается звуков: *e* замещается *a*, *a* замещается *o*. *Tertium comparationis* представляет собой стабильную часть слова. Факторы нестабильности, *e* и *a*, относятся друг к другу как «глаз» (*proprie* для означаемого «глаз») и «звезда» (*improprie* для означаемого «глаз»). *A* является своего рода метафорой *e*. Пример перестановки слогов, приведенный под рубрикой *modus anagrammaticus* и представляющий собой прием, который вызывает собой *multa significata*⁴⁵, показывает, что речь идет об изображении и описании внешнего сходства слов. Из этого сходства результирует установление опреде-

* ... когда берется одно и то же сочетание слогов и букв, имеющее, однако, двойной смысл, и, как называют это логики, получится омонимия (лат. *aequivoca*); и на основе этой двусмысленности поэт или оратор добивается того, что дает читателю возможность переходить от одного смысла к другому (*lat.*).

ленного сходства на уровне значений – даже в том случае, когда значения противоположны друг другу. Комбинация схожих элементов, подвергнутых звуковой модификации, подчеркивает и одновременно выравнивает их контраст. То же самое можно сказать и по поводу примера, иллюстрирующего *modus poeticus: tīde — vide*⁴⁶. Звуковое сходство ведет за собой вторичное сходство значений (что верно и в отношении ассонансов, аллитераций и рифм). *Annominatio* в примерах Сарбевского предстает как демонстрация неоднозначности и сходства элементов языка, употребляемого в поэтической функции.

Примеры, собранные под рубрикой *traductio*, иллюстрируют следующую ступень данной операции. *Modus nomenclator*⁴⁷ включает в себя примеры внешней тождественности слов типа «bellum bellum». Здесь ставится под вопрос означающее в своей функции означающего, поскольку оно перестает обеспечивать одно единственное и неизменное значение. Омонимия является ловушкой. Путем повторного употребления слова «bellum» достигается конфронтация звуковой тождественности и противоположности по значению, имеющая своей целью *lusus*. «Bellum bellum» являет собой парадокс – так же, как и «Вона Вона» (что, однако, вытекает исключительно из исторического контекста). Так достигается вершина двойственности – омонимичный оксюморон. Повторение слова демонстрирует нетождественность тождественного и обращает внимание на условность соотнесения звучания и значения. Таким образом тематизируется ставшая автоматической ассоциация звучания и значения и подготавливается ее диссоциация.

Когда неоднозначность определенного слова не выявляется путем его повторного употребления — как в случае *modus sophisticus*⁴⁸, — возникает *obscuritas*. Ее реципиент должен истолковать сам, повторив данный элемент (в нашем примере *solī*) и распознав неоднозначность путем диссоциации.

Во всех названных примерах внешняя тождественность слов устанавливает соотношение между означаемыми — своего рода «семантическую симпатию», которая в экстремальной форме выступает в случае омонимичного оксюморона. *Lusus epithetorum*, который подразумевается под *modus rhetoricus*⁴⁹, переносит оксюморонный элемент на отношение между *poem* и *epitheton*. *Epitheta ornata*, определяемые риторикой, представляют собой фон данного отступления от нормы. «Сросшиеся единства» названия предмета и его эпитета расторгнутся, эпитет получает новую семантическую функцию, которая бросает вызов прежней, чисто декоративной. На уровне означаемых возникает взаимодействие, обусловленное противоположностью.

Приемы *lusus verborum*, которые выделяет и иллюстрирует примерами Сарбевский, указывают на то свойство языка в поэтической функции, которое основывается на двойственности. Тип остроумия, который он здесь представляет и который может быть воплощен в синтагматических фигурах, описывает порождение данной двойственности. Для нее Сарбевский употребляет термин *dubia significatione*.

Dubia significatio представляет собой возможность языка вылиться в такую остроту, которая выступает как деформация языковой нормы и регистрируется как отступление от нее. В поэтическом языке *dubia significatio* может употребляться с крайне высокой частотой и интенсивностью и даже выполнять функцию фактора организации языка по отношению к его употреблению. Указание, содержащееся в учении об остроумии, касается того, что *dubia significatio* подчиняется правилам. Отсылка к *ingenium*, стоящему выше правил и репрезентирующему чисто творческий дар, представляет собой попытку персонификации «абстрактной» поэтической способности, которая описывается в правиле. Любой гениально-творческий языковой акт имплицитно подразумевает правило, которое его описывает. Этот факт подтверждается в концепции остроумия – несмотря на то, что она работает с оппозицией *inventio acuminum*, свободной от правил, и правила.

Актуальность *dubia significatio* означает отрицание автоматизма обиходного языка, который подавляет двойственность. То обстоятельство, что Сарбевский перечисляет приемы, которые порождают специфическую (двойственную) семантику, можно проинтерпретировать как осознание тех структур, которых старается избежать разговорный язык, поскольку они несут в себе помеху для его практически-информативной функции. Но структуры эти все-таки входят в состав обиходного языка, то есть являются одной из возможностей языка – в той мере, в какой он располагает соответствующими друг другу формами. Когда данные соответствия выступают вне всякой практической целесообразности, их употребление означает обнажение языковой закономерности, которая оценивается как отступление от нормы.

Для реципиента оценка отступления от нормы зависит от достигнутого *inopinatum*. Иными словами: степень отступления от нормы и степень неожиданности суть члены корреляции, которые соответствуют друг другу лишь в том случае, когда дан общий код. Этот код должен касаться допустимости или недопустимости нарушения норм как обиходного, так и поэтического языка, поскольку помимо нарушения норм обиходного языка *inventio acuminum* стремится к нарушению правил языка поэтического. Характерной чертой европейской маньеристской поэзии, имплицитно акцентирующей нормообразование и формирование автоматизмов, является то, что отступление от нормы, присущее поэтической практике, превосходится путем изобретения *acumina*. Новые, гениальные *acumina*, в свою очередь, превосходят знакомые, ставшие привычными.

Синтагматическое соответствие является не только воплощением потенциальной подчиненности языка определенным правилам, как его описывает Джофри Лич⁵⁰. Кроме этого оно еще представляет собой воплощение потенциальной семантической нестабильности языка. В каждом конкретном случае соответствия имеют разные обоснования. Их форма может быть описана исходя из соотношения тождественных и нетождественных элементов, содержащихся в соответствую-

ющих друг другу единицах. Тождественные элементы образуют фактор стабилизации, имеющий основополагающее значение для построения ряда. Нетождественные элементы суть факторы нестабильности. По причине нарушения семантической связи (*bellum bellum, amanti – amenti, soli, vide – tide*) возникает напряжение между стабильностью и нестабильностью.

Lusus verborum ведет к *admiratio* и *delectatio* только в том случае, когда отступление от нормы может быть компенсировано. Компенсация совершается в том пункте, который Сарбевский называет «*unio dissentanei i consentanei*» (единство согласованного и несогласованного). Являясь точкой воссоединения собственного (первичного) и несобственного (вторичного) выражений, *unio* представляет собой конфронтацию нарушения нормы и ее подтверждения. Нарушение нормы (обнажение семантической нестабильности, неоднозначности) выявляется путем сравнения с нормой и ее мотивированностью и таким образом может быть компенсировано. Осознание мотивированности можно рассматривать как эстетический и когнитивный акт, достигающий своей вершины в *unio*. Путь к ней лежит через *contra expectationem* и *contra naturam* и есть путь заострения восприятия, по которому должен пройти реципиент. *Unio* является не только результатом деятельности оратора или поэта. Сарбевский поясняет: «ex [...] *dubio sensu poeta aliquid infert aut orator, quod occasionem lectori praebeat nomen illud ab una significatione ad aliam transferendi*»* (17, 23). Двойной смысл имеет значение также и для реципиента, стоящего на нормативной ступени и втягиваемого в процесс переориентации значения. Данный аспект, которому дает название Сарбевский, играет значительную роль в определении поэтической функции, предлагаемом Якобсоном, который рассматривает двойственный характер языка как залог его поэтической функции вообще⁵¹.

Примеры, которые приводит Сарбевский, суть случаи нарушения механической ассоциации звучания и значения, случаи гипостаза правила. Они превосходят лингвистически-поэтическое мышление, с которым мы сталкиваемся в работах Якобсона. *Modi*, описываемые Сарбевским, суть синтагматические приемы *adiectio*, сходные по типу с повторами у Якобсона. Они опережают якобсоновские этимологические метафоры, намеки, контаминацию, игру слов, а также двойное кодирование (пересечение двух кодов – явного и скрытого)⁵².

В трактате Сарбевского *lusus verborum* предстает как обнаружение *dubia significatio*, присущей языку. Как высшая форма выявления двойственности языка выступает «омофоничный оксюморон». *Dubia significatio* демонстрирует себя как деформация языковой нормы, как семантический синкретизм, который, отрицая автоматизм значений обиходного языка (*consuetudo*), достигает пространства «возвышенной», то есть остроумной речи. *Dubius sensus* ставит под сомнение единый смысл «тривиального». Сравнивая трактат Сар-

* ...на основе двусмысленности поэт или оратор добивается того, что дает читателю возможность переходить от одного смысла к другому (*лат.*).

бевского с произведениями Грациана и Тезауро, следовало бы обратить внимание на сочетание указаний по изобретению *acumina* и советов придерживаться определенной меры именно в области *lusus verborum*. Ссылаясь на *iudicium* как на критерий меры, Сарбевский еще не возвращается к риторике правил, поскольку источником *acumina* все-таки остается творческий *ingenium*. Тем не менее: он подвергает нормализации генеративно-творческий принцип, который порождает нарушение норм именно в рамках *lusus*. *Fecunditas ingenii* (плодовитость таланта) и *maturitas iudicii* (зрелость суждения) выравнивают друг друга. Призывая выдерживать меру – особенно что касается *modus anagrammaticus*, Сарбевский присоединяется к мнению критиков кончеттизма по поводу неумеренности и «извращений» в игровом обращении с языком, бытовавшем в XVII в.. Мнение это повторяется во многих трактатах XVII и начала XVIII вв. (например, у Пеллегрини или у Прокоповича⁵³) и становится неотъемлемой частью эстетики антиманьеризма.

III

Концепции и конкретные указания по образованию двойных структур в области *inventio* и *elocutio* (которые можно трактовать как схожие несходства) являют собой основные результаты, к которым пришли также и другие трактаты об остроумии, написанные в 30-х и 50-х гг.

В типологии форм остроумия, составленной Грацианом, выступают уже известные нам оппозиции когнитивного и эстетического эффекта, гармонии и дисгармонии, пропорции и диспропорции, сходства и несходства. В рамках интересующей нас проблематики, то есть на фоне размышлений Сарбевского об *unio*, бросаются в глаза определения *agudeza*, которые делают упор или на первом, или на втором члене оппозиции и не содержат пункта об опосредовании: «lo que es para los ojos la hermosa, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto»* (13); «Es [el concepto] un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos»** (17). Существующее (объективное) соответствие находит выражение в субъективной мыслительной операции. Однако эта мысль о согласованности и гармонии снабжается противовесом, цель которого есть несогласованность:

«Esta correspondencia es genérica a todos los conceptos, y abraza todo el artificio del ingenio, que aunque éste sea tal vez por contraposición y disonancia, aquello mismo es artificiosa conexión de los objetos»*** (17).

* То, что для глаз — красота, для ушей — благозвучие, то для ума — кончетто (*исп.*).

** Оно (кончетто) есть деятельность разума, который выявляет связь, существующую между объектами (*исп.*).

*** Эта связь присуща всем кончетто и объединяет все приемы изобретательного остроумия, и хотя это изобретательное остроумие иногда заключается в контрадикции и диссонансе, оно является искуснейшим соединением объектов (*исп.*).

Соответствие перестает быть изначально данным и становится характеристикой *concetti*, результатом способностей творческого *ingenium*'а. Последний устанавливает искусственную связь между предметами, которая может быть проинтерпретирована как соответствие или как несоответствие. Это представление как бы отзывается на различие *consentaneum* и *dissentaneum*, проводимое у Сарбевского, но мысль об *unio*, в которой заложено понятие соответствия, здесь не фигурирует.

Вместо этого Грациан предпринимает классификацию *acumen*'а и различает при этом «*agudeza de correspondencia y conformidad entre los extremos objetivos del concepto*» (19) и «*agudeza de contrariedad, o discordancia entre los mismos extremos del concepto*»* (20). Это значит, что отношение предметов друг к другу может быть произвольно рассмотрено как сходство или как несходство и соответственно сформулировано в *acumen*'е определенного типа. Основной фигурой обеих «остроумных» операций является двухвершинное соотношение двух крайностей. Противоположные способы изображения этого соотношения порождают красоту или искусственность. Красота выступает в одном ряду с мыслью о гармонии и ее производных («*correspondencia recóndita*», 25; «*extremada correspondencia*», 26; «*las agradables proporciones conceptuosas, belleza del discurso, hermosura del ingenio*», 31**). Искусственности сопутствует мысль о дисгармонии («*argudeza de improporción y disonancia*», 31; «*ingeniosa disonancia*», 36 ***). Диссонанс допускает разные степени интенсивности: «*La más agradable y artificiosa es, cuando dicen entre si contrariedad los extremos de la desproporción*»**** (38). Так наряду с типом соответствия, трактуемым как гармония, выступает тип дисгармонии. Определения, в которых потенциально содержится оксюморонная концепция *discors concordia* в смысле Сарбевского (например: «*Concordar los extremos en el desempeño que en la ponderación se discordaron*»*****, 53), также не допускают соперничества между *concordar* и *discordar*. Напряжение несоответствия скорее снимается здесь посредством соответствия. Тем не менее: в том пункте, где Грациан развивает идею обращения, играющую основную роль в его подразделении типов остроумия (а именно: все приемы установления пропорций и нахождения сходств могут работать в противоположном направлении), проявляется заметная близость к формуле Сарбевского. В начале главы

* «Остроумие, направленное на поиск связи и сходства между разнополярными объектами кончетто» и «остроумие, направленное на разногласие, диссонанс между этими разными полюсами кончетто» (*исп.*).

** «Скрытая связь», «преувеличенная связь», «приятные пропорции кончетто, красота речи, прекрасная изобретательность» (*исп.*).

*** «Остроумие диспропорции и диссонанса», «изобретательный диссонанс» (*исп.*).

**** Приятнейший и искуснейший [диссонанс] возникает, если экстремальные полюса диспропорции противоречат друг другу (*исп.*).

***** Искусное соединение разнополярных объектов, которые не соединимы в сознании (*исп.*).

«De los conceptos por disparidad» («О кончетто, возникающих из разнообразия») у Грациана мы находим следующую формулировку:

«Todo gran ingenio es ambidextro, discurre a dos vertientes; y donde la ingeniosa comparación no tuvo lugar, da por lo contrario, y levanta la disparidad conceptuosa. Así como en la agudeza de proporción, en no hallando la correspondencia entre los dos extremos, busca la improporción y contrariedad que esto tiene el discurrir por careo. Fórmase la disparidad al contrario de la comparación, porque tiene por fundamento la diversidad, o contrariedad entre los dos extremos disparados, si aquella la conformidad entre ellos»* (106).

Соперничество сходства и несходства, в котором находит свое выражение и доводится до апогея *unio*, переносится здесь в область *ingenium*'а. Сам *ingenium*, изобретающий пропорцию и диспропорцию, запрограммирован двояко. Крайние противоположности коренятся не в самих объектах, как не коренятся в них их схожесть или несхожесть.

Формула «El mixto de paridad y disparidad» (110) относится также и к изобретениям в области тематического языка. Как и Сарбевский, Грациан различает здесь *acuten* аргумента и *acumen* слова («agudeza del concepto, que consiste más en la sutileza del pensar» и «agudeza verbal, que consiste más en la palabra»**, 19). Типы вербальной *agudeza* в большинстве своем совпадают с типами, приводимыми у Сарбевского. «Agudeza nominal» (209) – игра с именем – становится фундаментом остальных лудистских форм: «Esta especie de concepto suele ser fecundo origen de las otras, porque, si bien se advierte, todas se socorren de las voces y de su significación»*** (209). Игра, заключающаяся в анализе составляющих имени, с его ресемантизацией посредством поиска «призначения» и с последствиями, вытекающими из этого для носителя имени («artificiosa correspondencia»; «hermosa correlación», 210) нацелена на достижение эффекта – так же, как и обнаружение несоответствий между именем и его субъектом («la primorosa improporción y repugnancia entre el nombre

* Всякое гениальное остроумие имеет две правые руки, идет в двух направлениях, и там где не нашлось места для гениального сравнения, оно отправляется в противоположную сторону и охотится за остроумным несходством. Так же как остроумие соотношения, если не находится соответствий между противоположностями, обращается к диспропорциональности и противоречивости, так как остроумная речь содержит одновременно и противопоставление и сравнение. Несходство образуется обратно сравнению, ведь если оно основывается на различии или противоречии обеих крайних противоположностей, то последнее исходит из их соответствия (*исп.*).

** «Остроумие кончетто, которое преимущественно состоит в изяществе мысли» и «остроумие слова, которое состоит в словесном выражении» (*исп.*).

*** Этот род кончетто является обычно плодотворным началом всех других видов [кончетто], поскольку при внимательном рассмотрении, все эти виды нуждаются в голосе [звуковом выражении] и его значении (*исп.*).

y los efectos o contingencias del sujeto denominado»*, 213). Парономазия как *agudeza* кроме всех прочих получает также название «игра слов» (*jugar del vocablo*). С точностью описывается сигнификационный сдвиг («*transmutación del vocablo*»). Путем замены звука или слога в слове возникает новое значение и новое отношение между выражением и его означаемым («*correspondencia y proporción entre las dicciones y sus significados*», 217). Игра означаемых и означающих демонстрируется на примере перестановок, прибавления и отсечения слогов, на палиндромах и на других, сравнимых с ними формах. В результате сигнификационной игры гениальные двусмысленности, *ingeniosos equívocos*, которые Сарбевский называет *dubia significatio*, тоже становятся замечательными примерами *agudeza*:

«La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes, y un significar a dos luces. Consiste su artificio en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones»** (221).

Как и Сарбевский, Грациан размышляет о «скрытых» сходствах и несходствах, применяя при этом фигуру соотнесения двух языковых элементов. Что касается дифференциации отдельных приемов и их документации посредством замечательных примеров из поэзии испанского кончеттизма, Грациан идет намного дальше Сарбевского.

В трактате Тезауро речь идет о разработке *argutezza* как специфического способа постановки знаков: «*Quelle Figure propriamente si chiamano 'Argute', le quai consistono nella Significatione Ingegnoza*»*** (121). В отвратительной повседневности («*pausea delle cose cotidiane*», 122), в речи, нацеленной на одну лишь пользу, гениальная постановка знаков делает возможным избавление от скуки (*noia*). Против избитости повседневного пускаются в ход формы чужого, нового, незнакомого (*nuovo, pellegrino, strano, forestiero*, 123). Они суть результаты аристотелевского *xenikón*'а, то есть остранения. Здесь одинаково ясно определяются как моторика автоматизации и деавтоматизации восприятия, так и двойной эффект остроумия, который состоит в эстетическом и интеллектуальном удовольствии. Особо выделяя *simboli* или *concetti*, гениальная сигнификационная практика воплощает тотальный речевой принцип *argutezz* 'ы.

Концепция знака, которую Тезауро понимает бинарно – сходясь в этом с Грацианом и Сарбевским – и которая противопоставляет друг другу *vocabulo significante* (означающее слово) и *cosa significata* (означаемая вещь), в его формулировке трактуется двойко. Означающее репрезентирует означаемое – однако это ясное соотношение может быть реализовано двумя разными способами.

* Прекраснейшая диспропорция и несовместимость имен, эффектов или контингентности названных субъектов (*um.*).

** Прекраснейшая двусмысленность — это слово о двух концах и значение с двумя смыслами. Ее искусство состоит в употреблении двузначного слова (*исп.*).

*** Такие фигуры называются остроумными, которые основываются на гениальной постановке знаков (*um.*).

Во-первых, посредством прямого выражения («*vocabulo nudo e propri*» — слово неприукрашенное и прямое), во-вторых, посредством нового обозначения («*significatione ingegnosa*» — гениальное название). Только оно превращает просто репрезентацию в удовольствие. Это значит, что поиск *acumina* связан с «остроумным» речевым знаком — с *argutum* в смысле Сарбевского.

Семантический процесс репрезентации может быть оформлен и изменен как эстетическим, так и интеллектуальным способом. Опираясь на этот вывод, Тезауро утверждает далеко идущее различие не только в области привычной и непривычной речи, но и в области речи, отклоняющейся от норм, то есть речи риторической. Учение об остроумии повторяет достижение античной риторики, переводя уже кодифицированную несобственность в новый код несобственности и таким образом приходя на смену риторическим автоматизмам. Возникает дихотомия умеренной и неумеренной несобственности, усиливающая предыдущую дихотомию собственного и риторического языка. Гениальная сигнификация пользуется двумя средствами выражения, которые она гипертрофирует. Во-первых, *parole pellegrine* (непривычными словами в смысле аристотелевской *glossa* — архаизмами, иностранными словами, неологизмами). Во-вторых, гениальными метафорами. Гениального оратора отличает «*maravigliosa forza dell' Intelletto*» (чудесная сила интеллекта), которая позволяет ему диссоциировать слово и вещь и остранять репрезентацию посредством изобретения новых означающих.

Тезауро описывает механизмы порождения *parole pellegrine* и при этом постоянно ссылается на указания, содержащиеся у Аристотеля. Вершиной *Figure Ingegnose* является *Metatora*. В ней, по представлению Тезауро, сосредоточиваются интеллектуальные и эстетические возможности человека. *Immutatio* занимает место наивысшей речевой способности, не знающей себе равных. В этом состоит основное отличие учения Тезауро от концепции Сарбевского. Основной задачей метафоры является установление сходства:

«[...] se l'ingegno consiste [...] nel ligare insieme le remote e separate notioni degli propositi obietti: questo apunto è l'officio della 'Metafora', e non di alcun'altra figura: perciocche trahendo la mente, e non men che la parola, da un Genere all'altro; esprime un Concetto per mezzo di un'altro molto diverso: trovando in cose dissimiglianti la simiglianza»* (266).

Интерпретация, с которой Тезауро подходит к *discors concordia*, находит свое завершение в формуле «сходство в несхожем». Таким образом нарушаются расхожие представления об иерархиях и классах и об их языковой репрезентации. Возникает искусственная «гармония», вносящая беспокойство в

* Гениальная изобретательность состоит в соединении отдаленных и разнородных понятий об определенных объектах, это и есть функция метафоры, и никакой другой фигуры речи, поскольку именно метафора переводит и мысли, и слова из одного вида в другой, в то время как она выражает кончетто при помощи совершенно другого кончетто, находя в различных вещах сходство (*um.*).

гармонию предписанную и заданную, гармония, вызывающая интеллектуальное и эстетическое недоумение, не претендующая на постоянство и в любой момент могущая быть замененной на другую. Порядок «остроумных» сходств эфемерен, он растворяется в *diletto* (удовольствие) и *maraviglia* (удивление). Метафора насаждает сходство, идущее вразрез с привычным пониманием и восприятием. Ланге метко характеризует *acuto* как преодолевающее сопротивление.⁵⁴ Изобретенное сходство есть не только игра, но и агрессия. Оно ставит под вопрос репрезентацию, упраздняя соотношение означающего и означаемого. Речь идет не об обозначении предмета или представления определенным речевым знаком, а об обозначении сходства. Соотношение нового рода, гениальная ассоциация (*ingegnoso accoppiamento*) или связь рядов несовместимых представлений получает свое имя – в этом состоит основное содержание учений Сарбевского, Грациана и Тезауро. Сарбевский интерпретирует эту связь как «*unio consentanei et dissentanei*», как соединение известного, общепринятого представления с представлением, которое противоречит первому, несовместимо с ним и незнакомо реципиенту. Особенно интересной кажется нам амбивалентность *unio*. Нарушение процесса репрезентации или сигнификации происходит посредством применения двух стратегий. Первая — тематизирование языка, вторая — тематизирование представления. Обе являют собой приемы, касающиеся отношения между как минимум двумя элементами. *Significatio dubia* есть двойная постановка знака.

В своем трактате *Delle Acutezze* Пеллегрини, как и Сарбевский, исходит из представления о норме, из обуздания *acutezza* посредством *iudicium* («*buon giudizio*» — здравый смысл). Центральная стратегия, которой он посвящает свое внимание, есть соотнесение как минимум двух элементов. Между ними возникают ассоциации, отношения эквивалентности и неожиданное родство. Эстетика остроумия, нацеленная на воздействие и рефлектирующая горизонт своего реципиента, сопровождается здесь педагогикой остроумия (*dilettare, insegnare* — развлекать, обучать). Это значит, что эстетика остроумия, стремящаяся поражать, включает в себя когнитивный аспект. Понимание изобретенных и обнаруженных сходств между значениями или звуками, между предметами, представлениями и выражениями возможно лишь при прохождении через когнитивную стадию, переходящую в эстетическую. Пеллегрини пытается определить место остроумия (*acutezza*):

«In vn Detto non è altro, che parole, obbietti significati, e loro vicendeuole collegamento: Le parole, si come, anche gli obbietti, o cose; apppartamente considerate, sono pura materia: Dunque L' Acutezza si regge necessariamente dal legame»* (32 сл.).

* В выражении нет ничего кроме слов, означаемых объектов и их связей; слова, также как объекты и вещи, есть чистая материя: остроумие необходимо основывается на их связи (*ut.*).

Иными словами: означающие и означаемые, рассматриваемые по отдельности, представляют собой лишь материал. *Ingenium* устанавливает связи между ними, оформляет материал. *Acutezza* может возникнуть лишь из этой связи. Искусственная связь (*legamento artificioso*), которую устанавливает *ingenium*, создает новые отношения между означающим и означаемым или изменяет эти отношения – также и внутри группы означающих и группы означаемых (*parole/parole, cose/parole, cose/cose*; 33 — слова/слова, вещи/слова, вещи/вещи). *Acutezza* предстает как вторичная структура означающих, которая артикулирует связь, то есть превращает естественную или случайную связь в искусственную.

Связь, которая, по Пеллегрини, выявляет противоположность двух элементов, есть связь остроумная:

«*Acutezza leggiadra è vn Detto, che per vn'artificiosa disposizione di parole per tal guisa collocate; che una faccia notabilmente contraposto all'altra; riesce plausibilmente diletto*»* (30).

Для того, чтобы производить эффект *maraviglia* и *diletto*, результаты деятельности *ingegno* должны быть видимыми. Изменение соотношений, искусственное установление новых, преодолевающее автоматизмы восприятия, не может обойтись без аплодисментов, подтверждающих сдвиги. Необходима эскалация искусственного, но необходимо и его ограничение. Операция установления соотношения у Пеллегрини ведет в конце концов к новой, до сих пор не известной гармонии: «*vna molta vicendeuole acconcezza tra le parti nel Detto artificiosamente legate*»** (33). Результатом различия *intelletto*, который связывает представления с целью познания истины, и *ingegno*, который устанавливает новые связи, оказывается преимущество творческой способности над «рациональной». *Acconcezza* есть искусственная красота, рожденная *ingegno*. Речь идет не о поиске, а о создании прекрасного: «*In somma l'artificio hà luogo solamente, o principalmente, non già nel trouar cose belle; ma nel farle*»*** (42).

Позицию Пеллегрини, который уделяет процессу установления соотношений большее внимание, чем авторы других трактатов, определяет тема *legamento* или *collegamento*. Целью его *acutezze* являются не диспропорция и несходство, а гармоничная красота, возникающая из соединения противоположных элементов.

Сарбевский не допускает гармонизации *unio*. Благозвучие соседствует у него с неблагозвучием, *con* неотделим от *dis*. Оксюморон не должен вырав-

* Приятное остроумие — это выражение, в котором слова, расположены в искусственном порядке, в том смысле, что одно слово противоречит другому; такое выражение особенно удачно (*um.*).

** Некая обоюдная гармония между частями речи, которые искусно соединены (*um.*).

*** В конце концов искусство возникает не (или не только) из нахождения прекрасной материи, но из ее изобретения (*um.*).

ниваться, удовольствие и удивление как противоположные элементы процесса восприятия не должны растворяться друг в друге. Сарбевский соотносит друг с другом два противоположных эстетических акта: мастерство владения формой, основывающееся на знании правил и уверенном их применении, и смелость в преодолении устоявшихся форм. Основу теории Сарбевского образует не дисгармония, которая вытекает из *taedum*'а гармонии и эскалирует за счет изобретения все новых и новых несозвучий, поскольку стремится преодолеть все снова и снова воздвигаемую перед ней границу *taedum*'а. Ее также не следует искать в гармонии, рождающейся из сложной и изощренной дисгармонии и как бы вбирающей в себя опыт последних (Грациан: «*armoniosa correlación*»). Основопологающим для теории Сарбевского является «равновесие» старого и нового, согласованного и противоречивого сходства. Иными словами: на уровне приемов и эстетических актов Сарбевский помещает категорию сходства. В рамках *unio* устанавливается отношение сходства между операциями установления сходства – эквивалентность добарочной и барочной эстетики. Операция установления сходства, которая может сослаться на соответствующий код, и операция, которая нарушает уже известный код сходств или «находит» новый, соотносятся друг с другом. Таким образом, *unio* репрезентируется как отношение, в котором противопоставляются две эстетические нормы, следующие друг за другом. Но последовательность эта интерпретируется не как насильственный переворот или перелом, а как удовлетворение двух эстетических потребностей: *delectatio* и *admiratio*. Магическая формула сходства из классической эстетики — «единство многообразия», — которая, по предположению Т. Синко, лежит в основе определения остроумия, даваемого Сарбевским⁵⁵, приобретает совершенно иные акценты. У него *unio* означает *varietas* противоположностей – но не предметов, а приемов. Цель Сарбевского – *ratio varii, pluralitas in unitate* (смысл многообразного, множественность в единстве), причем имеется в виду не мир предметов, упорядоченный эстетическим восприятием, а приемы его изображения. *Pluralitas, ratio varii* суть новые аспекты, которые вторгаются в однообразие привычного созерцания. *Varietas* тоже становится потребностью эстетического, нуждающегося в *dilatatio, distractio* и *effusio* (расширение, разделение, излияние). Придать новую притягательность первоначальной *unio* при помощи *pluralitas* и *varietas* в состоянии лишь *ingenium* как субъективная творческая инстанция.

Unio предстает у Сарбевского как динамичный процесс восприятия и осознания, результирующий из столкновения знакомого и незнакомого, подтверждения нормы и ее нарушения, соответствия ожиданиям вероятного и их разочарования. Два процесса, которые противодействуют друг другу, *unio* демонстрирует нам во взаимодействии. Сходство устанавливается между этими процессами, но не между предметами, лежащими в основе *consentaneum et dissentaneum*. Сама

unio являет собой точку, в которой выявляется амбивалентность. Амбивалентность *unio* – это точка скрещивания двух противоположных способов эстетического и когнитивного «ощущения».

Подтверждение *probabilitas* и ее упразднение Сарбевский представляет как два процесса, которые, как два противоположных аргумента, развиваются в рамках *rationatio* и приводятся к силлогизму. Аффирмативный процесс узнавания и подтверждения норм, которые были приняты коллективом, подтверждение общего для всех набора эстетических и когнитивных ценностей и неожиданное исчезновение этой почвы, неожиданное снятие обязательности *probabilitas* и *decorum*'а Сарбевский демонстрирует на примере аргументативной эпиграммы, которую следует читать по аналогии с равнобедренным треугольником. Острота эпиграммы есть вершина треугольника, в которой сходятся стороны – *consentaneum* и *dissentaneum*. Эта иллюстрация репрезентирует эстетический (когнитивный) принцип, которого придерживается Сарбевский. Эстетика гармонии дополняется эстетикой дисгармонии, которая накладывается на первую, не заслоняя ее полностью.

Речь идет о трактовке оксюморона *discors concordia*, актуального для всех трактатов. Гармоничное сочетание, проистекающее из дисгармонии, потрясающее сходство, пробивающееся сквозь различия, сведение воедино непропорционального и несовместимого – у Грациана, Тезауро и Пеллегрини – описывают один и тот же процесс. «Эффект» заключается в снятии напряжения. Но *unio* Сарбевского есть ни в коем случае не гармония, но *aequivocatio*. *Unio* означает конкуренцию двух способов восприятия. Один — это узнавание (вероятных) сходств в соответствии с определенным кодом, присваивающим объектам свойства, которые могут сравниваться друг с другом. Второй — изобретение сходств путем ассимиляции существующих (и путем игры с нормативным фоном). Эстетическое и когнитивное отличие от вероятного сходства (которое объективно) результирует из презентации противоположного порядка (изначально) противоположных и несовместимых предметов (представлений и т. д.).

В основе *unio*, которая не создает гармонии, лежат логизмы и паралогизмы. Она демонстрирует разрыв между мышлением в объективных (топичных) сходствах и мышлением в сходствах субъективно-творческих. Этот кризис Сарбевский схватывает в своем определении остроумия. Он не замечает один тип мышления другим, а создает конкурентную фигуру.

Unio Сарбевского превращает оксюморон *discors concordia* / *concors discordia* в амбивалентную фигуру эстетического мышления.

К ПОЭТИКЕ ОКСЮМОРОНА

(НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ
ДАНИЭЛЯ НАБОРОВСКОГО
«KRÓTKOŚĆ ŻYWOTA»)

KRÓTKOŚĆ ŻYWOTA

Godzina za godziną niepojęcie chodzi:
Był przodek, byłeś ty sam, potomek się rodzi.
Krótka rozprawa: jutro - coś dziś jest, nie będziesz;
A żeś był, nieboszczyka imienie nabędziesz;
Dźwięk, cień, dym, wiatr, błysk, głos, punkt — żywot ludzki słynie.
Słońce więcej nie wschodzi to, które raz minie,
Kołem niehamowanym lotny czas uchodzi,
Z którego spadł niejeden, co na starość godzi.
Wtenczas, kiedy ty myślisz, jużes był, nieboże;
Między śmiercią, rodzeniem byt nasz ledwie może
Nazwan być czwartą, częścią, mgnienia; wielom była
Kolebka grobem, wielom matka ich mogiła.

[КРАТКОСТЬ ЖИЗНИ

Час за часом проходит незаметно.
Был предок, был ты сам, родился твой потомок.
Короткий разговор: завтра уже не будешь тем, кто ты есть сегодня;
Ты был, но теперь тебя нет, и тебя называют покойным;
Звон, тень, дым, ветер, блеск, звук, мгновение — вот, что есть жизнь.
Солнце не взойдет таким, каким оно зашло,
Колесо времени летит без остановки,
Многие из тех, кто хотел дожить до старости, упали с колеса времени.
Бедняга, ты не успел одуматься, а тебя уже нет;
Наше существование между рождением и смертью
Может быть названо лишь четвертью мгновенья; многим была
Колыбель гробом, многим материнская утроба — могилой.]

В стихотворении Даниэля Наборовского (Daniel Naborowski, 1573—1640) «Krótkość żywota», посвященном теме тщетности земного существования,

обращают на себя внимание три аналогичные формы: *śmiercią, rodzeniem; kolebka grobem; matka <...> mogiła*. Эти формы могли бы быть обобщенно определены как антитетические конструкции, однако в связи с семантически симультанным способом их презентации допустимо отнести их к классу оксюморона.

Не решая на первых порах вопроса о том, представляют ли они собой воплощение оксюморона в форме антитезы или же антитезы с редукцией оксюморонного типа, мы бы хотели остановиться на формальных и семантических особенностях этих редуцированных структур.

Оксюморон, «выделенное в смысловом отношении сочетание взаимоисключающих друг друга понятий»¹ в трактате Сарбевского «*De acuto et arguto*» (1627 г.) расценивается как высшая форма *acumen*'а, т. е. *concelto*, как вершина «заостренной» аргументации и образности. Само определение *acumen*'а выражено оксюморонной формулой — *discors concordia* или же *concorç discordia*. Более специфически Сарбевский описывает это понятие как *consentaneum dissentanei* или *dissentaneum consentanei*². Ярко выраженная «анти-естественность» («*Anti-Naturalismus*»)³ оксюморона позволяет считать его паралогизмом, заключенным в формы, которые выходят за пределы риторической нормы. Образность, в том числе и та, которая намечена в «смелой» и остроумно-изобретательной метафорике маньеристического барокко, сочетающей несоединимое, становится проблематичной, поскольку посредством ее реализуется разрыв, перепад, амбивалентность экстремального, препятствующая развертыванию образа.

В отличие от изобретательной метафоры (*metafora ingegnosa*), которая сочетает первоначально чуждые друг другу и несходные уровни, придавая им искусственное подобие, оксюморон, имея свои истоки в рамках тех же самых феноменов (температура, вкус и т. д.), стягивает воедино их взаимопротивоположные пункты и замыкает их между собой. Столь непосредственное переплетение противоположностей содержит в себе, безусловно, элемент насилия, которого не смягчает и конвенциональный характер топики. Удвоенная фигура, или же, собственно говоря, фигура-двойник, имеет нечто агрессивное и одновременно связующее как точка и апогей соприкосновения двух экстремально противоположных явлений. Оксюморон является частью *lusus verborum*, который стимулирует игру мыслей, который подводит к представлению о некоем «третьем» элементе не как о чем-то обособленном и новом, но как об идее примирения, дающего амбивалентному потенциалу выход и одновременно сохраняющего всю колкость остроты.

Представляя собой удвоение, оксюморон также обладает характерной орнаментальной структурой: один его элемент влечет за собой другой, парность и симметрия для него обязательны. Речь идет, конечно, об орнаменте семантическом (в некоторых случаях также синтаксическом), а не звуковом. Остановимся подробнее на семантической стороне оксюморона, а именно на взаимосвязи противоположностей. Усиление одного опорного пункта не только амбива-

лентно, но и двусмысленно (т. е. «двое-смысленно»), двойственно. Один образ скрывает в себе одновременно другой, представляющий собой «неверное» отражение первого. «Горячий — холодный»: оба элемента отражают друг друга, отрицая или мультиплицируя друг друга. Скрещенные в рамках оксюморона, противоположности или антонимы не отделимы друг от друга, иначе фигура удвоенного контраста была бы разрушена. Они не просто отражают друг друга, образованные несходным сходством. Принадлежа к одному и тому же классу семантических эквивалентов (а зачастую также и грамматических эквивалентов), они представляют собой и метонимии, а именно ближайшим образом соприкасающиеся между собой компоненты одной и той же структуры. Между ними возникает «скользящий» смысл — своего рода семантические качели, движущиеся между положительным и отрицательным полюсом (концептом или категорией). Таким образом, оксюморон становится поэтическим манихейством.

Представляя собой фигуру с ярко выраженными когнитивными *gesp.* спекулятивными свойствами, оксюморон также принадлежит и герметической традиции. В этой традиции Божество проявляется как оксюморон, о чем свидетельствует формула *coincidentia oppositorum*. В этом случае движение амбивалентного потенциала прекращается, крайности сняты. В этой своей функции оксюморон приобретает нечто мистическое, не поддающееся рациональному декодированию и непроверяемое опытным путем. Оксюморон принадлежит к категории паралогизмов, т. е. он содержит или, иначе, скрывает в себе структуру аргумента, сходную с логогрифом, софизмом, ложным силлогизмом; в логическом прочтении он идентичен парадоксу.

Барочная концепция человека, резко подчеркивающая дуализм души и тела, выражает этот дуализм также посредством оксюморона (ср. представление Паскаля о человеке как «обоеполом обитателе» вселенной⁴). Человек находится в разрыве между духом и материей, *pneuma* и *hyle*, он попадает под непреодолимое противоречие, становящееся репликой противостояния жизни и смерти, которому посвящено стихотворение Набровского. В упомянутой выше формуле «колыбель-могила» имплицирован тот же дуализм: человек пребывает в колыбели как душа в теле, в могиле же как тело без души.

Семантические коллизии становятся частью оксюморонных конструкций, концептуализируются и в то же время приобретают поэтический строй. Неслучайно та самая *discors concordia/concors discordia*, о которой говорилось выше, является доминирующей амбивалентной фигурой эстетической мысли XVII века. Сарбевский называет эту форму также *dubia significatio*, т. е. своего рода двойной постановкой знаков. Она охватывает взаимоотталкивающиеся означающие, противоположные друг другу означаемые, столкновение которых в одной точке представляет собой событийный пик стихотворения, или же замену одного означающего на другой.

Греческий термин для описания этой семантической фигуры задан в форме композита, *oxy-moron*, языковые ресурсы которой более полярны, нежели в формуле *discors concordia* (в которой, однако, уже заключена некая интерпретация, или, если угодно, определение) или в выражении Сарбевского *consentaneum dissentanei*, также стремящемся описать и другие конструкции поэтики *conchetto*. Речь идет при этом о диссонансе гармоничного и о гармонии диссонанса, о совпадении несовпадающего и о несовпадении совпадающего. Эти формулы-определения вскрывают нечто в поэтическом мышлении *conchetto*, которое в заостренной форме также выражается посредством оксюморона, а именно: до предела разработанную метонимическую метафору и метафорическую метонимию.

В семантическом поле, включающем в себя понятие *oxis*, различается несколько уровней, интерпретация которых может быть привлечена и для определения и функционального ограничения самого приема: «острый/заостренный», «режущий», «колющий/неожиданный», «крутой/жгучий/острый, терпкий, кислый, горький, слепящий, яркий, громкий, высокий, прозительный, быстрый, проворный, неожиданный, резкий, пылкий, страстный, пламенный, энергичный, отважный, проницательный».

Второй компонент, *moros*, охватывает более узкий круг понятий, однако и здесь возможно разграничение нюансов: «безрассудный, простецкий, глупый, безвкусный, пресный, безбожный». Большинство оппозиций сходятся в гиперсеме «вкус»: «острый», «терпкий», «кислый», «горький» с одной стороны и «безвкусный», «пресный» с другой, т. е., точнее, «интенсивный во вкусовом отношении — безвкусный». «Проницательный» противостоит таким понятиям как «глупый», «простецкий» и «безвкусный». Оба семантических поля также сходятся в гиперсеме «впечатление», т. е. «впечатляющий (условно говоря, во всех областях) — не производящий никакого впечатления», что в более общем виде возводимо в оппозиции «маркированный — немаркированный» (сюда же попадает и «безбожный»). И так, суть приема сводится к соединению маркированного и немаркированного, изысканно-вкусного и пресного, остроумно-проницательного и ограниченно-простоватого. Его целью является синтез феномена, принадлежащего обоим противоположным сферам, натянутого между обоими полюсами и, таким образом, в конечном итоге феномена, который остается не определенным и не разрешимым ни в ту, ни в другую сторону. Сюда же можно было бы отнести движение и неподвижность, усиление, эскалацию и упорство. «Ледяной жар», встречаемый в любовной топике, и оппозиция «жизнь-смерть», о которой еще пойдет речь, являются в то же время интерпретациями «остро-смешного (смехотворного)», *oxys/moros*, которые переводят немаркированный компонент в его противоположность. Если рассматривать оксюморон в качестве поэтологического метатермина, то его можно было бы определить как соединение двух эстетических принци-

пов, а именно концепции *concelto*, переходящей границы и стремящейся поразить остротой эффекта, и другой, противоположной концепции, которая, наоборот, выдвигает на первое место сбалансированное и ожидаемое. Возможно, впрочем, что в оксюмороне также скрывается оппозиция «поэтического» и «тривиального», «украшенной, искусной» речи и речи «простой, безыскусной». В другой работе мы показали, что аналогичным образом контрастирующие друг с другом эстетические концепции нашли выражение в трактате Сарбевского⁵. Таким образом, еще раз подтверждается, на каком основании оксюморон стал излюбленным приемом поэтики *concelto* и своего рода репрезентантом целого поэтического направления, ориентирующегося на поэзию с двойным (двойственным) знаковым рядом (*dubia significatio*).

Близость оксюморона к остроумно-изобретательной метафоре и его отграничение от антитезы суть вопросы, которые еще предстоит разработать; (некоторые предложения на этот счет содержатся в книге Плетта⁶). Разделение фигур на синтаксические, семантические и прагматические, ориентирующееся на качественную характеристику лежащих в их основе знаковых операций, дает возможность отнести оксюморон наряду с антитезой и литотой к подгруппе фигур с контрарной структурой внутри семантической группы, тогда как климакс, гипербола и метафора относятся к подгруппе с сопо-ставительной структурой, а метонимия и синекдоха — к подгруппе с субститутивной структурой, той же самой группы; при этом учитывается, что каждая из упомянутых фигур участвует в синтаксических, семантических и прагматических знаковых операциях⁷. Для рассматриваемых нами вопросов эта схема, отличающаяся как от квинтилиановской, так и от примыкающей к ней схемой, выдвинутой «лжежской группой»⁸, имеет определенные преимущества. Так, метафора и оксюморон отнесены к классу метасемем⁹, причем метасемемой называется также и нормативная грамматическая единица значения, что, следовательно, позволяет определить всякую поэтологически релевантную вариацию как метасемему. Семантика, определяемая референтной соотносительностью, т. е. отношением к денотатам, и семантика, определяемая соотношением знаков на поэтологическом уровне, имеют, как нам представляется, в случае оксюморона сходную сферу действия, хотя Плетт стремится вынести первую из них за скобки¹⁰. Поскольку этот тип семантики включает в себе, однако, и идеологемы культурного контекста, ее включение в рамки интерпретации кажется нам необходимым.

Фигуры, которым свойственны отклонения семантического порядка, могут быть классифицированы на основе квинтилиановских принципов, причем для наших целей решающей является категория «отъятия» (*subtractio*), поскольку она относится к таким случаям псевдоотрицания, в которых сема внешне как бы исключает самое выражение¹¹. Плетт приводит следующие

примеры: *a living death; felix culpa; ein großer Zwerg; ein beredtes Schweigen**, которые он называет «атрибутивной координацией семантических антонимов». Другой превосходный пример встречается у Сидни («*Astrophil and Stella*», 106, 1): *O absent presence!* В качестве примера оксюморона Плетт цитирует следующее место из «Ромео и Джульетты» (I. 1. 182-187):

Why, then, O brawling love! O loving hate!
O any thing, of nothing first create!
O heavy lightness! serious vanity!
Mis-shapen chaos of well-seeming forms!
Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health!
Still-waking sleep, that is not what it is!***

Плетт предлагает для нахождения более общих семантических знаменателей, к которым могла бы быть возведена вся совокупность оксюморонов, определение этих общих знаменателей как «гиперсем», которые обладают более высокой степенью обобщения, чем антонимные семемы, из которых в любом случае конструируются оксюмороны¹². Так, например, в случае *heavy lightness**** такой гиперсемой было *by weight*. Для эстетического восприятия оксюморона важно, что эта гиперсема, как правило, остается скрытой, умалчивается текстом, так что читатель или слушатель, будучи конфронтирован с оксюморонной конструкцией, должен самостоятельно вычленить, «дореконструировать» тот семантический класс, к которому принадлежат оба противоположных элемента и который в самом тексте обыкновенно скрыт, т. е., иначе говоря, только «под-разумеается». Таким образом, обнажая свои противоположности, становятся видны границы семантического поля, которые замыкают в одной точке то, что расходится в разные стороны и одновременно стремится друг к другу, порождая движение, которое одновременно центробежно и центростремительно. Такое напряжение, такое двойное движение лежит в основании того эстетического обращения текста, которое оказывает воздействие на читателя или слушателя. Если истолковывать это двойное/двойственное движение в онтологическом плане, можно было бы ска-

* Живая смерть; счастливая вина; громадный карлик; красноречивое молчание (англ., лат., нем.).

** О гнев любви! О ненависти нежность!
Из ничего рожденная безбрежность!
О тягость легкости, смысл пустоты!
Бесформенный хаос прекрасных форм,
Свинцовый пух и ледяное пламя,
Недуг целебный, дым, блестящий ярко,
Бессонный сон, как будто и не сон!
(Пер. Т. Щепкиной-Куперник).

*** Тягость легкости (англ.).

зять, что «нечто есть тождественно и одновременно противоположно самому себе», а в логическом — «нечто объединяет в себе два взаимоисключающие определения» (например, будучи горячим и холодным, мертвым и живым). В логике эта форма известна как парадокс. Парадокс также представляет собой сокращение, аргументативную аббревиатуру, энтимему, сокращенную за счет тех элементов, которые должны были бы последовательно мотивировать неожиданный вывод. В парадоксе должно «под-разумеваться» что-то, находящееся в пределах той референтности, которую, как предполагается, должен выявить или реконструировать реципиент. Парадоксальны, например, такие высказывания: «Человек живет и смертен или: существуют живые и мертвые; люди могут быть названы живыми и мертвыми». В точке схождения это еще более усиливается, когда говорится о живом мертвец и т. д. В антитезе то же содержание получило бы иное воплощение, например «тогда как одни живут, другие умирают». Антитеза также выявляет, особенно благодаря ее синтаксической сжатости, хиазму или параллелизму, экстремальные противоположности бытия и мышления, однако это раскрытие происходит на фоне уже предложенных семантических и одновременно логических связей, остающихся в конечном итоге незатронутыми. Таким образом, сама по себе антитеза не относится к логическим нарушениям или особо регламентированным случаям; например, антитеза пускает в ход семантический (онтологический и логический) материал, не переходя имеющиеся границы. Ее синтаксическая организация вводит ее в пределы того, что Лич в противоположность поэтической вольности (*licence*) определил как ограничение (*restriction*)¹³, причем здесь имеется в виду выбор определенного синтаксического образца, который употребляется только в ограничительных целях, выражая нормированность, которую можно было бы назвать метасинтаксической. Иначе говоря, это явление попадает в пределы круга феноменов, обозначенных Р. Якобсоном как «поэзия грамматики и грамматика поэзии».

Несколько слов о соотношении между оксюмороном и метафорой. Если рассматривать метафору с точки зрения субституции, переноса и схожести (категории, касающиеся различных аспектов ее конституции), то этого было бы достаточно, чтобы выявить ее связь с оксюмороном. Однако мы бы упустили из виду важный момент, если бы не упомянули в этой связи ее двоичную структуру. Метафора, связывающая между собой отдаленные друг от друга области, одним движением сочетающая сравнение и сравниваемое, причем оба элемента объединяются на основании какой-то «имеющейся», найденной или придуманной связи (или сходства) между ними и, далее, заменяют ожидаемое и, собственно говоря, подсказываемое контекстом выражение, — метафора содержит в себе параллели к оксюмороны. Но, кроме того, следует еще раз подчеркнуть значимость двоичной структуры в метафоре, которая, во-первых, выражена соотношением сравнения и сравниваемого, субституируемого и субститута [ср. метафору *in absentia*, абсолютную мета-

фору — «огненный шар» (солнце), «звезды» (глаза)] и, во-вторых, соотношением обоих элементов в метафоре *in praesentia* («огненный шар солнца», «звездные глаза»). Схожесть, субституция и перенос значения могут быть определены только при помощи этой двоичной структуры, безотносительно к тому, проявляется ли субъект сопоставления как таковой или нет. В оксюмороне оба элемента, как уже указывалось, сочетаются посредством выбора двух экстремально отдаленных друг от друга частей семантического поля, противоположностей, не поддающихся примирению, однако они заимствованы из одного и того же семантического поля, из того же класса эквивалентов, и принадлежат одной и той же гиперсеме. Несочетаемость и крайности сохраняют свое значение и в случае метафоры; иначе обстоит дело с переносом значения с одного семантического уровня на другой, качественно отличный от первого. Возникающее сходство проявляется как бы с обратным знаком, антонимы демонстрируют процесс расширения сходного и не-сходного, причем их принадлежность к тому же классу сохраняет между ними связующее звено первичного сходства. Таким образом, они суть непохожие друг на друга подобия или подобные друг другу несхожести. Это несовпадение и определяет границы отсутствующей гиперсемы (*conditio humana*: мертвый/живой). Их взаимозаменяемости, самой возможности такой замены, этому «или-или» препятствует как раз их столкновение, невозможность вытеснения одного компонента другим. Двойственность их структуры, зафиксированная *in praesentia*, является их организующим началом.

В то время как метафорическая несочетаемость становится возможной благодаря переходу из одной семантической цепочки в другую, а соприкосновение различных семантических линий порождает эстетические и когнитивные стимулы, тот же процесс протекает в оксюмороне в заострении смысловой игры и ее конечных результатов в пределах одной и той же семантической цепочки. Впрочем, как мы увидим ниже, оксюморон в своей «обнаженной» форме также может использовать и метафорические облачения.

Несходное, заключающее в себе схожесть, — вот формула, которая применима к оксюморону у Наборовского. При этом речь идет не только о сходстве эквивалентных классов и принадлежности к одной гиперсеме, но также и о вымышленном, обретенном подобии, объединяющем оба взаимосвязанных элемента оксюморона в соотношении, которое может быть названо метафорическим.

Синтаксическая презентация также играет при этом определенную роль. В частности, она позволяет прочесть целый комплекс как одну оксюморонную метафору: «wielom matka ich mogiła», мать/могила, причем «мать» представляет собой синекдоху (*totum pro parte*), т. е. относится к материнскому чреву и, таким образом, является субституцией самого собственно подразумеваемого выражения. Эта форма также представляет собой *trope mixte*, однако мы остановимся здесь на выявлении ее оксюморонных функций. Дополнительным под-

тверждением таковых служит их помещение в контекст традиционной топики, которая, например, рельефно проявляется у Шекспира:

The earth that's nature's mother is her tomb;
What is her burying grave that is her womb.

(«Ромео и Джульетта», II, 9—10)*.

В цитате сталкиваются экстремальные антонимы *tomb/womb*, которые дополнительно связаны между собой посредством параномастической структуры; лишь незначительное изменение словесного облика при столь сильном семантическом перемещении делает антонимическую рифму столь «взрывной». В подобных случаях (звуковая эквивалентность при оксюморонной семантической ориентации) Андерсон¹⁴ использует определение «фонологическая ирония», которое также применимо и к семантическому референционному аналогу¹⁵.

Та же формула, объединяющая антонимы *tomb/womb*, встречается с небольшим изменением акцентов и в стихотворении Наборовского. Острие своей аргументации, состоящей из нескольких элементов, Наборовский мотивировал при помощи концепта, который развивается в стихотворении следующим образом: «Жизнь коротка, она пролетает в мгновение ока, она непостоянна, в какой-то момент жизнь превращается в смерть». Формула «жизнь есть смерть» представляет собой своего рода «короткое замыкание», благодаря которому достигается *inopinatum* стихотворения, принадлежащего традиции *conchetto*. Этот концепт развивается из строки в строку, достигая своего апогея к концу стихотворения, что, опять-таки, соответствует эпиграмматической заостренности поэзии этого типа. Все строки стихотворения устремляются к этой развязке, каждая строка как бы предваряет ее.

(Трактат Сарбевского не упоминает Наборовского в качестве эталонного автора по отношению к созданию *acuten* в поэзии на национальном языке. Сарбевский черпает премеры из латиноязычных авторов, тогда как польские авторы, привлекаемые им, относятся к периоду не барокко, а Ренессанса; так, в частности, он использует их наиболее видного представителя, Яна Кохановского. Тем не менее, как показывает биография Наборовского, он был знаком с Сарбевским, его латиноязычной поэзией и его латинской поэтикой, так же как и Сарбевский, в свою очередь, имел представление о поэзии Наборовского¹⁶.)

Стихотворение Наборовского «*Krótkość żywota*» могло бы послужить примером для обоих компонентов, эстетического и познавательного, теории *acuten* Сарбевского. Стихотворение включает в себе постепенно, шаг за шагом, развитую аргументацию (*ratiocinatio*), завершаемую силлогизмом

* Земля, природы мать, — ее ж могила:

Что породила, то и схоронила.

(Пер. Т. Щепкиной-Куперник).

структуру: поскольку ты живешь, ты и умираешь, твоя жизнь столь коротка, что она вообще не отличима от смерти. Однако Наборовский не стремится создать при помощи метафорических фокусов ложный силлогизм как таковой, как это нередко встречается в поэзии барокко и считается его теоретиками определенным поэтическим достижением (ср. трактат Эмануэля Тезауро, в котором сделан упор на *argomenti fallaci*¹⁷), а, напротив, разрабатывает *conclusio*, на основании чего ясно выражается амбивалентность «жизнь/смерть».

«Колыбель-гроб», «мать (материнское лоно)-могила» являются лишь частично метафорами только что начатой жизни и скоропостижной смерти. Одновременно они представляют собой метонимическое соприкосновение, определяемое соотношением тела и сосуда, оболочки.

Они являются метафорами в двойном смысле. Во-первых, существует отношение подобия между сигнификатами «жизнь», «движение» и сигнификантами «колыбель», «лоно матери», и смертью, замиранием, гробом, могилкой, и, во-вторых, отношение подобия между самими частями метафоры, которое обосновано идеей сосуда, оболочки, места приюта и сокрытия как для живых, так и для умерших и усопших, т. е. уснувших «вечным сном». Далее, имеется сходство форм между гробом, могилкой, колыбелью и выпуклостью материнского чрева и могильного склепа. Коннотации «колыбель-гроб/могила» таковы: «сон», «покой». Сон и покой представляют собой эвфемистические метафоры представления о «вечном сне». Материнское лоно/могила означают также еще имеющуюся или уже наступившую невозможность появления, выхода на свет, «еще- (или уже-) отсутствие». В немецком возможно построение двучленной структуры в виде оксюморонной метафоры с генитивными формами, которые позволяют еще более уточнить контекст с точки зрения чисто языковой, например: *Wiegensarg - Sargwiege; Mutterschoßgrab - Grabesmutterschoß*.

Встречаемые у Шекспира антонимы ставят несколько иной акцент — земля как мать-природа (собственно мать природы; метафора) есть могила. В сокращенной форме это выглядит так: «Мать есть могила», или же «Природа-мать есть могила», точнее — «Мать-земля есть могила». Как бы в обратном прочтении это дает такие результаты: «могила матери-земли есть ее материнское лоно»; «природа-мать рождает и погребает». И все же в конечном итоге здесь скрыта та же самая мысль, тот же концепт, который разрабатывает и Наборовский. Это чудовищное переплетение, взаимопереходность, соседство жизни и смерти проявляется у Шекспира в более «натурализированных», приближенных к природе вещей, обобщенных формах, у Наборовского же в формах более антропоморфических. Концепция поддерживается у Шекспира понятиями *mother-tomb/grave-womb*, которые по существу совпадают с опорными точками Наборовского. Параномасия *tomb/womb*, которой пользуется Шекспир, не может быть репродуцирована в польском. Наборовский создает

иные сопоставления, как, например «koleb-ka/mat-ka» и хиазм между *kolebka* и *mogila* (причем элементы отмечены обратным знаком). Тем не менее обращает на себя внимание отсутствие симметрии в частях «wielom była / Kolebka grobem, wielom matka ich mogiła». Двойное «wielom» связывается посредством enjambement, а не параллелизмом. Несмотря на содержательную близость, или, точнее, несмотря на повтор, инструментальная конструкция не используется во второй части, а заменяется номинативным предложением.

Стихотворение Наборовского излучает глубокую меланхолию, не содержит символов примирения, не говорит о вечной жизни, не обещает ни спасения, ни чего-либо иного. Топика, предваряющая завершающую сцену с ее атрибутами «Dźwięk, cień, dym, wiatr, błysk, głos, punkt», связывает, подобно цитате, Наборовского с образцами поэзии барокко на темы тщетности (ср. Weckherlin, Gongora, Gundulić, Bunić, Đorđić и др.), у которых имеются предтечи в средневековье, и вписывается в их схему, хотя его решение и выводит Наборовского за пределы чистой схемы.

Вернемся, однако, еще раз к образу *matka* как синекдохе для обозначения беременного чрева: «wielom matka ich mogiła». Мать не только источник жизни, но она же приносит с собой смерть. В этом представлении прослеживается реминисценция средневекового образа беременной смерти, аллегии проходящего, образа, который в своем гротескном облачении становится центральной фигурой карнавала в эпоху Ренессанса и который рассматривается в культурологической концепции М. Бахтина как оксюморон *par excellence*¹⁸.

Формулировка, данная этому образу Наборовским, может рассматриваться как новая версия того же гротескного оксюморона или того же оксюморонного гротеска, хотя поставленные им акценты противоположны акцентам Бахтина. По интерпретации Бахтина, сама аллегория с присущей ей гротескной амбивалентностью содержит в себе нечто примиряющее, указующее на вечный цикл, в котором индивидуальная смерть не имеет значения и который является гарантом продолжения рода в этом мире. Иными словами, Бахтин как бы предлагает обратную версию по отношению к концепции Наборовского: если у Наборовского мать порождает смерть, то у Бахтина смерть порождает жизнь. Несмотря на присутствие идеи колеса и круговой перемены («Kołem niehamowanym»), смены предков потомками («Był przodek <...> potomek się rodzi»), центр аргументации Наборовского составляет не тема жизни и продолжения рода, а предостерегающий жест прямого обращения к смертному индивидууму; суть аргумента перестает, таким образом, быть карнавальной или примиряющей.

Оксюморон приводит различия к их апогею, двузначному, амбивалентному пункту, который, как кажется, одновременно снимает и удерживает *contrarietas*. Оксюморон запрограммирован на двухвалентность. Решающим является «взрывное» соприкосновение противоположностей, выражающееся синтаксически *in praesentia* и семантически *in absentia* и как бы одним ударом

вызывающее в сознании идею человеческой жизни-смерти. Несомненно, что благодаря использованию этой фигуры Наборовский добился наибольшего эффекта для реализации своей вариации на темы тщетности.

То, что в любовной топике оксюморон имеет параллельную историю, которая начинается еще в древности (ср. Сафо с ее *glykopikros* для выражения любовных мук и радостей), может быть подтверждено обширным числом примеров. Эта оксюморонная топика в большей степени перемещена в семантическое поле «горячий-холодный / огонь-лед» и представлена в нем комбинациями разного рода, ср., например, «ледяное (хладное) пламя» или же «w piekielnej śrzeźodze» (в морозном пекле преисподней); ср. некрофильно-иронический сонет Морштына «Do trupa», в котором этот мотив образует один из стилистических пиков. Аналогично и в русской любовной лирике XVIII века (барочной ориентации) имеются примеры такого сочетания двух семантических полей, ср. стихотворение В. Третьяковского «Прощение любви»: «Сей огонь сладко пышет» и «сладко уязвлены любовною стрелюю». В несколько ином контексте встречается оксюморон в четвертой строфе «Вечернего размышления о Божием величестве при случае великого северного сияния» М. Ломоносова:

Но где ж, натура, твой закон?
С полночных стран встает заря!
Не солнце ль ставит там свой трон?
Не льдисты ль мещут огонь моря?
Се хладный пламень нас покрыл!
Се в ночь, на землю день вступил!

В данном примере оксюморон воспринимается как формула невозможно и помещается поблизости от фигуры адинатон. Вводя в действие фигуры, которые призваны обозначить «странное», «чрез-естественное», «необыкновенное»¹⁹, Ломоносов стремится к художественному описанию чудесного. Во всех этих случаях речь идет об охвате взаимопротиворечащих состояний и переживаний, которые, как нам представляется, находят в стилистической форме оксюморона свое наиболее адекватное «раздражающее» выражение.

РИТОРИКА РУССКОГО БАРОККО И ЕЕ КРИТИКИ: СИМЕОН ПОЛОЦКИЙ, ЛОМОНОСОВ, СУМАРОКОВ

I

Следы учения об остроумии, представляющего собой основную часть поэтики барокко, можно отметить как в русской поэтической практике, так и в русской поэтологии XVII и XVIII вв. Анализ пути, пройденного понятием *acumen* от риторико-поэтических учебников украинских и русских центров образования до «Риторики» Ломоносова (1748), свидетельствует о его ассимиляции, в процессе которой происходила постоянная смена акцентов. Энигматическая поэзия Симеона Полоцкого, с одной стороны, и образная поэзия Ломоносова, избобилующая метафорами и гиперболоми, — с другой, предстают перед взглядом исследователя как вершины развития, в котором *acumen* сыграл основополагающую роль. Кроме этого в обоих вариантах риторики¹ Ломоносова можно установить наличие поэтологических понятий, которые допустимо интерпретировать как соответствующие понятию *acumen*. Таковы прежде всего понятия «остроумие», «витиеватые речи» и «вымысел», которые позволяют установить подобную взаимосвязь.

Тот факт, что учение об остроумии, пришедшее из Польши и носившее на себе явный отпечаток мыслей Сарбевского, смогло повлиять не только на поэтическую практику, но и на риторику и на поэтику, указывает на начало новой фазы поэтологических рефлексий. Учебные указания и поэтические приемы начинают обуславливать друг друга. «Первое литературное течение русской литературы»², барочный характер которого еще раз подчеркивает исследование Лидии Сазоновой³, вместе с учением об остроумии восприняло легитимацию необычных языковых конструкций и мыслительных фигур. Соответствие концепции и практики, обеспечивающее поэтологическое обоснование и применение поэтических приемов усиления и комбинаторики, характерных для *acumen*'а, можно продемонстрировать прежде всего на творчестве Ломоносова.

В главе «Об изобретении» своего «Краткого руководства к красноречию»⁴ (1748) Ломоносов формулирует следующие указания:

«Сочинитель слова тем обильнейшими изобретениями оное обогатить может, чем быстрейшую имеет силу соображения, которая есть душевное

дарование с одною вещию, в уме представленную, купно воображать другие, как-нибудь с нею сопряженные [...]. Сие все действует силою соображения, которая, будучи соединена с рассуждением, называется остроумие»⁵.

И далее:

«Витиеватые речи (которые могут еще назваться замысловатыми словами или острыми мыслями) суть предложения, в которых подлежащее и сказуемое сопрягаются некоторым странным, необыкновенным или чрезвычайным образом, и тем составляют нечто важное или приятное [...]]»⁶.

Данные параграфы поясняют, как можно скомбинировать друг с другом отдаленные представления в целях возникновения эффекта странного, необычного и сверхъестественного. Чтобы соединить отдаленные друг от друга предметы, поэт должен обладать определенной способностью, а именно остроумием. Оно позволяет молниеносно схватывать (или проводить) аналогии, ошеломляющим образом сочетать несовместимое и подвергать предметы превращению. В поэтике Ломоносова остроумие репрезентирует поэтическую *силу соображения*, способную находить соответствия в несовместимых представлениях, сходства в несхожем и различия в схожем. Все приемы, которые должны порождать странное, необыкновенное и сверхъестественное, а тем самым, и важное и приятное в смысле функций *movere* и *delectare*, указывают на стилистический принцип, стремящийся к несобственному высказыванию и к высокой степени остроты.

Результаты творческого остроумия, игнорирующего семантический порядок вещей, обозначаются как *витиеватые речи* или *вымыслы*, иногда как *замыслы* или *острые мысли*. Вымысел характеризуется следующим образом:

«Вымыслом называется идея, противная натуре или обыкновениям человеческого»⁷.

Следующие указания относятся к способам составления или возникновения витиеватых речей:

«[они возникают] От подобия [...], когда оно к самой употребляемой вещи присовокупляется кратко, без союзов уподобления»⁸.

«Противные и несходственные вещи рожают витиеватые речи»⁹.

Согласно разным способам сочетания отдельных членов вымыслы подразделяются на *comparatio*, *oppositio*, *alienatio* и *allusio*. Их дополняет еще один способ, преобладающий над всеми остальными: превращение¹⁰.

На концепцию остроумия у Ломоносова указал Морозов в своей второй работе¹¹, посвященной проблеме русского барокко. В ней он попытался также установить связь концепции Ломоносова с учением об *acumen*'е. Морозов представил остроумие как основной пункт риторического мышления Ломоносова, который он определил как «стремительный полет воображения, взволнованность ума, пытающегося объять и постичь многообразие явлений, способность к сочетанию “далековатых идей”, чувственных представлений и отвлеченных понятий, дальное действие творческой фантазии»¹². Из этой спо-

способности остроумия соединять несовместимое выводятся прежде всего признаки метафоры. Морозов, интерпретация которого свидетельствует о знании итальянского и испанского кончеттизма, прибегает к итальянскому и к испанскому авторитетам в области *acutezza*, чтобы определить барочный контекст, в рамках которого он рассматривает Ломоносова. Примечательно, что он передает понятие *acutezza* Эмануэля Тезауро и *agudeza* Бальтазара Грациана при помощи понятия остроумие, а *conchetto* — при помощи вымысла, что свидетельствует о его намерении понимать ломоносовские понятия как принадлежащие к контексту кончеттизма.¹³

Подобную интерпретацию терминов Ломоносова можно истолковать как знак того, что она не исходит из зависимости ломоносовского остроумия от «Scharfsinnigkeit» (остроумие) Готтшеда, что немаловажно с точки зрения общей оценки Ломоносова.¹⁴ Следовательно, *остроумие, витиеватые речи, вымыслы* рассматриваются как основные понятия поэтического учения барокко и связываются с актом метафоризации.

II

Прежде чем обратиться к одному из примеров панегирика Ломоносова, придерживающегося данной программы остроумия, проследим путь восприятия учения об остроумии в рамках риторическо-поэтического учения Киевской и Московской академий. Сделать это следует по той причине, что концепция остроумия, которую Ломоносов впервые сформулировал по-русски, отнюдь не была новостью для публики первой трети XVIII в., прошедшей школу риторики. В учебниках по риторике Московской академии, написанных в 1732 и в 1733/34 гг. учителями Ломоносова — Федором Кветницким¹⁵ и Порфирием Крайским¹⁶ — указания по нахождению и изобретению *acumina* занимают значительное место. У Кветницкого, в главе «De qualitate et divisione acuminis» («О качествах и видах острот»), читаем:

«Acumen vel argutia est ratio, seu dictum ingeniosum ex combinatione aliquarum rerum contra expectationem¹⁷ prolatum. Vel aliter Acumen est fictio quaedam ingeniosa continens in se rationem aliquam conceptuosam».¹⁸

И далее:

«Acumen est triplex: contra naturam, praeter naturam et juxta naturam».^{19*}

Выражения из ломоносовской риторики, которые мы процитировали выше, кажутся русским отголоском латинских учебников по риторике. Глава «De fontibus, ex quibus erunt acumina» («Об источниках, из которых происхо-

* Острота или остроумие есть некая исполненная таланта мысль или высказывание, содержащее неожиданное сочетание неких понятий. Или иначе: Острота есть некая талантливая выдумка, содержащая в себе некую мысль, содержащую уловку. <...> Есть три вида острот: против природы, помимо природы, в соответствии с природой (*лат.*).

дят остроты») ²⁰ также свидетельствуют о прилежании, с которым Ломоносов посещал занятия Кветницкого. В своем учебнике Крайский вводит понятие *acumen* в следующем кратком определении:

«*acumen oratorium sensus aliquis insignis, gravis et inspiratus*». ^{21*}

Напрашивается сопоставление *gravis* и ломоносовского *важного*, даже если в случае последнего преобладает *officium* эстетического. Определение, которое Ломоносов дает *нечаянному* ²², представляется нам воплощением понятий *inspiratus* и *contra expectationem*, содержащихся в учебниках по риторике. В главе «*De ornatu elocutionis per acumen oratorium*» («Об украшении слога посредством ораторской остроты») Крайский подчеркивает украшающую функцию *acumen*'а. Настаивая на этой функции и употребляя такие понятия как *discordia concors*, концепция остроумия Крайского включается в рамки представлений XVII в. и в рамки терминологии, введенной Сарбевским.

«*Quod sol coelo, coronae gemma, id sunt acumina orationi quibus destituta oratio omni etiam valore sou caret. Acumen ab aliis dicitur argutia, conceptus, et est sensus quidam gravis et inexpectatus [sic!] ex discordia quadam concordia elicitus*». ^{23**}

Обе книги, «*Clavis poetica*» и «*Artis rhetorica praeepta*», написаны в духе учебников Киевской академии (учениками которой были их авторы, прежде чем начать преподавание в Московской академии), которые в основных пунктах следуют концепции иезуитов. Среди этих концепций предпочтение отдается, однако, тем, которые придерживаются позиций умеренного барокко.

Еще большей известностью, чем учебники преподавателей Ломоносова, пользуются «*Ars rhetorica*» и «*Ars poetica*» Прокоповича. В рамках последней учение об остроумии упоминается в отрывке, посвященном эпиграмме: прежде всего там, где речь идет о *clausul*'е. В качестве одного из достоинств эпиграммы, называемой «*breve poeta*», перечисляется *acumen*. Различаются два типа эпиграммы: простой и составной (*aliud sit simplex, aliud compositum****). О простой эпиграмме читаем: «[...] Haec [simplicia] enim epigrammata nihil aliud nisi rem nude exponunt». ^{24****}

О составной у Прокоповича говорится: «*cum ingeniosa expositionis deductione. [...] quod ex indicata re aliquid argute et acute eruit*». ^{25*****}

И далее:

«*Virtutes epigrammatis sunt potissimum tres: brevitates, suavitates et argutia [...]*
Per exiguitatem corporis innuit brevitatem, per mella suavitatem, per aculeum

* Остроумие есть некое выдающееся, возвышенное и вдохновенное чувство ораторов (*лат.*).

** Остроту слога иные называют остроумием; это возвышенное и неожиданное [sic!] чувство, извлекающее из несогласия некое согласие (*лат.*).

*** Да будет иным простое, иным сложное (*лат.*).

**** Ибо эти [простые] эпиграммы не содержат ничего, кроме голого факта (*лат.*).

***** Содержит изящный поворот изложения [...] Она извлекает из названного факта нечто остроумное и тонкое (*лат.*).

argutiam, sive acumen denotat». ^{26*}

Данные высказывания в большой мере опираются на иезуитские учебники: на Якова Мазения ²⁷, Александра Доната ²⁸ и Якова Понтано ²⁹. Подразделение типов эпиграммы напоминает формулировки Мазения:

«Vel etiam est simplex, quod nude tantum rem [...] exponit, [...] vel compositum, quod cum argutia aliqua, nervoque concludit». ^{30**}

Относительно *virtutes epigrammates* читаем у Доната:

«Quoniam autem duo praesertim commendatur in Epigrammate brevitatis et argutia» ^{31***}

С теми же самыми *virtutes* мы сталкиваемся у Понтано — в более обширном контексте:

«Epigramma non solum propter elocutionis concinnitatem, venustatem, dulcem in modum cadentes numeros, brevitatem, varias denique blanditias, delectationes, verum etiam propter acumen et ingenium admirari consuevimus». ³²

«Duae primariae virtutes Epigrammaticae, argutia et brevitatis» ^{****}. ³³

Brevitatis и *argutia* эпиграммы Мазений посвящает по одному параграфу. ³⁴ У Прокоповича *argutia*, которую он называет *epigrammaticae vigor et anima* ³⁵ (эту формулу можно также встретить у Мазения и Понтано ³⁶), определяется следующим образом:

«Est igitur argutia sive acumen cum ex rebus propositis aliquid eruitur auditori inexpectatum, vel etiam expectationi contrarium». ^{37*****}

Данное определение, которое Сарбевский в своем трактате «De acuto et arguto» ³⁸ отвергает по причине того, что оно является лишь описанием воздействия остроумия, а не его сути, также связано с мыслями названных выше теоретиков. Приведем формулировки Мазения, Понтано и Доната:

«Generalissima argutiarum descriptio est: praeter, aut contra expectationem allata, vel conclusio, vel sententia». ^{39 *****}

* У эпиграмм три основных достоинства: краткость, изящество и остроумие. Под краткостью подразумевается небольшой объем текста, под изяществом — красота стиля, под остроумием — колкость (*лат.*).

** [Эпиграмма] или проста, т. е. излагает голый факт, или сложна, т. е. содержит нечто остроумное, некую изюминку (*лат.*).

*** В особенности же для эпиграммы рекомендованы две вещи — краткость и остроумие (*лат.*).

**** Мы привыкли восхищаться эпиграммой не только за прелесть и изящество слога, приятный ритм, краткость, наконец, различные изыски и красоты стиля, но в особенности за острогу и оригинальность. <...> Два основных достоинства эпиграмм — остроумие и краткость (*лат.*).

***** Итак, остроумие или острота бывает тогда, когда из предложенной темы извлекается нечто неожиданное для слушателя или даже противоположное его ожиданиям (*лат.*).

***** Наиболее общее описание остроты: высказывание или умозаключение, не соответствующее ожиданию или противоположное ему (*лат.*).

«Generatur autem acumen istuc cum aliis modis, tum hoc frequenter, si conclusio aut non exspectata aut exspectationi plane contraria sequitur». ⁴⁰

«Oritus autem acumen [...] ab inexpectata [...] sententia». ^{41*}

Следующее определение, содержащееся в «Поэтике» Прокоповича и подтверждающее его зависимость от авторов названных трактатов, исходит из тождества остроумия и неожиданности:

«Unde autem ejusmodi inexpectata eruantur, certa regula non est, sed cujusque felix ingenium fons est eorum; quare et alio nomine conceptus dicitur antonomastice propter excellentiam ejusmodi cogitationis seu conceptionis intellectus». ^{42**}

Здесь важны два момента. Во-первых, *ingenium* как источник остроумия приравнивается к *conceptus*'у, что напоминает о тесной связи между *ingegno*, *acutezza* и *concelto*. Во-вторых, здесь можно пронаблюдать уход от составления списка строгих правил. Однако в последующем Прокопович все-таки рекомендует некоторые пути поиска остроумных оборотов, которые можно свести к четырем названным способам сопоставления (*oppositio*, *alienatio*, *comparatio*, *allusio*). ⁴³ Позиция, которой Прокопович в своей «Ars poetica» придерживается относительно *concelto*, есть позиция умеренности, которая явно противостоит определенному направлению украинского учения.

Acumen, выступающий в качестве одного из основных элементов поэтической теории Киевской академии, следовало бы подвергнуть более подробному исследованию касательно его зависимости от польской, итальянской и немецкой иезуитской традиции. В подобном исследовании нуждается прежде всего вопрос о влиянии трактата Сарбевского «De acuto et arguto» на киевскую школу.

На подобного рода влияние указывают некоторые учебники, написанные в стенах Киевской академии в 90-х годах XVII в. ⁴⁴ Поэтика, начинающаяся с «Proaemium ad candidatos Appollineos» и относящаяся к интересующему нас периоду, пытается привести различные определения эпиграммы и остроумия, формулировки которых не всегда удаются. Эпиграмма снова представляется как *brevis poesis acuta tunc gaudens*. ⁴⁵ Достоинства ее также суть *brevitas*, *acumen et venustas*. ⁴⁶ Авторы двух тезисов об остроумии называются поименно. Имя Тезауро, который характеризуется как *meritissimum de literaria re*

* Острота чаще всего получается, наряду с другими способами, тогда, когда делается или неожиданное, или прямо противоположное ожиданию умозаключение. <...> Острота рождается [...] из неожиданного [...] высказывания (лат.).

** Нет четких правил относительно того, откуда берутся такого рода неожиданные высказывания: их источник — счастливый дар каждого; потому и этот прием называется иначе антономасической уловкой из-за преимущества такого рода идей и находок ума (лат.).

*** ...краткое стихотворение, отличающееся остроумным финалом (лат.).

publica Emanuelem Thesaurum^{47*}, сопровождается якобы цитатой из его сочинения: «(acumen) est dictum aliquod inexpectatum ex combinatione duarum vel plurium rerum diversarum, secundum eundem»^{48**}. Кроме этого упоминается Сарбевский, формула которого «*concors discordia/discors concordia*» определяется как *diticilis*.⁴⁹

Сарбевский послужил источником также для учебника, озаглавленного «Fons Castallinus»: «Alii [dicunt, acumen] est negatio consentanei vel affirmatio dissentanei, alii: concordia discors, discordia concors»^{***}.⁵⁰ Несмотря на размытость мысли здесь можно распознать центральные понятия. Основной упор также делается на *praeter expectationem*.⁵¹ В качестве автора этого тезиса приводится Мазений: «Acumen est conclusio vel sententia praeter vel contra expectationem». ⁵² *Fontes acuminem (oppositio* и т. д.) также упоминаются со ссылкой на Мазения.⁵³ Те же самые определения тех же самых авторов в более краткой форме можно встретить в *Catoena* (здесь называется только Понтано⁵⁴). Наряду с *brevitas* и *venustas* в качестве наиболее важного достоинства эпиграммы выступает *argutia*.⁵⁵ Она придает эпиграмме *nervum, vim, acrimoniam, genium suum* и является *anima epigrammatis*.⁵⁶ *Argutia* равнозначна *acumen*'у и *conceptus*'у.⁵⁷ *Definitio acuminis* демонстрирует следы влияния трактата Сарбевского: «Acumen definitione est affinita, seu coniunctio dissentanei et consentanei, vel aliter: Acumen est dicti vel facti alicuius concors discordia et discors concordia». ^{58****}

Схема, следующая за этим определением и долженствующая пояснить понятие остроумия, также опирается на диаграмму Сарбевского, которая, однако, отличается большей сложностью и объемом. Можно предположить, что определения *fontes*⁵⁹ и др. основываются на варианте Мазения.

Три рассмотренные выше источника, относящиеся к 90-м гг. XVII в., позволяют судить о следующих вопросах. Во-первых, о том, насколько тесно учение Прокоповича связано с киевской традицией — несмотря на то, что свой стилистический идеал он стремится сформулировать иначе. Во-вторых, о том, что рецепция риторического учения — прежде всего идей Мазения и Понтано — началась еще до Прокоповича. И в-третьих, что его учение сформировалось в явной зависимости от трудов Сарбевского.⁶⁰

* ...Эмануэля Тезауро, оказавшего величайшие услуги государству словесности (*лат*).

** ...(острота) есть некое неожиданное высказывание, основанное на сочетании, в соответствии с неким единым принципом, двух или более несовместимых вещей (*лат*).

*** Одни [говорят, что острота] есть отрицание последовательности и утверждение противоречивости, другие — что это несогласное согласие, согласное несогласие (*лат*).

**** Острота есть соседство или сопряжение противоречивости и последовательности, или иначе: Острота есть согласное несогласие и несогласное согласие в таком слове или деле (*лат*).

III

Трактат Сарбевского не только оказал глубокое влияние на традицию учебников по риторике, но и оставил след в поэтической практике, как это можно продемонстрировать на примере поэзии Симеона Полоцкого. Основополагающую роль играет при этом различие остроумия в мыслях и декоративно-го, словесного остроумия, проводимое Сарбевским. У Полоцкого, стихи которого считаются началом первого стилистического направления русской поэзии, обладавшего внутренним единством, мы впервые сталкиваемся с поэтически м аналогом концепции остроумия.⁶¹

Ниже мы рассмотрим одно из стихотворений Полоцкого, являющееся показательным для применяемых им поэтических приемов, на фоне учения об остроумии:

Хамелеонту вражда естеством всадися
к животным, их же жало яда исполнися.
Видя убо он змия, на древо всхождает
и из уст нить на него некую пушает;
В ея же конце капля, что бисер, сияет,
юже он ногою на змия управляет.
Та повнегда змиевей главе прикоснется,
абие ядоносный умершвлен прострется.
Подобно действо имать молитва святая,
на змия ветха из уст наших пущенная;
В ней же имя «Иисус», як бисер, сияет,
демона лукаваго в силе умершвляет.
трепещут сего беси, отсюду гонзают,
чрез то заклинаеми где либо бывають.⁶²

Стихотворение «Хамелеонту...» можно считать примером конструкционного принципа, лежащего в основе как «Вертограда многоцветного», так и сборника «Рифмологион». Имеется в виду двойная структура стиха, в первой части которого создается «фабула-образ», который истолковывается во второй его части. Задача первой части состоит в кодировке, задача второй части — в расшифровке. На искусственную *obscuritas*, в семантической неясности которой разворачивается энигма, во второй части проливается свет. Поскольку каждый элемент первой части оказывается носителем несобственного значения, постепенное прояснение этого значения вызывает эффект «удивления».

Опираясь на работу Хипписли⁶³, Бернд Уленбрух⁶⁴ доказал, что имя Симеона Полоцкого стоит в начале русской традиции эмблематической поэзии. На примере анализа стихотворения из «Вертограда многоцветного», которое посвящено эмблеме верблюда, Уленбруху удалось продемонстрировать, что технику эмблемы Полоцкий применяет особым, характерным для него обра-

зом. В нашем случае речь идет о том, чтобы продемонстрировать «остроумное», «гениальное» обращение с эмблематикой. В стихотворении «Хамелеонту» «остроумная» аргументация облекается в поэтическую форму. Поучительная мысль о том, что человек должен молиться, разворачивается в рамках последовательности отдельных стихов, формально схожей с уравнением $a=x$. При этом вторая часть представляет собой a , в то время как первая часть есть неизвестное x . Уравнение сходится, поскольку каждый отдельный элемент x является его членом и находит свое соответствие во множестве a .

«Молитва» = «нить»; «из наших уст» = «из уст [Хамелеонта]»; «змей ветхий» = «змей»; «имя “Иисус”» = «капля»; «демон лукавый» = «змей». Риторически мы имеем дело со сравнением, в котором первая часть есть то, с чем сравнивается, а вторая — то, что сравнивается. Несобственная, т. е. тропичная мысль в 9-й строке сменяется собственной, начало которой отмечено словом «подобно». Человек сравнивается с хамелеоном, молитва с нитью, имя Иисуса с каплей и т. д.. Все члены данного сравнения берутся из отдаленных друг от друга сфер. Человека и хамелеона объединяет *tertium comparationis*: губительное воздействие их продуктов. Хамелеон убивает змею при помощи капли, человек побеждает библейского змея молитвой. *Tertium* подкрепляется повторением «як что бисер сияет» и омонимом «змей».

В конечном счете конструкция стихотворения заключается в сравнении собственной мысли (воздействие молитвы на дьявола) с несобственной, которая в начале замещает собой собственную. Если бы стихотворение состояло из одной лишь первой части, мы имели бы дело с аллегорией (иносказанием). Однако возможно, что загадочность и *obscuritas* не выполняли требований дидактики, которая могла бы достигнуть должного воздействия лишь в том случае, если бы опиралась на уже устоявшуюся традицию эпиграммы подобного рода. Разгадку приносит «переключение», начинающееся со слова «подобно», причем каждый элемент приобретает новое, неожиданное значение.

Искусственность *tertium comparationis* нацелена на эффект удивления, *meraviglia*, и порождает *xenikón*. Степень остранения, однако, можно было бы оценить лишь путем точного определения литературного сознания реципиентов. Доказательством же факта, что автор стремится к достижению подобного эффекта — какими бы ни были его цели, — является *ordo artificialis* стихотворения, состоящий в последовательном применении определенной мыслительной фигуры. Ряд сравнений представляет собой фигуру *similitudo*, т. е. фигуру семантического расширения: собственная мысль дополняется несобственной (в нашем случае в обратном порядке). Относительно категории изменения отдельные составляющие тропичной мысли можно назвать метафорами. Если принять часть I за абсолютную величину, то категория изменения *adiectio* действительна по отношению к целому и к *immutatio*, что необходимо для того, чтобы охарактеризовать остранение. Замена является реализацией потенциала тропа. Метафоры отличаются неясностью (хамелеон

есть человек, нить есть молитва и т. д.), метафоризирующий *verbum* затемняет значение метафоризируемого. Только во второй части стихотворения проясняется направленность метафоры, которая становится прозрачной. Или иначе: в слове, заменяющем собой другое слово, нет ничего, что могло бы указать на разгадку. В распоряжении реципиента нет никакого правила, которое в данном случае объяснило бы соотношение между тропом и *verbum proprium*. Здесь мы имеем дело с оригинальной метафорой — по крайней мере для русского контекста. Отдаленность метафоры от ее объекта так велика, что если бы вторая часть не содержала в себе объяснения ее смысла, можно было бы говорить об абсолютной метафоре.

Менее сложным является тропичный характер замещения библейского змея реальным животным; от вышеупомянутой метафоры оно отличается большей ясностью. Не вносит ли подобная игра омонимии поначалу дополнительную неясность, является вопросом узуса. В конце концов библейский змей является субституттом дьявола, а последующее его замещение уводит еще дальше от объекта. В общей сложности тенденция подобной несобственной речи и подобной техники замещения нацелены на то, чтобы удивить читателя поэтической шалостью, соотносением друг с другом предметов из отдаленных сфер.

Полоцкий часто применял этот прием. Каждый предмет мог у него вступить в соотношение с любым другим предметом и быть сравненным с ним. В этом случае предмет уже не репрезентирует предмет, а является лишь тропом. Это значит также, что предметы взаимозаменяемы в их качестве объектов замещения. Не существует никакого принципа, который регулировал бы отношения между сравниваемым и тем, с чем его сравнивают, замещающим и замещаемым.⁶⁵

Полоцкий ориентировался на *fontes* для составления *acumina*: при помощи *comparatio* он обнаружил сходство в несхожем. Динамику данного стихотворения определяет прежде всего тип когнитивного остроумия, которое Сарбевский отличает от декоративного остроумия или от остроумной игры слов. В нем речь идет о мысленном сочетании несовместимого, о мысленном сближении отдаленных друг от друга сфер, о соответствиях, создаваемых в результате мыслительного акта. В то время как первая часть «Хамелеонта» в семантическом и структурном плане являет собой загадку⁶⁶, обе части, взятые вместе, по причине присутствия в них остроумной аргументации суть особая форма эмблематики. Полоцкий применил не только когнитивное, но и шуточное остроумие, являющееся второй формой, употребление которой допускает Сарбевский. Об этом свидетельствуют его *acumina curiosa, echica, cancrina* и *figurata*. Подобные шуточные стихотворения затрагивают не отдельное слово, а скорее комбинацию слов, из которой могут вытекать различные смысловые фигуры.

Радикальное неприятие стилистического настроения Полоцкого, основывающегося на гениальности, искусности и *inexpectatum*, со стороны Аввакума и староверов обладает иным характером, чем просто сдвиг эстетических масштабов в рамках учебной традиции⁶⁷.

Требование Прокоповича прекратить погоню за *concetti*, которую постоянно ведут *scriptores recentiores* (итальянские кончеттисты)⁶⁸, содержит в себе первые признаки изменяющихся стилистических представлений, удаляющихся от барокко. В своей риторике Ломоносов также критикует итальянский кончеттизм и требует более умеренного употребления остроумия.⁶⁹ С другой стороны, именно барочный стиль поэтической практики Ломоносова вызвал полемическую реакцию Сумарокова. Последняя нацелена на классицистическое обуздание остроумия и, в конце концов, на преодоление остроумия как легитимного поэтологического принципа.

Сумароковская критика барокко представляет интерес не только по причине изменений в области стиля, свидетельством которых она является. Интересна она еще и потому, что подтверждает замену традиции учебников по риторике и поэтике, к которой следует отнести также и соответствующие произведения Ломоносова, новой инстанцией, а именно литературной критикой. Зарождение традиции литературной критики в России определено такими формами как трактат или поэтический метатекст (например, пародия). Ее аргументативный стиль еще ориентируется на риторическую и поэтическую терминологию, но уже не носит чисто риторического характера, а направлен на развитие эстетической аксиологии, ценностные представления которой формулируются эксплицитно и обосновываются. Полемическое обращение Сумарокова против Ломоносова документирует постепенное вытеснение учения Киевской, а затем и Московской академий, происходящее в результате рецепции основных позиций французской эстетики конца XVII — начала XVIII вв.

Тенденция явной эстетической оценки дает о себе знать в сумароковской уничтожающей критике одной из самых известных хвалебных од Ломоносова: «Оды на день восшествия Елизаветы Петровны на престол». Его критические выпады против этого стилистически несуразного текста, нашедшие свое выражение в пародийной оде и в одной небольшой статье, направлены как против манеры остроумия, так и против патетически-ораторского тона. Патетически-ораторский настрой вытекает из *высокого стиля*, который Ломоносов последовательным образом выбирает для данного жанра, придерживаясь учения о трех стилях⁷⁰, воспринятого и уточненного им самим. Данное учение, вводя которое (и применяя его к актуальной литературной ситуации в России) Ломоносов предпринял попытку упорядочения и нормирования, включает в себя соблюдение триады соответствий языкового уровня,

стиля и жанра. При этом наивысшая стилистическая ступень данной иерархии существенным образом отличается от более низких ступеней и приобретает статус поэтического по отношению к языковым слоям, не вошедшим в состав системы (просторечие). Учение о трех стилях, понимаемое нормативно, предусматривает порождение поэтического, которое наиболее последовательным образом может быть достигнуто при помощи самого высокого стиля. Решающим для поэтичности является отношение соответствия между комплексом приемов, определяющих звуковой, синтаксический и семантический уровни, и лексическим составом, который относится к наивысшему уровню языковой иерархии Ломоносова. Подобное соответствие возможно лишь в комбинации с жанром, занимающим высокую позицию в рамках жанрового канона и предполагающим выбор «высокого» предмета.

Беглый взгляд на первые две строфы «Оды на день восшествия Елизаветы Петровны на престол» подтверждает, что Ломоносов написал ее в строгом соответствии основным моментам своего учения о трех стилях:

Ода на день восшествия Елизаветы Петровны на престол

Царей и царств земных отрада,
Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градов ограда,
Коль ты полезна и красна!
Вокруг тебя цветы пестреют
И класы на полях желтеют;
Сокровищ полны корабли
Дерзают в море за тобою;
Ты сыплешь щедрою рукою
Свое богатство по земли.

Великое светило миру,
Блистая с вечной высоты
На бисер, злато и порфиру,
На все земные красоты,
Во все страны свой взор возводит,
Но краше в свете не находит
Елизаветы и тебя.
Ты кроме той всего превыше;
Душа ее зефира тише,
И зрак прекраснее рая.

Весь языковой материал этих строф практически без исключения можно отнести к наивысшему стилистическому уровню. Согласно стилистической триаде в него вошли еще не устаревшие церковнославянизмы и понятные,

однако не особенно распространенные русские слова. Признаком высокого стиля являются, кроме того, приемы остроумия, представленные, например, остроумной метафорикой или определенным способом комбинации элементов на уровне семантики. Мотор остроумия, *сила совображения*, порождает эффект странного путем неожиданных аналогий и сочетания несовместимых семантических полей. Установление соответствий на всех уровнях текстообразования, комбинаторика и метафоричность являются основой «поэтичности» данного текста, легитимность и смысл которой не могут существовать без принятых эстетических норм. В случае отсутствия таковых сложная конструкция из соответствий и отсылок распадается. Семантические вольности в области метафорики, которые позволяет себе Ломоносов, и ограничения, представленные приемами повторения и строгого выбора выражений, в момент эстетического кризиса теряют свою оправданность. Сумароков не только формулирует сущность кризиса, но и выступает с программными высказываниями, содержащими антинорму, открыто направленную против поэтики од Ломоносова. «Ода вздорная» Сумарокова является не только пародийной репликой на хвалебный стих Ломоносова, но и метатекстом, речь в котором идет об обнажении определенной поэтической техники.⁷¹

Ода вздорная I (1759)

Превыше звезд, луны и солнца
В восторге возлетаю нынъ,
Из горных областей взираю
На полуночный океан.
С волнами волны там воюют,
Там вихри с вихрями дерутся
И пену плещут в облака;
Льды вечные стремятся в тучи
И их угрюмость раздирают
В безмерной ярости своей.

Корабль шумящими горами
Подъемлется на небеса;
Там громы в громы ударяют
И не целуют тишины;
Уста горячих тамо молний
Не упиваются рососою
И опаляют весь лазурь;
Борей замерзлыми руками
Из бездны китов извлекает
И злобно ими в твердь разит.

Сумароков чувствительно реагирует на непонятные формы, характерные для оды Ломоносова. Данная реакция выражается в ущемленном изображении его стратегий. Утрируя ломоносовские вольности, дополнительным образом организуя отдельные уровни текста и вводя преувеличенные ограничения и вольности, Сумароков пытается скомпрометировать поэтику Ломоносова. Стратегии Сумарокова относятся к ломоносовским как вторичные к первичным. За счет данной вторичности (которая обуславливает меткость пародии) происходят нарушения правил подбора и комбинации, которые выставляют на посмешище поэтический код Ломоносова. Сумароков преувеличивает и утрирует особенно, что касается соответствий на звуковом и синтаксическом уровнях, а также в области комбинаторики, организующей уровень семантики.

Сумароков вводит частые звуковые повторы: «В восторге возлетаю [...] / С волнами волны там воюют, / Там вихри с вихрями дерутся / И пену плещут»; «Там громы в громы ударяют» (2, 5, 6, 7 и 13 строки) и повторения синтаксической модели (синтаксические параллелизмы): «С волнами волны там воюют, / Там вихри с вихрями дерутся», «Там громы в громы ударяют» (5, 6 и 13 строки), причем повторение лексем (волна-волна; вихрь-вихрь; гром-гром) преследует цель неуклюжей монотонности. Соответствие и однородность разоблачаются как наводящее скуку однообразие. Трехчленную *enumeratio* «звезд, луны и солнца» (1-я строка) можно рассматривать как иронизирующую цитату из Ломоносова: «бисер, золото и порфиру» (13 строка).

На семантическом уровне комбинаторики Сумароков заходит еще дальше. *Странное, необыкновенное и сверхъестественное* он доводит до бессмысленности, а оппозиция верх/низ, мотивирующая семантическую операцию проведения аналогий, доводится им до абсурда: «Превыше звезд, луны и солнца / В восторге возлетаю нын, / Из горных областей взираю / На полнотный океан» (1-4 строки). Образ поэта (пародия на тоpos «восхищенного» Я оды), взирающего на мир из космической перспективы, отзывается на ломоносовский образ солнца (которое все-таки «естественным» образом расположено в небесных высях). Смешение/перемена местами верха и низа становится еще более явными в образе корабля, поднимающегося к небу, и ветра боря (который является как бы противоположностью ломоносовского тихого зефира), извлекающего китов из морских глубин и «разящего» ими в земную «твердь». «Дикость» природы является ответом на ломоносовскую идиллию мира и покоя. В 14 строке («И не целуют тишины»), которая цитирует «тишину» Ломоносова, обращение в негативную конструкцию становится совершенно эксплицитным.

Абсурдность сумароковских образов призвана обнажить «логическую» необоснованность и произвольность ломоносовских аналогий. Пародийное утрирование, которое Сумароков применяет на перечисленных выше уровнях текста, нарушает соотношение отдельных факторов. Конструктивный принцип оды теряет свою направленность, а соответствия предстают как

чистый нонсенс. Таким образом панегиризм как таковой ставится под сомнение. *Ораторское действие* — риторизация лирики, которую Юрий Тынянов определил как доминанту того типа оды, представителем которого в рамках русской жанровой традиции является Ломоносов⁷², — кажется поэтической ошибкой, а *витиеватые речи* теряют свое остроумие.

В некоторых критических замечаниях по поводу стиля, относящихся к одам Ломоносова, Сумароков детально поясняет критерии стилистической концепции и эстетической нормы, которые он считает обязательными. В комментарии к стилистически изощренному стиху Ломоносова «Блаженство сел, градов ограда» (3 строка) читаем:

«Градов ограда сказать не можно. Можно молвить селений ограда, а не ограда града; град оттого и имя свое имеет, что он огражден».⁷³

Сумароков упускает из внимания (вольно или невольно), что в данном случае речь идет о *figura etymologica*, мотивирующей звуковой повтор. Для него этимологическая связь является препятствием подобного сочетания лексем.

Похожая структура скрывается за его аргументом, критикующим метафоры Ломоносова:

«Что корабли держают в море за тишиной и что тишина им предшествует, это [sic!] мне весьма сумнительно, можно ли так сказать; тишина остается на берегах, а море никогда не спрашивает, война ли или мир в государстве, и волнуется тогда, когда хочет».⁷⁴

Сумароков симулирует непонимание метафоры «тишина». Таким образом *impertinence sémantique*⁷⁵ обличается в неуместности.

Прием *enumeratio* также вызывает у Сумарокова «подозрения»:

«На бисер, злато и порфиру. С бисером и златом порфира весьма малое согласие имеет. Приличествовало бы сказать на бисер, серебро и злато, или на корону, скипетр и порфиру, оныя бы именованія согласнее между себя были».⁷⁶

Предлагая альтернативные ряды, Сумароков возвращает все элементы в их исходные группы (в смысле культурной нормы), не замечая при этом функции синекдохи, которую они выполняют в контексте оды (элементы репрезентируют богатства всего мира).

С еще более фундаментальной критикой Сумароков выступает в тексте, который направлен против ломоносовской концепции остроумия, несущей ответственность за всю его «развращенную» поэтику. В трактате «О разности между пылким и острым разумом» он умаляет значение концепции остроумия, признавая за ним лишь пылкость или быстроту разума, отличающиеся, по его мнению, от настоящего острого разума. Действительно проницательным может быть лишь острый разум, тогда как быстрота способна породить лишь бессмыслицу — так Сумароков:

«Острый разум состоит в проницании, а пылкий разум в единой скорости. Остроумие ни мало с беглыми мыслями не связано. [...] Есть люди остро-

умные, которые медленны в поворотах разума, и есть люди малоумные, которые не имея проницания, единою беглостью блистают». ⁷⁷

Остроумие в этом смысле становится чисто рациональной инстанцией, далекой от комбинаторики эпохи барокко. Поэтому ломоносовское остроумие как поэтическая способность к воображению, к нахождению и изобретению соответствий может быть отброшено как чистый бред: «Пылкий разум [...] набредит и бредом своим себе и несмысленным читателям поругание сделает».

Сумароков не только не готов воспринимать поэтичность текстов Ломоносова как нечто эстетическое. Там, где Ломоносов решается произвести семантические сдвиги, ввести языковую неоднозначность, Сумароков рассматривает его стиль как нарушение кода, которое необходимо исправить. Разрушение привычных семантических соотношений, расхождение между звуком и значением должны быть устранены. Слово, если даже оно употребляется в поэтическом тексте, может и должно относиться к одному единственному денотативному коду. Приемы, порождающие конотативные, вторичные значения, следует исключить из употребления. Как абсолютно точно замечает Григорий Гуковский, слово является для Сумарокова «научным термином, имеющим точный и вполне конкретный смысл, оно прикреплено к одному строго определенному понятию» ⁷⁸.

В явных и скрытых указаниях на денотативный код, на логику и грамматику, на *common sense* и ожидаемый конкретный смысл проступает оценочная позиция, запрещающая воспринимать нарушения определенных правил как поэтические.

Поэтические приемы, которые советует употреблять Сумароков, подчиняются вкусу, естественности, простоте и правилу избежания всякого «риторизма». Еще в 1776 г., в «Ответе на оду Василию Ивановичу Майкову» ⁷⁹, Сумароков видит в витийстве, или, как его называет Тынянов, в ораторском действии, опасность для поэзии: «Витийство лишнее — природе злейший враг; [...] витийствуй осторожно!» В качестве положительного противовеса выдвигаются простота, ясность, чистота, красота:

Коль нет во чьих стихах приличной простоты,
Ни ясности, ни чистоты,
Так те стихи лишены красоты
И полны пустоты. ⁸⁰

Оправдываемые таким образом стратегии, которых предлагает придерживаться Сумароков, кажутся отступлениями на фоне утвержденной Ломоносовым поэтической нормы. Данные стратегии сокращают разрыв между поэтическим языком и языком разговорным, *consuetudo* (привычкой), «гарантирующей» *common sense* и естественность, и преодолевают табу в области выбора

слов (запрет сочетания разных стилей). Самым продуктивным оказывается средний стиль, простой слог. Таким образом уничтожается основа определенной манеры звуковых, синтаксических и семантических приемов. Возникновение легкого стихотворства (*poésie fugitive*) и средних жанров, а также переработка высоких жанров, проявляющаяся, например, в смеси разных стилей в одах Державина, представляют собой последствия данного развития.

Отрицая стиль од Ломоносова, Сумароков также ставит под сомнение приемы гиперболики и комбинаторики, звуковых повторов и семантических несоответствий. Таким образом поэтологический принцип остроумия из перспективы поэтики классицизма теряет свою эстетическую оправданность.⁸¹

В последующем противопоставлении основных поэтологических понятий обоих противников левый столбец содержит устаревшие эстетические установки, правый — установки системы, приходящей на смену предыдущей:

Ломоносов	Сумароков
остроумие	проницательный ум
сила совоображения	разум
превращение	непринужденность
странное	приличное
необыкновенное	согласное
чрезъестественное	естественность
витиеватые речи	вкус
сложенные идеи	ясность
великолепие	красота
громкость	нежность
торжественность	простота
многоглаголанье	краткость, чистота ⁸²

Тем не менее: даже если модель смены систем, предложенная формалистами, помогает описать дихотомию полемики тенденций барокко и классицизма, она все-таки не в состоянии охватить ни типологического повторения стилистически-эстетического антагонизма⁸³ в эпоху перехода от романтизма к реализму, ни сохранения основных концепций оппозиции в новой системе. Сказанное относится не только к четко определенным, но и к крайне сложным концепциям остроумия и витиеватых речей⁸⁴, которые всплывают на поверхность в дискуссиях о стиле последующей эпохи или в поэтологическом лексиконе несколько эпох спустя.

УЧЕНИЕ ЛОМОНОСОВА ОБ *INVENTIO* И ТОПИКА АРГУМЕНТОВ

(ЭКСКУРС)

На значение риторического учения об *inventio* для прагматики поэтических текстов современное литературоведение до сих пор не обращало должного внимания. В то время как систематика стилистических приемов использует учение об *elocutio* для описания текстов, а некоторые аспекты учения о *dispositio* учитываются в нарратологии, те возможности, которые заключает в себе *inventio*, задающая значимые для речи категории, до сих пор остаются практически нераскрытыми. На примере главы об изобретении из второй редакции риторики Ломоносова (1748)¹ мы предпримем попытку разработки текстопрагматического аспекта учения об *inventio*, не определяя при этом места данной риторики в рамках риторической традиции в целом.

Ломоносов рассматривает свою риторику как науку, предметом которой является искусство, и в частности, искусство красноречия². Он четко различает нюансы значения слова «ритор»: красноречивый человек и писатель правил риторических. Себя он относит ко второй категории, которой, как он замечает, отдают предпочтение «новые авторы». По отношению к *ars bene dicendi* риторика как учение о красноречии вообще получает тот же самый статус, как и грамматика — в качестве науки и в качестве руководства. Называя грамматику непременным условием любой речи, Ломоносов утверждает зависимость риторики от грамматики: «Тупа оратория, косноязычна поэзия [...] без грамматики»³. В этом соотношении риторики и грамматики у Ломоносова содержится определение риторики как вторичной грамматики, основывающейся на первичной грамматике, каковое дают ей современные исследования. Риторика Ломоносова включает в себя два аспекта: она дескриптивна в своем качестве набора указаний по составлению «красной речи» и дескриптивна в своем качестве науки. Следовательно, ее можно назвать теорией текстопроизводства — по крайней мере, предварительной ступенью таковой, — рождающейся в процессе выработки правил. В глазах Ломоносова возникновение текстов определяется двумя крайне различными инстанциями. Особенно ясным это становится в части об *inventio*, где повторное противопоставление понятий *сила соображения*, *остроумие*, *природные дарования* и *правило* можно свести к оппозиции творчество vs. подчинение правилам, произвол vs. план.

Эта эстетическая оппозиция, в XVIII в. играющая центральную роль, в теоретическом подходе Ломоносова принимает на себя иную функцию. Из его разъяснений вытекает, что он склонен понимать произведения кажущегося поэтического произвола как результаты подчиненных правилам процессов, а план — как систему правил, которая объясняет и описывает функционирование творческого произвола. Произвол и план оказываются соотношенными друг с другом: знание о подчиненности правилам, подразумевающее возможность научиться этим правилам, в состоянии поддержать творчество, раскрывая его законы. С этой точки зрения *силу соображения* можно было бы рассматривать как свободную от правил творческую способность, которую регламентирует и одновременно объясняет правило.

Формулируя правила *inventio*, Ломоносов делает «нахождение» предметов текста (*идей, воображений*) доступным как для понимания, так и для изучения. Прежде чем обратиться к отдельным указаниям, он очерчивает область красноречия: «Материя риторическая есть все, о чем говорить можно, то есть все известные вещи в свете»⁴. Это значит, что мир или то, что известно о нем в рамках определенного культурного контекста, образует состав возможных предметов, из которого они могут быть выбраны для конкретной речи (текста). *Inventio* указывает, как можно отыскать идеи, которые реализуют избранную из состава возможного материала тему, и каким образом можно привести эти идеи в разумную последовательность.

Если принять риторическое подразделение на *inventio*, *dispositio* и *elocutio* за выражение триадной концепции текста, то *inventio* вообще касается лишь одного текстового уровня — тематического. Поскольку эта концепция включает в себя и мысль о последовательности стратегий, применяемых при составлении текстов, выбор темы или тех элементов, из которых она складывается, следует рассматривать как первичную деятельность, а приемы расположения и вербализации — как вторичную.

Не принимая во внимание последовательность, риторическую триаду без труда можно распознать в структуралистских концепциях текста, где различаются семантический, синтаксический и вербальный уровни. Соотнесение обеих моделей дает следующее соответствие:

inventio=семантический уровень (уровень тематических приемов)

dispositio=синтаксический уровень (уровень приемов, оформляющих последовательность)

elocutio=вербальный уровень (уровень стилистических приемов).

В то время как структуралистская модель исходит из готового текста и может быть названа моделью анализа, модель риторическая, которая устанавливает три системы правил для создания каждого уровня в отдельности, оказывается моделью производства.

Именно в *inventio* проявляется прагматический характер риторики, представляющей в качестве описания процесса решения и выбора и, тем самым, мо-

гущей считается предварительной формой концепций, усматривающих «создание произведения искусства в результате серии следующих друг за другом решений»⁵. Подбор идей, составляющих тему текста, должен происходить при помощи топки: «Все идеи изобретены бывают из общих мест риторических»⁶. Дается основное указание: следует искать идеи для избранной тематики. Все идеи принадлежат к определенным парадигмам, классам эквивалентных идей. На основе селективных указаний происходит выбор одной или нескольких идей из одной или нескольких парадигм. Общим местам можно было бы при этом отвести функцию селективных указаний, ограничивающих и регулирующих выбор при помощи определенного числа возможных вопросов в качестве альтернативы или нескольких вопросов, следующих друг за другом. Таким образом Ломоносов дает также ряд указаний, которые можно было бы назвать правилами комбинирования.

В части, посвященной *изобретению*, он несколько неоднородно употребляет понятия *идея*, *тема*, *материя*, *сложенные идеи*, *простые идеи*, *предложения*, *периоды*, но последовательность его указаний просматривается тем не менее достаточно ясно. Становится понятным, что предложения и более крупные единицы, составленные из нескольких предложений, Ломоносов рассматривает как наделенные смыслом цепочки элементов и понимает кажущуюся несовместимость мыслей и представлений, соседствующих в одном и том же тексте, как результат поддающейся описанию последовательности отдельных шагов. В качестве наименьшей составной части цепочки представлений выступает *идея*. *Сложенные идеи* — это уже более крупные единицы, например, предложения. *Сложенная идея* состоит из двух или более самых малых единиц, синтаксическая связь которых регулируется семантически: путем проекции комбинируемых членов на референциальный уровень. Последний представлен общими местами или ожиданием вероятного. *Сложенная идея* — это тема, которая в тексте реализуется в виде цепочки *простых идей*. *Простая идея* называется также *термином*. Предложение «неусыпный труд препятства преодолевает»⁷ состоит из четырех *терминов*; предложение как единство есть одна *тема*. Путем применения ассоциативных приемов из отдельных *терминов темы* может быть получено множество других *простых идей*.

Здесь Ломоносов ссылается на свое понятие *сила соображения*. Последняя является основной способностью к поиску; из нее якобы безгранично могут возникать («расплодиться») *идеи*⁸. Но в этой же связи Ломоносов указывает и на правила, долженствующие поддерживать (и регулировать) *соображение*. Эти правила предстают как описания механизмов воображения. Когда для комбинирования единиц постулируются ассоциативные приемы, причем основу создают принципы близости и сходства, построение цепочек членов приобретает закономерный характер.

Также и мысль о том, что из одной идеи могут возникнуть другие, Ломо-

носов развивает систематически.⁹ *Первые идеи* возникают непосредственно из *терминов* определенной *темы*, *вторичные идеи*, в свою очередь, — из первых, третичные — из вторичных, причем всегда приводятся одни и те же правила «трансформации», и весь процесс описывается как процесс «порождения» («рождаются»¹⁰). Путем применения *loci*, т. е. разных возможностей и аспектов вопроса, для каждого члена цепочки (например, «неусыпный труд препятствия преодолевает») могут быть подобраны сначала первичные, затем вторичные и третичные идеи. Тем самым сама цепочка предстает как парадигма или как глубинная структура, которая при помощи трансформаций может быть переведена во многие формы воплощения, причем трансформацию определяют *loci*.

Далее Ломоносов предлагает отдельно перечислять все элементы (*термины*), составляющие цепочку (*тему*), и систематически демонстрировать каждое добавление первичной и всех дальнейших идей к каждому из элементов, причем интерпретация его указаний в смысле правил порождения и трансформации напрашивается сама собой. Таким образом происходит сегментирование *темы* и классификация каждого сегмента путем применения категории *locus* или иная классификация путем применения ряда *loci*. Из этого можно было бы заключить, что возникшая в результате ассоциации «новая» идея, рожденная из *термина*, есть трансформация одного из сегментов *темы*. Условием при этом является следование правилу, имплицитно содержащемуся в *locus*.

Предложение, т. е. *тема*, как образцовая единица не сохраняется: значит, речь идет прежде всего не о трансформации *темы*, а о трансформации составляющих ее *терминов*. Терминологически это выглядит так, что *идея* является найденным при помощи *locus* воплощением одного из аспектов *термина* (как наименьшей единицы *темы*). Тем самым, *термин* оказывается парадигмой, трансформируемой путем применения *loci*, а *идея* — синтагмой. Следовательно, можно установить два принципа порождения:

1. порождение путем применения правил *locus*'а;
2. порождение путем расширения: каждая найденная идея становится исходным материалом, парадигмой; к ней вновь применяются вопросы *locus*'а, и таким образом она превращается в новый источник идей.

Оба принципа подразумевают два ограничения:

1. относительно адекватности (отнесение класса вопросов к определенному сегменту *темы* должно быть соответствующим, т. е. должен соблюдаться *decorum* [приличное сопряжение]);
2. относительно эффекта (подобранные идеи должны оказывать наибольшее эстетическое и убеждающее или когнитивное воздействие; ограничение относительно эффекта касается, следовательно, не только уровня *elocutio*, но и уровня *inventio*)¹¹.

Оба ограничения можно назвать мотивированными со стороны эстетических норм, оба они регулируют процессы отбора.

Ломоносов высказывается также по поводу соединения идей друг с другом и приводит правила, в рамках его аргументации приобретающие статус правил комбинирования. Уже относительно понятия *сложенная идея*, которая состоит из двух или более связанных друг с другом единиц, Ломоносов определил эту связь членов как базирующуюся на смысле и разумности: «совершенный разум составляющих»¹².

На категорию смысла он ссылается также в главе «О сопряжении простых идей», посвященной соединению отдельных элементов друг с другом. Здесь он старается, видимо, определить правила того, как наименьшие единицы, *простые идеи*, могут быть скомбинированы в более сложные единицы, *сложенные идеи*. Между связанными при помощи разума единицами должно, по его словам, состоять или быть установлено взаимное соответствие¹³, т. е. они должны образовывать ясный контекст. Он советует употреблять союзы, чтобы разъяснить эту связь. Допускаемые им цепочки демонстрируют соответствие с формами образования *endoxa* (общие мнения); когерентность гарантируется при этом определенными ожиданиями смысла.

Принцип *разума* реализуется в ассоциативных приемах соседства, сходства и причинности. Первые два приема относятся в особенности к подбору идей, последний — к области подбора аргументов. Факт, что здесь играют свою роль также и законы образования последовательности из другой дисциплины, в частности логики, Ломоносову вполне ясен. Логическая техника соединения является для него не только основой аргументов, которые представляют собой риторические аналоги логических заключений, но и служит объяснению структуры предложения. (Предложение, по словам Ломоносова, называется в терминологии логики *рассужение*, в риторической терминологии — *предложение*, т. е. *propositio*.) *Propositio* он описывает, исходя из предложения-образца, грамматическую структуру которого он называет «логической», т. е. грамматически правильной. Для понимания всех предложений, отличающихся от данного образца, он советует сводить их к этой «логической» структуре. Затем он формулирует правило: сочетание идей происходит по названному образцу¹⁴; идеи принимают на себя определенные функции в рамках предложения, занимая каждая одну из указанных позиций. Приведенное уже выше предложение-образец «неусыпный труд препятства преодолевает», названное *темой*, в рамках аргументации Ломоносова все более и более явно предстает как «глубинная структура». Операции поиска, которыми предлагает пользоваться Ломоносов, оказываются, со своей стороны, «трансформациями». Предложение, подвергнутое трансформации, включает в себя *термины*, содержащиеся в предложении-образце и функционирующие в данном случае как идеи в смысле синтагм, и те новые синтагмы, которые были подобраны к отдельным терминам при помощи названных ассоциативных приемов. К этому добавляются дополнительные данные: при помощи типологических критериев¹⁵ из предложения-образца можно получить четыре

предложения. В нашем случае это следующие предложения: «[...] всяк, ободренный надеждою, день и ночь неусыпно трудится; не взирает на веселие гуляющих; желание богатства придает ему Геркулесову силу; волнение и непоостоянство моря в отчаяние его не приводит»¹⁶.

При изложении типов предложений Ломоносов уделяет внимание категориям длины и количества периодов и аргументирует как грамматист, радеющий о *recte dicendi*.

Подчеркивая значение союзов для соединения друг с другом отдельных идей, Ломоносов предостерегает от того, чтобы полагаться на них полностью: если *идеи* не *вместны*, формальная связь не сгладит несоответствия. Затем еще раз следует настоятельная отсылка к *разуму*, к *здравому рассуждению*. *Разум* и *здоровое рассуждение* переходят в оппозицию к *силе соображения* лишь тогда, когда последняя стремится покинуть регулятивные рамки топики и ассоциативной техники соседства и сходства. Так дело обстоит в случае составления *витиеватых речей*¹⁷ (*acumina*), порождаемых остроумием. Остроумие не опирается на укоренившиеся образцы сходства и соседства, т. к. они приносят в основном ожидаемые, подтверждающие правило результаты.

Примеры, предлагаемые Ломоносовым для иллюстрации подбора и сочетания идей, можно отнести к этому типу аффирмативных сентенций: это общие места, имеющие одинаковую обязательность для всех. *Витиеватые речи*, напротив, должны нарушать представления об ожидаемом и вероятном, но и здесь Ломоносов требует следования установленным им правилам сопряжения. Это значит, что *acumina* в конце концов должны образовывать контекст, мотивируемый *разумом* (*остроумие* остается в паре с *рассуждением* [*iudicium*])¹⁸.

Результатом прагматического прочтения¹⁹ текста ломоносовской *inventio*, которое мы попытались здесь предпринять, оказываются два генеративных аспекта. 1. При помощи метода редукции и сегментации Ломоносов определяет наименьшую функциональную единицу предложения, или *сложной идеи* — единицы более крупной. Эту наименьшую единицу он называет *идеей*. Идея представляет «тематические единицы», абстрактной репрезентацией которых является *термин*. Путем рекурсивного применения ограниченного количества правил *термины* могут быть актуализованы и превращены в конститутивный элемент текста. Путем рекурсивного применения не только правил отбора, но и правил сочетания может быть произведено потенциально неограниченное количество предложений и текстов, состоящих из цепочек *тем*. 2. Исходным пунктом является, как кажется, абстрактная модель, *тема*. Процесс воплощения модели в конкретные тексты или текстовые единицы описывается при помощи определенных приемов трансформации. Воплощение глубинной тематической структуры в тему, лежащую на поверхности, происходит путем применения инвариантных приемов классификации (*loci*) и инвариантных ассоциативных приемов. Тема, находящаяся на повер-

хности, снова может стать глубинной тематической структурой. Основными ограничительными указаниями, которые определяются эстетической нормой, являются адекватность и эффект. При любой трансформации возможны альтернативы, выбор зависит от ограничительных указаний. Исключение альтернатив может осуществляться последовательно (многократный выбор альтернатив, принадлежащих к одной и той же парадигме). Отсюда вытекает комбинаторный закон, присущий одам Ломоносова: тематические синтагмы или предложения-темы сочетаются на основе эквивалентности (сходства).

ФУНКЦИИ ПОСТБАРОЧНОЙ РИТОРИКИ В КУЛЬТУРЕ ПЕТРОВСКОЙ РОССИИ. *DE ARTE RHETORICA LIBRI X* ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА (1706)

I

ЛАТИНСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И РОЛЬ ЦЕНТРОВ ОБУЧЕНИЯ

Риторика как дисциплину в России следует рассматривать в контексте проблем, которые были связаны с конфликтом мнений при адаптации новой культурной модели. Позиции участников спора были сформулированы во второй половине XVI в. и сохранили свою актуальность до середины XVIII в. Ряд продуктивных культурных оппозиций позволяет судить о характере спора. В первую очередь к ним относится оппозиция двух крайне различных установок: стремления к образованию и его отрицания. В рамках культурной модели, направленной на образование, можно установить еще одну конфронтацию: между западным, «чужим», и русским образованием, осознающим свои византийские/древнеболгарские корни. Выразителями антагонизма чужого и своего образования стали, с одной стороны, представители иезуитского, т. е. латинского образования и, с другой, представители образования православного, т. е. греческого/церковнославянского. В этом споре сформировались противоположные друг другу структуры, которые на более поздней ступени развития еще раз приобрели релевантность в рамках противостояния гуманитарно-просветительского и схоластического образования. Из перспективы культурной типологии данные оппозиции (за исключением последней) можно было бы свести к основному противопоставлению культуры правил и культуры текста¹.

Культурное противостояние представителей образования с явными западными тенденциями, которые поддерживались двором, и представителей непреклонного отрицания образования, приобретавшего черты враждебности по отношению к институту государства и церкви, во второй половине XVII в. вступило в самую радикальную свою стадию. Произошел внутрикультурный раскол, приведший к формированию еще одной оппозиции: между официальной и неофициальной культурой. Придворная культура царя Алексея Михайловича, которая постепенно приобретала свои характерные контуры (ее главным представителем являлся Симеон Полоцкий), выступила против антикультуры протопопа Аввакума и старообрядцев с ее религиозной направленностью².

Развитие официальной концепции образования на фоне вышеуказанного антагонизма можно определить на основании роли двух важнейших для интегресующих нас временных рамок центров образования: Киевской Духовной Академии³ и Московской Славяно-Греко-Латинской Академии⁴.

Оценка характера и программы украинских и русских центров образования допетровской эпохи, формулируемая в русских и советских работах по истории, зависит, видимо, от расстановки акцентов в споре между идеологами культуры XVII и XVIII вв. о культурной и образовательной модели на Руси. Следы противоборства двух концепций — концепции православного, византийско-русского образования и концепции образования латинско-западного (иезуитского) — можно пронаблюдать в текстах, которые определенно стремятся подчеркнуть собственную, незападную культуру, не уделяя внимания противоположному полюсу латинского образования⁵.

Более новое изложение данного комплекса проблем — работа Окенфуса⁶, который рассматривает ее как реплику на односторонность и попытку по-иному интерпретировать русскую культурную идеологию, — опирается на исторические исследования XIX и XX вв. В ней автор убедительно доказывает, что концепция образования XVII и XVIII вв., которую можно оценивать как явное выражение официальной культурной модели, ориентируется на западное, латинское образование.

Киевскую школу (поначалу коллегия, затем академию), ставшую образцом, определившим структуру всех без исключения центров образования России и Украины в XIX в., следует рассматривать в контексте учреждения подобных институций в рамках контрреформации в восточной Европе между 1564 и 1650 гг. Самыми успешными и знаменитыми стали школы иезуитов, распространившиеся по всей Европе и с 1564 г. начавшие появляться в Польше. В определенном смысле в качестве реакции на польское просвещение на Украине и в Белоруссии начали открываться конкурирующие школы, которые, однако, были уже знакомы с программой иезуитских коллегий. Здесь можно упомянуть первую школу такого типа в Остроге, основанную в 1580 г. Под руководством князя Константина она проделала путь к православной греко-латинской школе для *artes liberales*.⁷

Православные братские школы, деятельность которых в советских исследованиях характеризовалась как совершенно независимая от западных образцов, противопоставляли себя иезуитским польско-католическим учебным заведениям. Полностью переняв их учебную программу, братские школы вступили в противоборство с иезуитскими. В более старых работах⁸ данное сходство учебного плана не подвергалось никакому сомнению. Из них можно также с большой уверенностью заключить, что деятельность Киевской братской школы, явившейся зародышем того учебного заведения, влияние которого на все остальные описывается столь часто, была организована по примеру иезуитских школ. Программа обучения⁹, администрация, регламент для учеников

и преподавателей следовали данному образцу. «Jesuit and Ortodox schools in the Ukraine were virtually identical»¹⁰, — резюмирует Окенфусс.

Кроме сходства учебной программы с программой иезуитских школ в Польше и в восточной Европе здесь следовало бы особо подчеркнуть использование одного и того же учебника латинского языка: в православной Киевской школе занятия также велись по «великому Алвару», т. е. по учебнику «*De institutione Grammatica Libri Tres*» португальского иезуита Эммануэля Альвареса, впервые опубликованному в 1572 г. и с 1591 г. ставшему одним из главных учебников латыни.¹¹

В Киевской школе, как и во всех остальных братских школах, — в отличие от иезуитских школ, которые в качестве простонародного (неклассического) языка преподавали польский, — преподавался церковнославянский по грамматике Мелетия Смотрицкого, явившейся первой в своем роде и вышедшей в Вильне в 1619 г. Тем не менее латынь сохранила свою ведущую роль: «Latin, however, remained the keynote of the Kievan school and its principal language of instruction [...]. Latin was the language of the disputations, the orations and declamations, and of the readings of the various forms»^{12*}.

Мы вполне можем согласиться с Окенфуссом в его оценке значения латинского образования, однако наблюдение над функциональным многообразием церковнославянского представляет ситуацию в несколько ином виде. Церковнославянский выступает у Смотрицкого в том числе и как язык грамматических описаний, т. е. как метаязык. У Симеона Полоцкого, который ссылается на данную грамматику, церковнославянский выступает как язык поэзии, ориентирующейся — несмотря на отчасти религиозную тематику — на новую литературную концепцию барокко. Кроме того, церковнославянский время от времени служит в качестве языка ораторских и поэтических упражнений, о чем свидетельствуют учебники по риторике и поэтике. Все это значит, что мы должны принять во внимание функциональную роль церковнославянского по отношению к латыни и на фоне латыни, что касается прежде всего таких авторов, которые — как Симеон Полоцкий — поддерживали латинское образование и придерживались официальной концепции образования и культуры. Церковнославянский ориентировался на латинский как на функциональную парадигму и, расширив свою функциональную сферу, перестал быть исключительно языком православной церкви, превратившись в язык светско-западного образования.

Принципиально можно было бы говорить о двуязычии, господствовавшем в центрах образования интересующего нас периода, как предлагает Н. Безбородько¹³. При этом он имеет в виду не столько двуязычие церковнославянского и латыни, сколько существование родного славянского языка (укра-

* Латынь, однако, оставалась главным языком Киевской школы, основным языком распоряжений [...] Латынь была языком диспутов, выступлений и чтений различного рода (англ.).

инского, русского) с его функциональным диапазоном и латыни как языка науки и преподавания.

Особое значение перехода от латыни к церковнославянскому и далее к русскому в качестве языка описания и преподавания мы считаем необходимым подчеркнуть потому, что только таким образом возможно будет понять развитие, начавшееся в XVII в. и продолжавшееся до середины XVIII в. Это развитие демонстрирует следующие функционально значимые переходы: церковнославянско-русский вариант риторики от Макария до Усачева¹⁴, церковнославянско-русские версии латинской риторики Прокоповича на втором этапе движения старообрядцев¹⁵, перевод Федором Поликарповым риторики Стефана Яворского с латинского языка¹⁶. Все перечисленные тексты выказывают явную тенденцию к русскому в качестве научного языка и языка описаний. К этому же контексту относятся такие сочинения как грамматика русского языка Адодурова¹⁷, риторические и стилистические сочинения Ломоносова, трактаты второй половины XVIII в. по версологии, стилистике и эстетике, которые могли использовать результаты расширения функционального горизонта русского языка.

И тем не менее: не подлежит никакому сомнению, что именно латинский, а не церковнославянский языковой образец, как и связанное с латынью образование (в том виде, в каком его предлагала Киевская школа), послужили толчком в размышлениях Петра I о системе образования и привели его к решению предпочесть классическую форму европейской школы иезуитов. Последняя ориентировалась исключительно на клерикальное образование и давала также основы общего гуманитарного образования. По желанию Петра она должна была послужить примером для преобразования Московской Славяно-Греко-Латинской Академии. Московская Академия была основана в 80-е гг. XVII в. с намерением преподавать в ней «свободные мудрости». Ее программа поначалу следовала уже принятому образцу: грамматика, поэтика, риторика, философия (диалектика, логика, естественная философия, этика) и богословие¹⁸.

Отличие данной школы от Киевской Академии становится понятным на фоне противопоставления латинской и греческо-православной культур и означает подтверждение этого противопоставления. В результате теологических дискуссий со старообрядцами «греческая партия» одержала победу и объявила греческий официальным языком преподавания. Первые учителя Московской Академии — греки Иоаникий и Софроний Лихуды¹⁹, которые, однако, в свое время получили западное образование и познакомились с *humaniora* в Венеции и Падуе — открыли курсы по западной программе на греческом языке. Начиная с 1685 г. преподавание в Академии велось на греческом и церковнославянском языках. С 1690 г. — вопреки заключенному договору — Лихуды начали преподавать поэтику и риторику на латыни, что в 1690 г. привело к их отстранению от преподавания. С 1701 г. началась реорганиза-

ция Академии при нераздельном руководстве Стефана Яворского. Новые учителя были выходцами из стен Киевской школы, и латинское образование выдвинулось на первый план²⁰. В реорганизованной латинской форме Академия выдержала конкуренцию школ, руководимых чешскими иезуитами и временно пользовавшихся благосклонным отношением к ним Петра, в которых обучались отпрыски многих дворянских семей, и успешно соперничала с лютеранской школой немецкого пастора Глюка²¹.

Таким образом Московская Академия стала дубликатом киевской²². Непрерывность традиции преподавания латыни была обеспечена учебником Альвара. К нему добавились эразмовские и другие упражнения по грамматике. Упражнения по переводу проводились между латынью и церковнославянским и были прекращены для латыни и польского²³.

Коротко очерченное нами положение в системе образования примерно до середины XVIII в. распространялось лишь на Киев и Москву. Кроме них классическое образование предлагали, конечно, и другие города: например, украинский Чернигов, Ростов, где классическую школу возглавлял Димитрий Тупало, руководствуясь «*Institutio Grammatica*», и, в конце концов, Новгород, где в 1705-1716 гг. школой руководил митрополит и где братья Лихуды определенное время еще преподавали *humaniora* на греческом языке.²⁴

Однако систематизация данного типа преподавания и его последовательная экспансия произошли лишь с приходом Прокоповича (ср.: «*But the systematic spread of this kind of schooling throughout Russia began with Feofan Prokopovič and his Ecclesiastical Regulation (1721)*»²⁵). В соответствии с киевской моделью Прокопович как наставник духовной академии преподавал по очереди все предметы учебной программы и выступал с выдающимися по своему значению курсами в области поэтики и риторики, специфическим образом модифицировавшими украинскую традицию. В области философии, однако, им уже был сделан первый шаг в направлении преодоления академического учения подобного типа. В своем «Духовном регламенте» (1720) он требовал открытия латинских школ во всех епархиях России. Протесты против этого его требования не заставили себя ждать, что лишний раз подтвердило настойчивость противников: латинская школа отвергалась как ересь. Группа, настроенная против латинско-гуманитарного образования и вновь укрепившая свои позиции, выступила за простую и традиционную церковнославянскую школу²⁶. Тем не менее: распространение латыни уже нельзя было остановить²⁷. В середине XVIII в. Россия располагала разветвленной сетью латинских школ, организованных по примеру киевской. Преподаватели этих школ набирались из состава Киевской Академии или были учениками, в свое время получившими образование у киевских преподавателей²⁸.

В своем анализе и интерпретации русской культуры Окенфусс не упускает из виду развитие европейской системы образования и указывает на то, что данная классически-латинская форма образования в Европе середины XVIII

в. уже успела утратить свою непререкаемость²⁹. Во Франции, Англии и Германии началась разработка новых моделей: все чаще и чаще происходил отказ от латинской программы в пользу образования на языке соответствующего народа. В России подобное развитие началось лишь после 1760 г. «In the pre-Enlightenment world of Peter the Great the old classical schools still continued the very definition of education»^{30*}.

Усиливающееся стремление к образованию, защищаемое с большой настойчивостью, выдержало напор враждебных групп, ссылавшихся на противоположные концепции, и привело к зарождению латинской традиции образования в обсуждаемой здесь области европейской культуры. В данном контексте смогло также утвердиться поэтическое и риторическое учение и, тем самым, могло быть положено начало теоретическому и критическому подходу к текстовой и речевой практике, что, в свою очередь, сыграло решающую роль в зарождении новой русской литературы. Обширный набор текстов, начиная с частично анонимных курсов Киевской Академии до замечательных учебников Прокоповича, является свидетельством первенства и постепенной официализации модели образования, ориентировавшейся на латынь.

Во второй половине XVIII в. заявила о себе противоположная тенденция. Ломоносов добился того, что латинский был вытеснен русским: как в обеих версиях его «Риторики», так и в его грамматике и стилистике. Этот отказ от латыни можно, с одной стороны, оценивать как продолжение начавшейся в Европе замены латыни в некоторых ее функциях соответствующим национальным языком. С другой стороны, его можно отнести к контексту уже названной и все еще сохранившей злободневность оппозиции «своего» и «чужого». С этой точки зрения совпадают по цели пропаганда Ломоносовым родного языка, изменение западноевропейского отношения к образованию и давние устремления русских. Исходя из этого можно сопоставить друг с другом хвалу русского языка из уст Ломоносова³¹ и призыв Аввакума к «простому народному языку», против засилья иностранных языков. Таким образом гимн «родному языку»³² Аввакума как бы предваряет собой превозношение русского языка у Ломоносова, которое, в свою очередь, следует рассматривать в рамках соответствующего топоса. Впрочем, крайняя враждебность Аввакума по отношению к образованию и культурная модель изоляции уже в пределах первого поколения старообрядцев претерпели изменения в направлении противоположной концепции. Однако нельзя утверждать, что таким образом было бы дано исчерпывающее описание событий, поскольку борьба «латынщиков»³³ — сторонников концепции Симеона Полоцкого — была продолжена учеником последнего, Медведевым. Борьба эта была направлена не только против старообрядцев, но и против греческой партии Лихудов. Независимо от перемен, произошедших в настрое первого поколения старооб-

* В предпросвещенческом мире Петра Великого старая классическая школа все еще оставалась синонимом образования вообще (англ.).

рядцев, идеологические противники латинизации из второго поколения остались непреклонными по отношению к западническим тенденциям, усилившимся с началом петровских реформ. Частичное согласие второго поколения старообрядцев с образованием, предлагаемым официальными инстанциями, ни в коем случае не означало их подчинения доминирующей модели.

Идеологическая оппозиция, сформировавшаяся в споре Полоцкого и Аввакума, в измененной форме повторилась в противоборстве Прокоповича и братьев Денисовых³⁴. Однако Денисовы поначалу избрали иной путь, чем радикальные противники образования. Они получили образование западного типа и занимались предметами, предписанными академической программой. Денисовы брали уроки риторики, проклятой Аввакумом как дьявольщина, — возможно, даже у самого Прокоповича³⁵.

Противоположная концепция культуры старообрядцев на второй стадии включила латинское образование, чтобы «обезвредить» его путем усвоения.³⁶ Неприятие западной науки и секуляризованного духа рационализма, которое с большой настойчивостью выражали Денисовы, обладало теми же признаками, что и научный нигилизм Аввакума. Светские науки все так же носили клеймо языческих. Эту негативную оценку они получили уже в XVI в., когда Максим Грек³⁷, ознакомившись в Италии с отрицанием культуры Ренессанса Савонаролой, объявил науки в России делом рук дьявола. Савонарола утверждал несовместимость возрождения язычески-классической культуры с христианской традицией. Возрождение язычески-классической культуры русские старообрядцы усматривали в иезуитских школах, так что с их точки зрения языческое и католически-иезуитское совпадали друг с другом³⁸.

Прокопович, со своей стороны, также полемизировал с иезуитами. Однако его полемика сосредоточивалась на другом пункте, а именно на иезуитской схоластике, на настойчивом антирационализме иезуитов, на неумеренности языкового поведения и, прежде всего, на проповеди. Прокопович в определенном смысле освободил латинское образование от его «иезуитства». Тем самым противоборство вступило в следующую стадию, которая определялась оппозицией схоластика / раннее Просвещение vs. барокко / классицизм.

II

БАРОККО ИЛИ ПРОСВЕЩЕНИЕ

Такова была основная оппозиция, на фоне которой разворачивалась деятельность Прокоповича и которая предопределила оценку его творчества и его личности как принадлежащих к эпохе барокко или к раннему Просвещению. Как в актуальных дебатах, так и в их последующем описании и интерпретации наряду с мировоззренческим дает о себе знать также и эстетичес-

кий аспект. Оба эти аспекта обуславливают друг друга. Надо заметить, что оппозиция барокко vs. классицизм/Просвещение никак не является частью автодескриптивной модели XVIII в. Она скорее относится к области мета-языка более поздних описаний культуры, в который проникли явно оценочные моменты (к метаязыку участников культурного развития XVIII в. следует причислять такие оппозиции как православный vs. еретический, наука vs. мудрость, образование vs. простота, Запад vs. Восток). Изложение проблематики XVIII в., предпринимаемое на исторической дистанции, предполагает такое понимание барокко и Просвещения, которое дало бы возможность охватить интеллектуальное поведение и культурную деятельность Прокоповича. Какие данные должны быть сопоставлены друг с другом в случае Прокоповича? Полученное им образование, которое ориентировалось на иезуитские академические образцы, которые он впоследствии сам представлял в Киевской Академии, и его познания из области католической теологии того времени (приобретенные во время учебы в Риме), а также из области реформаторских идей? Его догматичность в вопросах образования и его критика иезуитской схоластики и лживой помпезности их проповедей (особенно польских)? Продолжение им мыслей основных представителей добарочного и барочного иезуитского учения о поэтике и риторике, барочные корни некоторых его поэтических и ораторских приемов и его безоговорочная вера в новую власть государства, в построение всеохватывающей институции?

В глазах Кракрафта³⁹ Прокопович в общей сложности является просветителем, ученым, освободившимся от традиции латинско-иезуитского образования, чтобы изменить исходную его форму, противником схоластики и борцом за всеобщую модель образования. Основной темой произведения, которое с этой точки зрения представляется самым главным в творчестве Прокоповича, — Духовного регламента — является воспитание: тема, которая, без сомнения, доминирует в Просвещении. Кракрафт указывает на следы мыслей европейских просветителей как в философско-теологических текстах Прокоповича (Бэкон, Декарт, Лейбниц), так и в его идеях, касающихся государственного права и философии государства (Гроций, Гоббс, Пуфендорф).

Кракрафт пишет, что Прокопович был «the first authentic voice in Russia of early Enlightenment» и что его можно считать «outstanding champion of the new learning», «the chief ideologist of the revolutionary Petrine state»*. Все это, а также его веру в «reformative power of education»^{40**} как признак просветительского, или по крайней мере раннепросветительского настроения Прокоповича подчеркивают и другие исследователи: Штупперих, Тетцнер, Винтер и некоторые другие авторы статей по данному вопросу, опубликованных в серии «XVIII век»⁴¹.

* ...первым подлинным голосом раннего Просвещения в России, ...выдающимся сторонником нового образования, ...главным идеологом революционного государства Петра (англ.).

** ...преобразующую силу образования (англ.).

Однако существует еще одно направление интерпретации, которое исходит из преобладания эстетического момента и развивается на основе довольно растяжимой концепции барокко. Данное направление определяет Прокоповича как барочного автора, расставляющего свои характерные акценты. В открываемой таким образом дискуссии о барокко и классицизме последний интерпретируется как эстетическое воплощение явно просвещенческой идеологии. Более емкое понятие барокко в состоянии преодолеть подобную позицию. Здесь мы прежде всего продолжаем идеи, содержащиеся в работах А. А. Морозова⁴², который пытается спасти барокко от отрицательной оценки, преобладавшей в советских исследованиях.

Дискуссия по поводу барокко, которая велась в рамках советской истории литературы, общеизвестна. Барочная традиция от Полоцкого до Державина, барочный характер придворной культуры⁴³ во всех формах ее проявления — от праздника и фейерверка до архитектуры и вербальных и жестикоуляционных норм — засвидетельствованы и не нуждаются в подтверждении. Не нуждается в нем также и традиция определенных барочных концепций (например, концепции остроумия от Полоцкого до Ломоносова)⁴⁴ и приемов (особенно метафоры, гиперболы и т. д.) в области вербального искусства. Определяя некоторые элементы как принадлежащие к стилю барокко и оценивая их положительно (опираясь на результаты работ таких исследователей как Еремин и Лихачев⁴⁵), давая дифференцированную характеристику феномену барокко с его неоднородными стилистическими и эстетическими предпосылками⁴⁶, Морозов выделяет те черты произведений Прокоповича, которым можно отвести определенное место на шкале явлений эпохи барокко.

Решающим для подхода Морозова является тот признак, что он не считает барокко и «прогрессивность» несовместимыми и рассматривает барокко как средоточие гуманистических раннепросветительских функций. Он исходит из национального варианта барокко в России, который не исчерпывается заимствованием чужого стиля, а сочетает развитие собственных стилистических черт (византийская традиция в русской литературе) с элементами западного барокко. Слияние названных элементов он впервые констатирует у Полоцкого и прослеживает развитие стиля барокко с его различными этапами от Полоцкого до Ржевского и Петрова. Сосуществование разных стилей, результирующее из неуклонного наступления классицизма в XVIII в., рассматривается при этом как их «историческое совмещение»⁴⁷. Кроме того решающим является и то, что культуру петровской эпохи Морозов понимает как барочную именно по причине риторизации ее форм выражения. Его концепция барокко, подогнанная под русский контекст, принимает в расчет отсутствие маньеризма, помпезности и идеи *vanitas* (бренности всего земного) в тематике. Таким образом Прокопович, литературное происхождение которого из традиции украинского барокко подтверждается Морозовым, может быть определен как автор, который не столько преодолел стиль барокко (как

утверждает Тетцнер⁴⁸), сколько секуляризировал украинское барокко (пронизанное иезуитским влиянием) и — хотелось бы добавить — прагматизировал задачу чисто орнаментальных элементов. Это значит, что Прокоповича допустимо рассматривать как представителя раннепросветительского барокко.

Дифференцированную оценку Морозова вполне можно поддержать. Однако интерпретация риторики, в рамках которой мы еще раз вернемся к проблематике барокко vs. Просвещение/классицизм, в состоянии внести в дискуссию дополнительный акцент. Свою словесную воинственность Прокопович направлял против схоластики иезуитского учения, против застоя постоянно повторяющихся указаний, которые, наверное, были невыносимыми для его интеллектуального динамизма. Он усвоил дисциплины, которые традиционным образом не входили в систему курсов (арифметика и геометрия) и в этой связи высказал замечательные слова о прогрессивно изменяющемся познании (на которые по праву указывает Кракрафт)⁴⁹. В противовес эстетической концепции, которой, с его точки зрения, придерживались прежде всего иезуиты, он со всей последовательностью развивает представление об умеренности и правилах, повлиявшее на формирование стилистического вкуса в России XVIII в.

Тот факт, что для своего времени он был новатором в роли духовного лица, *homo novus* в роли преподавателя Академии, культурным деятелем, порывавшим с традицией в качестве пропагандиста и защитника петровских реформ, можно реконструировать, исходя из реакции современников на его идеи. Растущие претензии его концепции образования радикализировали унаследованное и превращали его во всеохватывающую утопию воспитания. (Суждено ли было реформированной России вырасти в «ученую дружину»⁵⁰?)

История рецепции Прокоповича, которую реконструирует Штупперих⁵¹, свидетельствует о поздней славе, о «Ренессансе», о подобающей оценке лишь в ту эпоху, к которой больше, чем ко всем остальным, подошел бы предикат «Просвещение». Этот тезис о поздней славе Штупперих, который обращается к первому биографу Прокоповича, Чистовичу⁵², старается доказать прежде всего в области его идей о государстве и его теологии⁵³.

III

ПОНЯТИЕ ЯЗЫКА

Поэтическую и риторическую теорию Прокоповича, как и его литературную и ораторскую практику, следует оценивать как важный вклад в развитие концепций языка и коммуникации в XVIII в. Однако не в последнюю очередь их следует рассматривать также и как попытку внести ясность в сложную языковую ситуацию того времени. В языковую ситуацию, которая — как мож-

но обобщить — была определена вопросом о латыни и греческом, о роли церковнославянского по отношению к восточнославянским языкам, конкуренцией церковнославянского в качестве литературного языка с польским, конкуренцией и сосуществованием разных славянских языков: польского, белорусского, украинского и русского.

В своих текстах Прокоповичу замечательно удалось «использовать» данную ситуацию многоязычия, в то время как в своих размышлениях о данной проблематике, нашедших выражение в его работах о языковом вопросе, он, как кажется, стремился к достижению единого литературного языка. Языковая неоднородность его собственных произведений и одновременные усилия в направлении обоснования ее концептуального демонтажа с большой ясностью демонстрируют противоречивость языковой проблематики. Конкретное положение таково, что родным языком Прокоповича считается украинский; польский и церковнославянский были для него литературными языками, на латыни он вел преподавание. Кроме того, на латыни он писал теоретические тексты — «Poetica» и «Rhetorica» — работы по теологии, логике и философии. Одновременно он внес вклад в развитие церковнославянско-русской поэзии (наряду с несколькими стихотворениями на польском). Прокопович является автором стихотворений и одной трагедии. Его торжественные речи и его проповеди написаны по-церковнославянски и по-русски, как и его теологически-катехизические поучения⁵⁴.

Основополагающей идеей для размышлений Прокоповича о языке стало противопоставление старых, классических языков языкам новым, современным. В своей концепции новых литературных языков Прокопович отталкивался от классических⁵⁵. Латынь и греческий играли роль *exempla*, на которые должны были равняться украинский и русский в том случае, если они стремились удовлетворять требованиям литературных языков. Унаследованная аксиология «возраста» и «достоинства»⁵⁶ языка также стала определяющей для его концепции: в конечном счете именно из нее вытекала парадигматическая функция греческого и латыни для восточнославянских языков. Указания и теоремы поэтики и риторики Прокоповича, сформулированные на латыни и поначалу задуманные в качестве упражнений в латинской текстовой и ораторской практике для учеников Киевской Академии, вследствие реформаторского подхода к языку оказались нацеленными на украинский и русский как на новые языки, которым еще предстояло развитие в направлении литературных.

Здесь мы считаем нужным кратко указать на принципиальную проблематику отношений между латинской риторикой как грамматикой на «чужом» языке и текстовой и ораторской практикой на церковнославянском-русском или на украинском и русском языках. Следует исходить из того, что система синтаксических и семантических правил, определяемых риторикой, переносится на другую языковую систему и инициирует приемы, чуждые данной системе. Таким образом в языковую систему могут быть привнесены опреде-

ленные синтаксические и семантические операции: например, особый тип образования метафор.⁵⁷ В нее вводятся целые поля образов, принадлежащие к мистическим представлениям и культурному опыту другой системы и уходящие корнями в традиционную риторику, презентуются топологизованные метафоры и метонимии и т. д. Процессы усвоения таких чужеродных приемов протекают по-разному, как это может подтвердить история определенных полей образов: здесь возможны варианты от постепенной адаптации до полнейшего отторжения.

Риторические приемы Прокопович считал непременно и безоговорочно имеющими всеобщий характер. Он рассматривал их как межъязыковые универсальные феномены. Тем самым он присоединился к концепции, обретшей значимость для европейских теорий языка XVII в. и нашедшей свое отражение в «*Grammaire générale et raisonnée*» Клода Лансло и Антуана Арно (Port Royal, 1664). Здесь речь шла о естественно данных основах ораторского искусства, о принципах, общих для всех языков. В трудах Прокоповича данная грамматическая концепция заняла место латинского учения о грамматике Альвара. Примкнув к взглядам «*Grammaire generale*», Прокопович, таким образом, совершил радикальный поворот в области принятого академического понимания языка. В рамках данной концепции (определенной Хомским как генеративная) Прокоповичу удалось придать своим поэтическим и риторическим сочинениям статус универсальности. Правила, содержащиеся в них, представляют общие законы, действительные для всех языков в их функциональном употреблении. С этой точки зрения Прокопович не стоял перед проблемой расхождения риторического языка описаний и языка конкретных текстов. Следовательно, правило, сформулированное по-латински, с точностью охватывает нелатинскую языковую ситуацию или — в данном понимании — предполагает, что она может быть конкретизирована формирующимися литературными языками: украинским и русским.

Примечателен тот факт, что помимо идеи универсальности языковых (или точнее, риторических) правил в представлении о языке у Прокоповича приобрел значимость также аспект функциональности. Его текстовая практика свидетельствует о функциональном использовании языка, при котором учитываются как различные речевые задачи и объекты, так и разница в характере речевых ситуаций. Кроме того функциональное мышление привело Прокоповича к новой оценке роли церковнославянского, которому в принятой иерархии отводилась подчиненная позиция по отношению к греческому и латыни. Необходимость церковнославянского как языкового средства для него не подлежала никакому сомнению. Оценивая церковнославянский московской редакции как версию этого языка, наиболее приближенную к «исходной», Прокопович продемонстрировал согласие с идеалом пуризма и нормативности⁵⁸, который уже господствовал на более ранних этапах развития языковой идеологии в России. Отдаление новых вариантов литературного языка, бази-

рующихся на просторечьи, от старинного языка, признанного чистым и достойным, он считал крайне негативным процессом, которому следовало противодействовать. Поэтому Прокопович требовал сближения церковнославянского и простонародного разговорного языков. Таким образом он намеревался обеспечить коммуникацию, в которой могли бы участвовать и те, которые не имели большого опыта с церковнославянским. Идеал доступности и понимания, внесший новый аспект в размышления о языке, вырос из специфической коммуникативной ситуации.

Иными словами, Прокопович планировал формирование литературного языка, который должен был сохранить связи и с церковнославянской письменной традицией, и с живым просторечьем. Это означало, что он следовал идеалу своего рода сплава, преодолевавшему идеал пуризма и нормы. К новому взгляду на идеал пуризма его подтолкнули дискуссии с иезуитами⁵⁹, в которых он, вопреки иезуитскому пуризму в отношении латыни, приводил аргументы лютеровской реформации. Преодолев свое преклонение перед классическими языками, он пришел к прагматическому, антиоценочному способу мышления, который был продиктован потребностями коммуникации.

Соприкосновение с языковым конфликтом из другого контекста, который демонстрировал некоторые структурные аналогии с актуальным (традиционный литературный язык vs. родной язык народа) и в вопросе о латыни затрагивал проблемную зону представлений Прокоповича о языковой иерархии, вынудил его отказаться от некоторых идеалов и прагматизировать проблему. Исходя из этого он совместно с Гавриилом Бужинским попытался перенести результат создания «простой мовы» литературного языка на Юго-Западе России в XVI и XVII вв. на великорусскую ситуацию⁶⁰. Авторы переводили богословско-педагогические книги на созданный ими язык, который в конечном счете содержал большее количество церковнославянских элементов, чем их осознавали сами Прокопович и Бужинский. План их заключался в том, чтобы заменить те учебники богословия, которые «славенским высоким диалектом, а не просторечием написаны»; цель свою они видели в том, чтобы формулировать «просторечно, дабы самое скудоумное лицо могло выразить»⁶¹. Данная попытка привела к формированию языка, который П. Житецкий охарактеризовал как «смешанную речь»⁶² и который с самого начала оказался переходной формой, нуждавшейся в усовершенствованиях.

IV

ARS RHETORICA И ЕЕ КОНТЕКСТ

Курс риторики Прокоповича следует рассматривать в нечетко обозначенном контексте определенной зависимости от заданных образцов и ситуации

их преодоления. Прокопович прочел его в рамках своего преподавания в Киевской Академии в 1706/1707 гг., после завершения своего курса по поэтике, прочитанного им в предшествующем учебном году.

«Poetica» и «Rhetorica» впечатляющим образом отметили собой отход от культуры текстов и зарождение культуры правил, несмотря на то, что парадигматическая функция канонических текстов сохранила свое ключевое положение. В рамках риторики как вторичной грамматики, то есть свода правил для составления текстов, речей и правил речевого поведения, заявила о себе новая модель описания. Начав консолидироваться с середины XVII в., данная модель выступает с концепцией образования, которая ставит во главу угла правила и возможность их изучения. Риторическое учение Прокоповича, как и его поэтика, вырастает из барочной концепции, перерастая и преодолевая последнюю. Прокопович включается в традицию, начало которой было положено «классическими» представителями поэтического и риторического учения. Среди них множество иезуитов, также иезуитов эпохи барокко. Однако они представляют собой то крыло теоретиков — и этим подтверждается подход Морозова — которое в рамках барокко приняло сторону классицизма, сторону умеренности. В дальнейшем мы постараемся продемонстрировать, что Прокопович развивает, расширяет этот аспект и, собственно говоря, заново обосновывает его функциональность для нового социального и коммуникативного контекста.

Если рамки отсылок для его поэтики представляют собой, кроме трактата о поэтике Юлия Цезаря Скалигера, сочинения и учебники Джованни Понтано, Якоба Мазена и Александра Доната⁶³, то «Rhetorica» опирается на труды Афтония Софиста, Фамиана Страды, Мельхиора Иуна, Никола Коссена, Герхарда Иоганнеса Фосса, Киприяна Соара и Франциска де Мендосы. Античное риторическое учение занимает при этом более значительное место как парадигматическое: наряду с Аристотелем выступает прежде всего Цицерон, затем Квинтилиан и Тацит. В тех случаях, когда упоминается область ораторской и поэтической практики, в связи с родами речи, поэтическими жанрами и историографией фигурируют имена античных авторов. Когда речь идет об ораторском искусстве, наряду с ними Прокопович прибегает к христианским византийским проповедникам и среди них выделяет Иоанна Златоуста. Область отрицательных примеров представлена польской иезуитской проповедью и в частности произведениями Томаша Млодзяновского⁶⁴.

Включение в теорию и учение означает также приятие теорем, правил и примеров, содержащихся в сочинениях предшественников. Основной упор делается не на оригинальность. Подход к учебнику с ожиданием от него новаторства был бы равносителен превратному пониманию его роли как такового. И тем не менее: в трактовке традиционных определений аргументативных и языковых приемов заложена возможность отступления от них, новой акцентировки, возможность критики, могущей положить начало новым тен-

денциям в обучении. В славянском контексте таким автором является Сарбевский, которого в этом смысле можно оценить как создателя оригинальных теорем, заключенных в его трактатах по риторике и поэтике: прежде всего в «De acuto et arguto». Сарбевский (иезуит, преподаватель поэтики и риторики в Риме) был одним из важнейших теоретиков остроумия⁶⁵, ученым наставником авторов украинских учебников и их переписчиков.

Прокопович также является автором, не просто перенимающим определенные учебные подходы. Поэтому понятно, что он становится хрестоматийным автором не только для курсов по поэтике и риторике, предлагаемых в Киеве после его ухода и продолжающихся и в XVIII в., но постепенно и для преподавания в Московской Академии⁶⁶. Он становится образцовым автором для учения о трех стилях, которое характерным образом формулирует и переносит на актуальную языковую ситуацию Ломоносов. Учителя Ломоносова, Крайский и Кветницкий, были, как известно, выходцами из стен Киевской Академии, то есть из традиции, которую определила деятельность Прокоповича. Факт, что учение Прокоповича затрагивает также ту сферу, которая поначалу является для нее недоступной, нуждается в отдельном исследовании. Доказано, что на рубеже XVII и XVIII веков старообрядцы приняли риторическое учение, исходя из курса Прокоповича, и составили его русскую версию.

Однако «Ars rhetorica» Прокоповича — несмотря на ее оригинальность в расстановке акцентов и в толковании определенных концепций — является также зеркалом традиционных мнений из области преподавания риторики, которые цитируются и видоизменяются. Это консервирующее, благоговейное обращение с традицией оправдывается «верой в межнациональный, общеупотребительный и применимый канон литературной теории» — как говорит Людвиг Фишер о немецких учебниках подобного типа⁶⁷.

Далее мы не будем пытаться выяснить связь определенных частей риторики Прокоповича с теми или иными источниками. Нашей целью будет интерпретация риторического мышления Прокоповича и оценка его значения для уже устоявшейся коммуникации и для коммуникации, начавшей поиск новой ориентации. Особое внимание мы уделим характерной акцентировке риторической деятельности и риторической науки, имеющей место в его «Ars rhetorica».

V

«ARS RHETORICA» И ЕЕ СИСТЕМАТИКА

Систематику риторики Прокоповича, состоящей из десяти книг, можно охарактеризовать, выделив три основных момента: 1. определение функций риторики (определение ее места в традиции, простирающейся от античнос-

ти до XVII в., и установление связей с обязательным каноном); 2. описание жанров (а: три классических *genera*; б: *oratorio sacra* как делиберативно-демонстративный жанр; в: «письменные» жанры *historia* и *epistola*); 3. реализация речи (*memoria, pronuntiatio, gestus*). В рамках традиции, к которой относит себя сам Прокопович и к которой в определенной мере относится украинское риторическое учение, данную систематику можно скорее всего сравнить с «*De eloquentia sacra et humana, libri XVI*» Коссена⁶⁸. Разница между ними состоит в распределении жанров (Прокопович учитывает историографию и эпистолографию) и, как будет пояснено ниже, в роли и положении *oratio sacra*.

Кроме этого можно констатировать многие тематические совпадения с риторикой Коссена и с «*Artis dicendi praecepta*»⁶⁹ Мельхиора Иуна, которых Прокопович неоднократно цитирует дословно.⁷⁰

VI

РИТОРИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПРОКОПОВИЧА

В дальнейшем мы хотели бы попытаться определить место «*Ars rhetorica*» Прокоповича на фоне предложенного выше противопоставления двух типов риторики. В своем определении риторического искусства Прокопович четко разделяет риторику как красноречие и риторику как свод указаний по обучению и употреблению красноречия. Таким образом, он включается в традицию задач и функций, которые риторика выполняла со времен античности.

Из его определения, содержащегося в «*Liber I: Communia monita*», вытекает, что им принимается во внимание внутренняя двойственность риторики. Речь идет о двойственности, результирующей из социальной роли риторики как *techné* (техники, навыка), которую можно приобрести, и ее роли науки, преподающей *techné* и управляющей ею.

Риторика как *ars*, которая «*in vita civili locum occupat*»^{71*}, определяется двумя моментами: *honestas* и *utilitas*. Таковы два качества, приписываемые ей со времен античности и являющие собой определение ее задачи и роли одновременно.

Honestas нацелена на моральную установку оратора, моральные основы речи в обществе для общества. *Utilitas* имеет в виду прагматическую ориентацию речевого искусства на *officium* убеждения. Преобладание *utilitas* над *honestas* привело, в глазах Прокоповича, к упадку риторики и к ее негативной оценке критиками. То обстоятельство, что Прокопович называет оба момента равноправными, свидетельствует о том, что он намерен понимать ри-

* Имеет значение для общественной жизни (*лат.*).

торику как фактор, способный играть значительную общественную и социальную роль, и стремится утвердить ее в позиции *ars honesta et utilis in vita civili***.

Прокопович открывает риторике круг деятельности, охватывающий все общественные нужды, и очерчивает новые коммуникативные рамки, имеющие социальную значимость:

«Gravissima enim negotia in foro atque indicijs, in curia, in senatu, in Regia, in sacris aedibus, fanisque religiosissimis curat et peragit. Indagat et persequitur crimina, disputat de virtutum genere et dignitate: Aperit naturae arcana: arguit fortunae inconstantiam: Regnorum ortus et interius, variasque rerum (humanarum) vicissitudines exponit: Heroum Regumque res gestas ponit ob oculos: Viros, qui in laude versati sunt, magnifica exornat: Dej I: O: M: sacra pertractat, laudes praedicat, Imperia et leges ad populum promulgat: Ne multa: si, quid (quidquid) in rerum natura est, id omne Oratoris materia esse potest)** (7—8).

В случае данного проекта коммуникативного пространства речь, однако, не идет об отражении реального русского пространства коммуникативных действий, что следует уже из принципиальной непереносимости набора латинских указаний и терминов на русские языковые институции. Создание единого коммуникативного пространства, для которого действительна одна и та же *ars*, выполняющая различные функции согласно коммуникативным задачам — *peragit, disputat, arguit, exornat, praedicat, promulgat* (исполняет, обсуждает, обличает, превозносит, возвещает, сообщает) и т. д. — является скорее лишь целью учебника. Преобразование и реорганизация, осознание речи в пределах нового публичного политического пространства и для него суть аспекты, при помощи которых предпринимается попытка проложить риторике путь за пределы рамок школьной программы.

Прокопович конкретизирует *utilitas* и сферу применения *ars oratoria*, рассматривая их социальную роль именно для России: «et in hac maxime natione, necessaria sit nobis Eloquentia»*** (12). Эту роль он видит в преодолении «природного состояния» (состояния допетровской России), что пытается подкрепить длинной цитатой из «De inventione I» Цицерона. Актуальность своей риторической концепции Прокопович снова и снова старается представлять

* Искусство достойное и в общественной жизни полезное (*лат.*).

** [Риторика] ведет и исполняет в высшей степени серьезные дела на форуме и в судах, в куриях, в сенате, в чертогах царских, зданиях церковных и святылищах всепочитаемых. Преступления расследует и преследует; источник и достоинство добродетелей обсуждает; тайны природы открывает; непостоянство судьбы обличает; расцвет и падение царств и многие перемены дел (человеческих) излагает; деяния царей и героев пред очи являет; мужей прославленных величественно превозносит; святынь Бога Всеблагого и Всемогущего касается; славу возвещает; повеления и законы народу сообщает. Не будет преувеличением сказать, что все, что (ни) есть в природе, может быть материалом для Оратора (*лат.*).

*** И у этого народа да будет нам в высшей степени необходимо красноречие (*лат.*).

включенной в контекст классического античного учения: в особенности в тех пунктах, где последнее обращалось к общественному, политическому и политически-моральному аспектам. По воле Прокоповича общественное, частное и религиозное коммуникативное поведение предстает как управляемое, как подвластное управлению риторикой. Ораторское искусство способно принести пользу для России во внутренне- и внешнеполитической сферах, поскольку оно указывает правила для составления государственных указов (17) и правила для записи житий святых (19). Государственные указы и жития святых (в том виде, в каком они могли возникнуть лишь в России) являются выразителями собственной культуры, дают обоснование для сознания собственных достижений. Примечательно, что здесь Прокопович не упоминает высокоразвитой традиции древнерусских житий святых и князей, которая также является в высшей степени риторизованной. Мысли его направлены на новое красноречие, *utilitas* которого, поддерживающую государство и церковь, он советует изучать *roxolani iuvenes*.

Силу *persuasio* для проведения в жизнь петровских реформ Прокопович оценивает выше, чем оружие и многочисленное войско. Обучение ораторскому искусству становится, таким образом, общественным делом: *vir bonus* (в квинтилиановском смысле), то есть ритор, видящий нужды государства и общества, употребляет свои силы и умение для достижения разумных целей.

Не случайно, что *honestas* и *utilitas* у Прокоповича целиком и полностью встают на службу государственных реформ. Этот факт является показателем прагматизации организованной речи, ее освобождения из школьных рамок, преодоления элементов, нацеленных исключительно на образование. *Vita civilis* приходит на смену школы. Становится ясным, что Прокопович представляет себе *vita civilis*, предусматривающую инстанции, речевые ситуации и предметы, навеянные влиянием латинской риторической традиции и соответствующие не русскому, а другим национальным контекстам. В России не существует единого пространства, управляемого и интерпретируемого риторически, в котором речь развивала бы свое воздействие в общественном месте (*in foro*), в судебных зданиях, в курии, в сенате, в правительственной резиденции, в монастырских стенах и в церквях, расследовала бы преступления, открывала бы таинства природы, решала бы судьбы, описывала бы расцвет и упадок властей как *gesta* героев и властителей. Прокопович лишь стремится к построению такого пространства. Риторизация общественной жизни (в большой мере касающаяся частной жизни) ведет к присутствию всегда и везде силы, разрешающей все задачи средствами языка и превращающей все в свою тему: «*si, quidquid in rerum natura est, id omne Oratoris materia esse potest!*»* (8).

Риторизация всей жизни включает в себя новую оценку риторики как учения и как аппарата описания языковых и аргументативных

* Все, что ни есть в природе, может быть материалом для Оратора! (Лат.).

приемов, то есть как вторичной грамматики. В этом понимании риторике приписывается иное место. Она становится грамматикой риторического поведения. Риторическое поведение означает определение смысла, освоение и моделирование мира в соответствии с кодом, связывающим всех членов коммуникативного коллектива. Здесь начинается слияние общественно-политического и общественно-религиозного пространства, о чем явно свидетельствует политизирующая, подвергнутая определенной профанации *ars oratoria sacra* проповедника Прокоповича.

Желаемая унификация коммуникативного пространства ведет за собой унификацию в осмыслении и моделировании мира, социального окружения, и, кроме того, выборочную перспективу во взгляде на вещи. Общество, пользующееся одним и тем же языком, одним и тем же набором знаков, то есть знаковый коллектив в смысле Павла Медведева⁷², получает одну и ту же идеологическую направленность. Риторика берет на себя роль сеятельницы идеологии. Ее цель — всеобщее вовлечение в новую государственную и общественную систему. Прокопович стремится к *utilitas* и *honestas*, носящим просветительский характер: пробуждение интереса к *bien public*, в который может внести свой вклад каждый, если поддержит реформы. Риторическое мышление Прокоповича без всяких сомнений целиком и полностью состоит на службе у зарождающейся абсолютистской государственной власти. Оно представляет не интересы отдельных групп и сословий, а государственно-официальные интересы.

Риторика рассматривается как инструмент, старающийся поддержать конструкцию единой коммуникативной системы, функционирующей согласно новым иерархическим представлениям, пользующейся единым языком и располагающей четко определенным набором коммуникативных ситуаций. Тем самым она поддерживает культуру, проходящую процесс унификации. Демонтаж разноречия, языковой и культурной неоднородности (боярская культура, придворная культура, купеческая культура) являет собой стремление системы, идущей к большей открытости и заново определяющей свое отношение к нерусской культуре. Это новое определение предписывается всем ее проявлениям без исключения, что впоследствии ведет к повторной изоляции системы.

Связь использования риторики в качестве метатекста с нормативной функцией и государственными и общественными реформами Петра I бросается в глаза даже в том случае, когда нельзя установить их прямой связи друг с другом. Новая актуальность, которую риторика обретает в своей старой роли, способ ее прагматизации и официализации, ее восстановление как нравственной силы (с точки зрения Прокоповича — ср. Квинтилиан), определяемой как просветительская, — эти процессы свидетельствуют, как кажется, о том, что риторика в России остается не затронутой всеми теми кризисами, которые она уже пережила в рамках западной традиции.

Какую форму, какой тип риторики пропагандирует Прокопович, учитель риторики и ритор, выступивший с публичными государственно-религиозными речами, почти лишенными характера проповеди? На первый взгляд создается впечатление, что он предлагает вариант риторики, развитый им в противовес украинско-иезуитскому ее типу.

Общий настрой его Риторики, состоящей из десяти книг, позволяет констатировать «неогуманистическую» направленность, выражающуюся в последовательно построенном учении о *decorum*'е и о трех стилях. Горячие споры с представителями польско-иезуитского красноречия, предупреждение относительно напыщенности и преувеличений, дурного стиля и нарушения приличия, а также недостаточно разработанное учение об остроумии — центральная часть барочно-маньеристской риторики — выставляют книгу Прокоповича в консервативном, умеренном, «классическом» свете. Его отсылки к античным образцам, Цицерону и Квинтилиану, подкрепляют такую настроенность.

Нормативное требование, которое его риторика выдвигает в доктрине *decorum*'а, находит свое место в традиции, выходящей за рамки барокко, и преодолевающей барочное «правило нарушения правил». Оно включается в классическое направление риторических концепций или в такое направление, которое предлагало классическую интерпретацию риторики. Авторы риторик и риторы — гаранты Прокоповича — готовят путь, на котором формируется его учение.

Вера в возможность научиться правилам и в их универсальность — основной момент понимания риторики, который подчеркивается Прокоповичем в его курсе, написанном по-латински. Содержащееся в нем описание приемов *inventio*, *dispositio* и *elocutio* призвано служить не только составлению текстов на латыни, но и подтолкнуть к подобным попыткам на родном языке (что бы он ни понимал под этим обозначением). Однако расхождение между латинским языком описаний, содержащимся в сборнике правил, и русским или украинским возможных текстов нигде не обсуждается. Это может означать, что Прокопович исходит из риторической универсальности, аналогичной концепции универсальных элементов языка, почерпнутой им из грамматики, изданной в Пор-Рояле.

Универсализм особенно явно выступает в связи с разработкой учения о трех стилях, содержащегося в риторике Прокоповича, которое никак не учитывает национальную языковую ситуацию и ее проблематику. И тем не менее: там, где собственная текстовая практика Прокоповича преследует эстетические и практические цели, она прибегает к помощи пока еще «неупорядоченного» славянского языка. Как и Симеон Полоцкий, Прокопович укрепляет своей поэтической практикой определенные жанры и, тем самым, содействует сдвигу в устоявшейся системе жанров. Но и этот факт можно в конце концов свести к вере в универсализм. Прокопович переводит не конкретные тексты, а жанровые формы и связанные с ними приемы. «Перевод»

п р и е м о в на славянский контекст ведет к изменению «поэтического» и «ораторского» употребления языка.

В критической перспективе концепция универсальности Прокоповича представляется как единственный «рациональный» момент его риторики. Просветительскую направленность, приписываемую его сочинениям, вряд ли можно отнести к его подходу к функциям языка и речи. В противном случае это должно было бы повлечь за собой если не постановку риторики под вопрос, то как минимум критическую позицию по отношению к ней.

Поэтому отсылка к Бэкону и Декарту с целью подчеркнуть рационалистический, раннепросвещенческий характер данной риторической концепции не кажется нам особенно плодотворной⁷³. Прокопович создает проект языкового и коммуникативного порядка, не ставя под вопрос институт языковой деятельности. Он не порывает с «идолами» как Бэкон, не приходит к скептицизму по отношению к языку и к слову. Слова репрезентируют вещи, и данная репрезентация гарантирована; она лежит з а п р е д е л а м и опыта говорящего. Говорящий перенимает набор коммуникативных форм, за которыми стоят авторитеты, *exempla*, традиция. Его задача заключается лишь в правильном применении их в пределах известных и допустимых коммуникативных ситуаций. Говоря, он должен порождать *persuasio* (мысли, обладающие политическим, моральным, религиозным смыслом) и при этом беспрекословно подчиняться устоявшимся отношениям между *res* и *verba*. Лишь аффирмативное установление ожидаемых и всегда одобряемых связей между *res* и *verba* позволяет ему достичь *officium*'а. *Officium* определяет оратора.

Кроме образа оратора Прокопович создает образ риторического общества, причастного к правилу *decorum*'а, то есть посвященного в это правило. До такой степени целостное учение о *decorum*'е в начале XVIII в. не допускает принципиальных вопросов в смысле Декарта и Бэкона. Цель его, наряду со стремлением к языковой, коммуникативной и идеологической однородности, есть стабилизация системы. С другой стороны, не подлежит сомнению то обстоятельство, что начатая редукция исходного языкового и культурного многообразия может воздействовать на общественный порядок как фактор беспокойства. (Оценка петровских реформ как революционных из перспективы декабристов дает право на аналогичную оценку деятельности Прокоповича в области языка и коммуникации, но не позволяет квалифицировать последнюю как просветительскую в том случае, если данное определение содержит в себе идеологический аспект.)

Ни подчеркнутая практическая направленность «*Ars rhetorica*» Прокоповича, ни десакрализация речевых жанров — и прежде всего жанра проповеди — не в состоянии проблематизировать авторитетный и даже авторитарный характер риторического мышления, выражающийся в учении о *bene dicendi*. Оно ограждается от любого рода рационалистической критики. «Новое» русское общество должно воспроизводить свое окружение, свой быт

при помощи перенятых категорий, никак не рефлектируя их оценочного содержания. С их помощью оно должно прежде всего стабилизировать социальную жизнь и речевое взаимодействие.

Необходимо разобраться в том, каким образом «*Arts rhetorica*» Прокоповича обучает «риторическому мышлению», а не ограничивается ролью учебника по риторике, помогающего при составлении текстов и речей. Написанная по-латински, она в большей мере связана с классическим риторическим учением, чем с традицией родного языка. Об этом свидетельствуют наблюдения над развитием немецкой риторики. Учение Мазена о *decorum*'е скорее консервативно, если сравнить его с идущей дальше немецкой версией Георга Филиппа Харсдерфера. Подобная разница еще более заметна в случае Кристиана Вайзе, латинские сочинения которого далеко отстают от немецких⁷⁴. Релевантна ли разница «консервативность»/«радикализация» для латинских и церковнославянских русских риторики в России, должно быть проверено на конкретных примерах. По поводу латинской риторики Прокоповича можно утверждать, что она обладает всеми признаками консервативной доктрины, функции которой, однако, — как уже было продемонстрировано выше — подвергаются реактуализации.

Становится ясным, что образование в России XVIII в. все чаще и чаще выступает как риторическое образование и что риторическое поведение становится одним из важнейших факторов культурного взаимодействия. Начало данного развития относится к XVII в., на что уже указал Робинсон в своем исследовании⁷⁵, анализирующем систему коммуникации при дворе. Попытка риторизации, предпринимаемая Прокоповичем, идет намного дальше тенденций XVII в. Каждый «гражданин» должен пройти риторическую эмансипацию. Лишь тогда он по-настоящему начнет функционировать в системе государства. Риторика покидает и эзотерику маленького придворного кружка, и самодостаточность школ. «Коммуникативная компетентность» подчиняется сословному порядку, но при этом касается каждого.

В этой связи нам кажется важным еще один аспект. Импорт (или распространение) риторики предполагает опыт текстов, которые она повлекла за собой и которыми она живет. Составной частью традиции становится не только голый набор правил, описательный аппарат, чистая нормативность или риторика как полученное образование, но и тексты, составленные при помощи риторических правил, или тексты, организация которых повлияла на риторическую терминологию. Воспринимается не только риторика, но и ее парадигматические тексты, ее канон.

Риторика вырастает в учение о социальном поведении, опирающемся на испытанные образцы. Об этом свидетельствует именно тот факт, что в распоряжение актантов поступает топики, набор общих и «верных» мнений (*endoxa*), основывающихся на правилах, которые предлагает риторическое учение об аргументах. Здесь особенно явно дает о себе знать названная нами

двойная функция риторики. С одной стороны, функция «генеративной техники», «владения аргументационными механизмами», с помощью которых могут быть сконструированы аргументативные структуры. С другой, ее функция «собирания аргументационных техник», которые уже были «апробированы общественностью и приняты ею», то есть функция набора «кодифицированных решений, употребляя которые убеждающая речь с завершающей редундантностью еще раз подтверждает те коды, из которых она исходит»⁷⁶. Данные формы аргументативно-персуазивного овладения миром, возникшие в результате общего соглашения и сразу же окаменевшие, в состоянии перенести на новые контексты тот культурный опыт, который они хранят в себе по причине их конвенциональности и неподвижности. Новая топика, которую Прокопович предлагает обществу петровской эпохи, несет с собой новый культурный опыт и пересекается с уже накопленным.

Учение Прокоповича об *inventio*, содержащееся в «Liber II: De inventione argumentorum et de amplificatione» («Книга II: О нахождении аргументов и об умножении <их> (амплификации)»), и разворачиваемая им топика свидетельствуют о направленности, которую уже нельзя назвать барочной. «*Inventio argumentorum*» однозначно преобладает над *inventio acuminum*, а положение, отведенное *inventio* среди «отдельных грамматик» риторики, *inventio*, *dispositio* и *elocutio*, компенсирует то изолирующее предпочтение, которое барочная теория отдает *elocutio*.

Тем самым, *inventio* как учению о подборе аргументов, которое определяет собой близость риторики и диалектики — близость, которая была понята превратно и поэтому привела к формалистской трактовке *inventio* — возвращаются его права. У Прокоповича вновь приобретает важность практически-ораторский аспект риторической *inventio* — в противовес формально-теоретическому диалектической *inventio*. То есть овладение ситуацией поставленного вопроса путем инсценировки аргументов, входящих в принятый репертуар. Этот репертуар Г. Морпурго-Тальябуэ называет наименьшим общим знаменателем каждой культуры, который впервые был систематизирован в аристотелевской топике как завет кодифицированного греческого опыта⁷⁷. Прокопович распознает социальный смысл данного репертуара *eide* и *endoxa* с его специфическим для каждого жанра набором вопросов (*loci*). Его включение в риторику Прокоповича при подразделении в соответствии с *genera* партийной, судебной и торжественной речи и с адекватными в каждом случае критериями возможного, фактического и приятного, а также с категориями объекта, цели, средства, качества, причины и т. д., относящимися к речевой триаде, имеет двоякое значение. Во-первых, доступность большого набора аргументативных стратегий. Во-вторых, попытку утвердить возможность обучения им, их управляемости и переносимости в пределах новых речевых ситуаций нового времени. Грамматика *inventio* не только хранит в себе персуазивный опыт, но и является его репрезентацией. Здесь, как и в остальных

грамматиках, составляющих риторику Прокоповича, к конкретному, чисто прагматическому аспекту речевой задачи добавляется универсальный, генеративный аспект.

Речевые задачи судебной речи (как все произошло?) и партийной речи (что возможно?) настолько отличаются от задач торжественной речи (что приятно?), что Прокопович приводит указания по подбору аргументов лишь для первых двух, а для последней называет лишь амплификационные схемы (79). *Genus exornativum* требует скорее изменений, сдвигов аргументативного фона, чем подкрепления определенного аргумента. *Amplificatio* относится к области *elocutio*. В случае торжественной речи четко определенная сфера ораторского расширяет свои границы в направлении поэтического.

В учении о *status*, которое Прокопович помещает в самом начале *inventio*, он разъясняет (называя *status coniecturalis, definitionis et qualitatis*), что любая речь начинается с вопроса, возникающего перед лицом чего-либо нерешенного, неясного, неопределенного, чего-то, что заключает в себе две возможности. Кроме того он поясняет, что каждый жанр требует своей речевой установки, мотивирующей специфические речевые действия. К торжественной речи можно отнести следующие речевые действия: *laudatio, vituperatio, gratiarum actio, gratulatio, lamentatio, commendatio, expositio historica* — понимаемая как *narratio* (прославление, порицание, благодарение, поздравление, оплакивание, рекомендация, историческое повествование). К партийной речи — *suasio, dissuasio, mollitio, exhortatio, dehortatio, petitio, precatio, deprecatio, consolatio, prohibitio* (совет, отсоветывание, смягчение, поощрение, порицание, просьба, мольба об отвращении чего-либо, одобрение, запрещение) (83). К судебной речи — *accusatio, defensio, excusatio, concitatio, conciliatio, expostulatio, quaerimonia* (обвинение, защита, оправдание, возбуждение чувств, снискание расположения), требование, ходатайство) (83).

Прокопович повторно указывает на необходимость знания риторических сочинений, в которых перечисляются *loci argumentorum*. Кроме «*De oratore*» и «*Торика*» Цицерона и «*Institutio oratoria*» (книга V, глава XII) Квинтилиана он называет «*Риторику*» Аристотеля (книга 2, глава XXII) (100, 102). *Loci* содержат испытанные во многих ситуациях вопросы, вопросы как таковые.

Разделение диалектической и риторической аргументации, проблематичность которого обсуждает Тальябуз, у Прокоповича проводится крайне четко. *Syllogismus* и *enthymema* не являются для него риторическими *argumenta*, а относятся к области диалектики (112). В противовес силлогизму и энтимеме, которые особенно в барочном учении об аргументах занимали центральное место наряду с *acumen*’ом или выступали как способы его реализации, Прокопович вводит понятие *ratiocinatio* как изначально риторическое (113).

Хотя *inventio argumentorum* является темой второй книги его «*Риторики*», Прокопович еще раз возвращается к ней в «*Liber VIII: De epidictica seu exornativi generis oratione*» («*Книга VIII: Об эпидейктическом или хвалеб-*

ном роде красноречия»). Здесь роль топики схватывается, как кажется, еще более ясно: прежде всего именно для эпидейктического жанра (который в книге об *inventio* обходился без аргументов). Эпидейктическая топка действительно не делает возможной *ratiocinatio*, однако она также преследует цель убеждения.

Важным для разработки дифференцированных форм коммуникации является подразделение трех основных жанров на подвиды. В особой степени это касается эпидейктической речи. В ней бурсаки достигли такого совершенства, которое вызвало недовольство Прокоповича, предостерегавшего их от того, чтобы составлением хвалебных и поздравительных текстов вымаливать пропитание у богатых. Значителен выход эпидейктического жанра со всеми его подвидами из узких школьных рамок в общественно-городское пространство. Он поддерживает собой риторизацию придворно-городского общества и служит продолжению ритуализации вербальных форм поведения, начавшейся при дворе Алексея Михайловича и достигшей вершины в образованных кругах Петербурга и Москвы XVIII в. Отдельные трактаты на тему «Как пишутся комплементы»⁷⁸ свидетельствуют о самостоятельности, приобретаемой некоторыми подвидами эпидейктического жанра. В топике *laudatio*, которой обучает Прокопович, перечисляются тематические поля (личности и предметы, народы и города, вещи из области природы и искусства) которые должны подвергаться риторической обработке. Или иначе: риторический подход открывает общественному сознанию области определенного опыта и одновременно закрывает их путем установления четких критериев постановки вопросов, категорически ограничивающих горизонт возможных аспектов рассмотрения. Топика *laudatio*, касающаяся личности, предусматривает вопрос о *natura, fortuna, institutio, actio, circumstantia* (природа, судьба, установления, поступок, обстоятельства) (400). Восхваляя предметы природы или искусств можно спрашивать о красоте, необычности и пользе, в то время как похвала городу допускает вопросы о его положении, постройках, красоте архитектуры, законах, управлении, статусе его жителей, служащие персуазивному развитию текста.

Данные критерии задают оценочный фон для актуального пространства, в котором должны быть риторически охвачены история (личности и народы прошлого, достойные похвалы или порицания) и современность. Своими проповедями, которые частично были превращены им в *laudationes* Петра I, России и Петербурга, Прокопович сам продемонстрировал убеждающую силу речи, которая не аргументирует, а лишь оценивает свой предмет.

Топика *laudatio* в большей степени, чем все остальные, является носителем определенного образования. Она демонстрирует образованность оратора и выставляет адресата в свете этой образованности. Данная топка ссылается как на античные образцы, так и на заимствования из Нового и из Ветхого Завета и из всей канонической литературы. Эти тексты суть *thesauri* для

построения обширных сравнений, избираемых в качестве декоративного «аргумента» поздравительной речи (по поводу свадьбы, рождения, приветствия или прощания). Элементы античной мифологии перемешиваются здесь с христианскими. В распоряжении речей типа *genus demonstrativum* находятся все авторитетные тексты, которые в них цитируются. Топика похвалы — в том виде, в котором она становится релевантной для России в рамках поэтических жанров XVIII в., и особенно в панегирической оде, — покидает сферу тематической *inventio* и находит свое воплощение в изобретении метафор, метонимий, перифраз, антономазий, сравнений и т. д.

Речь по поводу какого-либо праздника (именины, свадьба, смерть, прибытие, отъезд высокопоставленных особ, благодарность в адрес последних) выносится за пределы круга наивысших чинов и получает семейно-общественную, частно-публичную функцию. Отношение, в которое вступают друг с другом повод и речь, ведет — путем риторического возвышения значимости повода и его церемониального оформления, достигаемого при помощи топика жестов (приветствия, прощания, поздравления, благодарности) и слов, — к дальнейшей унификации коммуникативной системы. Знать, когда и по какому поводу уместна та или иная форма, означает быть способным ориентироваться в формальных нормах общества и, тем самым, следовать им.

VII

РИТОРИКА *DECORUM*'A

Характеризуя риторику Прокоповича, мы определили *decorum* как ее наиболее общий и преобладающий принцип. Учение о *decorum*'е устанавливает обширную сеть взаимоотношений между инстанциями, участвующими в составлении риторической речи. Со своей разветвленной системой и модифицирующей интерпретацией, даваемой ему в эпоху поздней античности, раннего христианства, средневековья, возрождения и барокко⁷⁹, оно содержит в себе такое же огромное количество различных нюансов, каким обладает учение о стилях. Как и последнее, оно основывается на различных концепциях, определяющих оценочное соотношение элементов речи, вступающих в контакт друг с другом. Прокопович продолжает данную традицию. *Decorum*, определяющий основную тенденцию его риторики, содержит в себе почти все элементы, которые поочередно фигурируют в разных частях риторического учения и таким путем способствуют установлению обширной системы соответствий. *Decorum* регулирует отношения между *officium* и *stilus* (*genus dicendi*), *res* и *verba*, *officium* и *res*, публикой и *oratio*, *oratio* и местом, временем и обстоятельствами, *ornatus* и *genus*, *ornatus* и *res*.

Ориентация на *decorum* как на гарантию меры, уместности и разумности речи определила характер риторического мышления Прокоповича. На основном этапе аргументации и формулировки правил каждая из десяти книг «*Ars rhetorica*» каким бы то ни было образом отсылает к руководящему принципу приличия, который оказывается как критерием эффективности речи, так и критерием ее истинности. И более того: *decorum* выступает в роли эстетического, стилистического, морального и общественного постулата. Создается впечатление, что он определяет модель мира, которой придерживается Прокопович.

Что должно произойти внутри культурного контекста, чтобы данность иерархической и рестриктивной системы соответствий, охватывающей оратора, слушателей, предмет и ситуацию, могла проявить себя в полной мере? Модель мира Прокоповича, определяемая приличием, поначалу носит характер аподиктического предложения; риторический мир только проектируется, но не воплощается в действительности. Ясно, однако, что риторика, которую Прокопович создает для нового, «своего» общества, бесчисленное количество раз могла доказать свою значимость в старом обществе и что он ссылается именно на эту ее значимость. Прокопович продлевает актуальность риторической коммуникации до современной ему эпохи. Однако целью его является не очередное ее возрождение, а построение коммуникативного пространства, до сих пор не имевшего себе подобных. Утопический момент его риторической концепции характерным образом конкурирует с топологическим. Ссылки на классическую традицию и реформаторский энтузиазм отмечают собой противоположные полюса данной концепции: Цицерон и Петр I.

Проследим сначала ее топологию. Концепция Прокоповича содержит «риторическую оценку» развития риторики, в основе которой лежит дихотомическая схема: расцвет-упадок, классицизм-декадентство. Обращаясь к этой схеме, игравшей основную роль для самоосознания риторического мышления и поведения на различных стадиях развития «европейского» коммуникативного пространства, он несомненно включается в традицию, утвердившую ценностную оппозицию «определения нормы» и «нарушения нормы» в отношении греческого искусства красноречия. В ней отражены, в свою очередь, как оппозиция аттицизм vs. азианизм, так и противопоставление истины и софизма.

Данную оппозицию, формулируемую Дионисием Галикарнасским, можно проследить от «*Dialogus de oratoribus*» (речь Мессаллы об упадке красноречия, речь Апера о его развитии) Тацита, от Цицерона вплоть до характерных акцентов Квинтилиана, которые, в свою очередь, послужили основой самостоятельных традиций⁸⁰. У Квинтилиана данная оппозиция предстает как своего рода «*querelle des anciens et des modernes*» по поводу упадка ценностей в современности и утраченного классицизма прошлого или достижения этих ценностей в будущем — путем целой серии усовершенствований. Цицерон, который назвал (свою) современность достижимой вершиной, в

оценке Квинтилиана становится парадигматическим абсолютом. Парадигматически-типологическое мышление об идеалах и диахронный пессимизм или оптимизм отражают различные аксиологические принципы, которые сочетаются друг с другом в рамках концепции Прокоповича. У него соседствуют конкретная вера в прогресс и идеал классического, вытекающий из неприятия декадентства. Идеал классического Прокопович считает воплотимым в настоящем. Этот идеал должен воспротивиться «дурному» настоящему, культивирующему *corrupta eloquentia* (извращенное красноречие). Как учебник классического красноречия риторика Прокоповича занимает позицию моральной и эстетической оценки обычаев ораторской практики и касающейся ее теории, которая сохранила барочно-маньеристские тенденции и ссылается на примеры, которые ни в коем случае нельзя назвать классическими. В этом обстоятельстве заключается актуальность доктрины Прокоповича.

Как уже было сказано выше, гарантом ее является *decorum* — миф соответствий, которыми должен обладать коммуникативный акт при заданных времени, месте, поводе, предмете и участниках. Однако в мифе, который призван исполнять функциональную задачу, заключен прагматический момент. «Декоративное соответствие» подтверждает нормативный характер коммуникации в обществе, которое учреждает новые иерархические соответствия в качестве своего регулятора (табель о рангах)⁸¹ и целиком отражается в своей системе коммуникации.

Такую интерпретацию учения Прокоповича о *decorum*'е мы хотели бы подтвердить на примере текста Риторики. Уже введение в риторическую концепцию, в котором Прокопович колеблется между *doctrina dicendi* (Цицерон) и *bene dicendi scientia* (Квинтилиан), чтобы в конце концов решиться в пользу последней, содержит парафразы *decorum*'а. В задачах ратора по составлению речи — *inventio*, *elocutio* и *collocatio (dispositio)* ставится акцент на уместности. Правильная *collocatio* друг с другом *res* и *verba* является выполнением *decorum*'а, возводится в ранг необходимого условия для выполнения речевой задачи и для достижения запланированного эффекта — *persuasio*. *Persuasio* и *collocatio* (или *compositio*) обуславливают друг друга:

«Cum igitur Oratoris finis sit persuadere dicendo, officium utique erit ita componere orationem, ut ea possit persuadere. [...] : debet invenire ea quae ad rem maxime faciunt; debet inventa apto ordine collocare, debet eadem verbis lectissimis, optimis sententiis, sententiarum verborumque formis eloqui»* (22).

Inventio, *dispositio* (описываемая при помощи *collocare*) и *elocutio* рассматриваются здесь как обусловленная «предметом» последовательность при-

* Итак, да будет целью Оратора — убеждать речью, а обязанностью — составить речь так, чтобы она могла убедить. [...] : следует найти то, что важнее всего для дела; следует расположить найденное в надлежащем порядке, следует изложить все это в изысканных словах, изящных фразах, найдя наилучшую форму фраз и слов (*лат.*).

емов, которые должны приобрести степень соответствия, соразмеренную *persuasio*.

Адекватность стиля и *officium*'а содержится в следующей рекомендации: «Subtilis in explicando, in docendo gravis, in delectando argutus, vehemens, et copiosus in commovendo»* (23), причем типичная стилистическая триада претерпевает определенный сдвиг — четыре *officia* вместо трех — а распределение стилей (например, *in docendo gravis*) несколько отличается от принятого в учебниках. Взаимоотношения публики и оратора также поддаются регулированию: во-первых, путем *oratio iucunda*, которая в состоянии держать под напряжением слушателей (*teneri auditor*, 24) и обходится без *verba monstrosa, obstrusae sententiae, affectatae allegoriae* (диковинные слова, банальные мысли, натянутые аллегории) (24); во-вторых, путем учета ритором сословных различий его слушателей. *Decorum* между ритором и реципиентом подробно рассматривается в разделе об искусстве составления писем (см. ниже). Речевая задача, определенная принципом *decorum*'а, считается выполненной тогда, когда удастся переубедить слушателя и побудить его к разумным действиям или заставить его смеяться и плакать. То есть мы имеем дело с риторикой, стремящейся контролировать свое воздействие и ориентирующейся на *iudicium*.

Здесь мы подходим к тому пункту, в котором во всей полноте выражено названное отношение к определенным типам красноречия. Прокопович исходит из дихотомии *falsa eloquentia vs. vera eloquentia* (красноречие ложное vs. красноречие истинное) (26) и рассматривает — прямо-таки исчерпывающим образом — недостатки дурного, упадочного красноречия, квалифицируя их как основные нарушения правил приличия, касающихся соотношения *res* и *verba*. Глава V его первой книги «De corruptae Eloquentiae vitijis» («О пороках испорченного красноречия») перечисляет в качестве пороков *tumidum, cacozelum, irigidum, puerile* и *parenthyrsus*⁸². Он дает следующую характеристику «напыщенного и цветистого» стиля (*tumidum et inflatum dicendi genus*): «[...] ita istud orationis vitium supervacaneis quibusdam rebus laborat. Fit autem aut in verbis, aut in sententiis, aut in utroque»** (26) и «verba vel vetusta et obsoleta, vel nova, vel peregrina propter grandem sonum»*** (26). В ней можно распознать ориентацию на идеал пуризма, который отвергает как игру звуков, так и архаизмы или неологизмы. Прокопович придерживается утвердившейся традиции, которая не допускает ничего чужеродного: ни слишком старого, ни слишком нового, ни неясности, ни чрезмерности, ни беспорядочности. Ничего, что употребляется исключительно ради пустого великолепия: «[Verba]

* Тонкий в изложении, в поучении величественный, в услаждении остроумный, страстный и пространный, когда надо произвести впечатление (*лат.*).

** [...] так, такая порочная речь страдает от в высшей степени пустых вещей. Это проявляется или в словах, или в мыслях, или в том и другом (*лат.*).

*** Слова или устаревшие, или новые, или иностранные — ради солидного звучания (*лат.*).

[...] *obscura et frequentia et non suo loco posita, et ad nihil aliud nisi ad pompam quandam congesta*)* (27). *Verba translata*, метафорические конструкции, порождающие сходства, которые выходят за пределы потребностей сравнения, также являются недопустимыми. Лексическая, семантическая и синтаксическая уместность, которая никогда не выставляет на передний план язык как таковой, является позитивным фоном для изображения *tumor* (27) — языковой напыщенности — в случае легких и неважных предметов речи, в которой Прокопович упрекает прежде всего «*Poloni oratores*»⁸³. Он приводит целый ряд примеров, демонстрирующих приемы «буйной» языковой редувантности, лишенной настоящего повода.

Критика Прокоповича идет дальше проклятий в адрес *cacozelia* (29) (или *stylus cacozelus*) и *trigidus stylus*: «*sub magna verborum specie mortua sententia*»** (29). Несоответствие между языковой формой и содержанием, холодное словесное великолепие Прокопович усматривает также в *argutia* («*frigus argutiae*») и тем самым уходит от творческих, новаторских приемов в области языка. *Frigus argutiae* он находит как у античных авторов, так и у *recentiore*. Под *recentiores* — современниками — подразумеваются риторы польского барокко⁸⁴.

В списке стилистических погрешностей Прокоповича несоответствие *res* и *verba* выступает в подчеркнутой форме *puerilis stylus*: «*nimia parvarum et levium deliciarum affectatio*» (31). Данный стиль допускает легкомысленное обсуждение важных предметов: «*res gravis, heroica, divina, sive tristis traica (tragica) cum suavitate et [...] levitate*»***. Подобные отклонения риторического вкуса следует оценивать как тяжкие нарушения правила приличия: «*gravissime contra decorum peccant*»**** (31—32). Во всех приведенных случаях речь идет об излишнем *ornatus*, о преобладании *ornatus* над *res*: «*commutationes, leves paronomasias, metaforas, et allegorias a rebus molliculus [...], conduplicaciones frequentes, et non necessarias praeterea exclamatiunculas frigidas, ridiculas obscrationes, lamentationesque faemineas*»***** (32).

Этот незрелый стиль, приличествующий не мужчине, а скорее заикающейся девочке («*ruellae balbantes*» неизбежно исключаются из риторического коллектива), характерным образом проявляется в образовании уменьши-

* [Слова] [...] темные, повторяющиеся, неуместные, собранные ни для чего иного, как для некой помпезности (лат.).

** За громкими словами — мертвые мысли (лат.).

*** ...излишнее пристрастие к мелким и легковесным забавам; ...дела великие, героические, божественные, или печальные, трагические — с приятностью и легкостью (лат.).

**** Тяжко погрешают противу правил приличия (лат.).

***** Изменения слов, легкомысленная парономасия, метафорическое или аллегорическое упоминание вещей ничтожных, частые повторения, кроме того, ничем не вызванные пошлые восклицания, смехотворные клятвы, женские причитания (лат.).

тельных форм, то есть в таком употреблении языка, в котором он уже не принимается всерьез. Прокопович приводит один пример *puerilitas* из текстов императора Адриана:

Animula, vagula, blandula,
hospes, comesque corporis,
quae nunc abibis in loca?
pallidula, rigida, nudula,
nec, ut soles dabis iocos.* (32).

Прокопович признает, что приемы названного типа не всегда представляют собой *vitium* и встречаются даже у хороших риториков, однако, при двух условиях:

«1mo: si res ipsa istud dicendi genus exigat: 2do: si tamen admodum raro adhibeatur, et de industria a core quadam, verbis inquam gravioribus et simplicibus suavitas haec temperetur»** (32).

Таким образом Прокопович поясняет соотношение между *ornatus*'ом, высотой стиля и *res*.

Данное ограничение не касается *stylus parenthysus*, который являет собой вершину нарушенного *decorum*'а. Прокопович ассоциирует его с жезлом Диониса и с вакханками и имеет в виду вакханальный, неумеренный, «безумный» стиль: «Est quaedam insana et furens oratio»*** (33). Здесь он снова приводит польский пример (34). *Insana oratio* нарушает его *iudicium*.

Помимо форм неумеренности, редундантности и напыщенной семантики существуют такие стили, которые или рабски следуют правилам, или обнаруживают недостаточное риторическое мастерство. *Scholasticus stylus* по-ученически придерживается парадигмы, не допуская никаких исключений: «plerique tum maxime contra artem pessant, cum maxime artem observare satagunt»**** (34). Правило занимает место искусства и подавляет креативность.

Выступая с неприятием *stylus poeticus*, Прокопович проводит ясные границы между риторическим и поэтическим. Таким образом он проблематизи-

* Бродяженька — душенька миленькая,
Телу гостя и спутница,
Куда отойдешь, в какие края?
Озябшая, голая, бледненькая...
Как прежде, тебе уже не служить (лат.).

** Во-первых, если такого стиля речи требует сам предмет; во-вторых, если [такой стиль] используется достаточно редко и с определенной целью: я имею в виду, если таким образом уравниваются достоинства слов возвышенных и простых (лат.).

*** Речь бывает безумной и буйной (лат.).

**** Некоторые тем больше погрешают против искусства, чем больше стремятся соблюдать его правила (лат.).

рует определенные тенденции как в развитии речи (*genus demonstrativum*), так и в развитии поэтических жанров (пересечения риторических и поэтических приемов), которое, как известно, начинается уже в античности. Он демонстрирует некоторые формы, заслуживающие названия поэтизмов: (*verba propria* поэтов — например, *tari* вместо *dicere*; *natus* вместо *tilius*; *tellus* вместо *terra*; *lympa* вместо *aqua*; *polus* вместо *caelum* и т. д. (35). Кроме того он называет (*verba tropica*), которые можно распознать по смелости переноса или изменения (*translationis vel mutationis audacia*, 35), и многочисленные составные прилагательные типа *aurifluus* и *ornatus sententiarum* — например, перифразу. Отсюда можно заключить, что семантические и синтаксические приемы, а также определенный лексический отбор недопустимы для *officium*'а ратора. Здесь Прокопович приводит критерии, позволяющие отграничить поэтический стиль как лишенный определенной цели и как могущий позволить себе излишнее и ненужное, от стиля риторического, функционально привязанного к определенному *officium*'у.

Поэтическое не ограничено никаким *decorum*, ему позволено создавать чуждое и неслыханное, поскольку оно свободно от всяческих норм, задаваемых *res*, местом и поводом коммуникации. Поэтическое можно интерпретировать как антимодель коммуникации, которая не подчиняется никаким формам, а создает их каждый раз заново:

«Pro generali tamen regula hac in re illud observa: duplici ratione sive sententias sive verba poetica ab oratoriis distiguenda esse: Imo quid est supervacaneum et non necessarium. [...] 2do quidquid videbitur ab omni usu hominum alienum [...]»* (35—36).

Помимо редувантных стилей и излишнего *ornatus*'а существуют формы с нехваткой *ornatus*'а и с недостаточным *cultus*: *stylus rudis* (*sensus* и *verba* его грубы, неоформлены; им пользуются крестьяне и невежи), *stylus siccus et exanguis*, обходящийся без тропов и фигур (38), и *stylus fluctuans et dissolutus* (39), не располагающий ни композицией, ни четкой речевой задачей. В негативном описании данного стиля Прокопович ссылается на «*Rhetorica ad Herennium*» (книга 4). В качестве примера он называет все без исключения хвалебные речи польского иезуита Томаша Млодзяновского, который служит ему для иллюстрации почти всех пунктов риторической дегенерации. «*Sed luculentissimum huius ruditatis exemplum est Thomas Młodzianowski Jesovita*»** (39) — язвительно провозглашает Прокопович. Здесь он клеймит стиль, который в определенном смысле не регулируется никакой риторической компетентностью, но тем не менее является стилем — неправильным стилем не-

* В качестве общего правила соблюдай в этом деле следующее: поэтических слов и выражений ораторам следует избегать в двух случаях: во-первых, если они излишни и не необходимы, во-вторых, если кажется, что они чужды употреблению (*лат.*).

** Очевиднейший пример такой грубости — Томас Млодзяновски, иезуит (*лат.*).

сведущих.

То обстоятельство, что упрек в *ruditas* касается именно польской риторики, отличающейся напыщенностью, редундантностью и избытком *ornatus*'а — что Прокопович настойчиво подчеркивает — свидетельствует о намерении изобличить польскую риторическую практику, которая была крайне популярна и побуждала многих к подражанию. Она должна быть разоблачена как практика, не владеющая *cultus*'ом и *ornatus*'ом. Риторическая коммуникативная некомпетентность польских иезуитских проповедников состоит для Прокоповича именно в безмерном нарушении *decorum*'а. Стратегии его нарушения, свидетельствующие об этой неспособности, для Прокоповича суть все те приемы, которые указывают на барочную стилистическую направленность *ars oratoria sacra*. Весь барочный стиль Прокопович изобличает как *ruditas*, что наиболее ярко и точно сформулировано в рамках его критики *acumen* и *argutia*. *Acumina* суть *trigidae*, *putidae*, *ineptae tacetiae*, *nugae* (пошлые, примитивные, неуместные остроты; вздор) (43). Прежде всего он подчеркивает смехотворность таких форм. Это относится особенно к *stylus curiosus*, целью которого является порождение удивительного, необычного и неожиданного: «*aliquid mirum, insolitum et praeter expectationem hominum*» (39). Подобная критическая оценка «курьезного» стиля касается определения *acumen*'а, даваемого самим Прокоповичем в его «Поэтике». Критерий смехотворности относится также к *tacetiae audaces et potervae, impurae et obscaenae* и *argutiae irigidae* (45). В холодном великолепии смелых *acumina* Прокопович видит что-то нечистое и непристойное. Произвольное обращение с языком, которое, казалось бы, не обращает внимания ни на какие правила, бесстыдно и смешно. Прокопович выступает как пурист и как сторонник идеалов классицизма. Представителями дурного настоящего, ложными *recentiores* являются польские ораторы. Прокопович требует следования тем правилам, которые они нарушают: «*ubi exordiendi ars a tot doctissimis magistris antiquis et recentioribus observata et tradita? ubi validae confirmationes? ubi motus animorum? ubi perorationes in Sacris deliberationibus pro necessariae? ubi numerosae orationis structura? ubi ornatus, splendor, acrimonia, vehementia, gravitas, fluiditas? ubi nervi, ubi pondera sententiarum? ubi partium iunctura? Nulla prorsus varietas, sine qua et eloquentia nulla*»* (46).

У каждого из перечисленных здесь понятий есть своя параллель на стороне негативной *falsa et corrupta eloquentia*. Прокопович прибегает к аргументу, указывающему на авторитет традиции и приводит в качестве опровер-

* Где искусство вступления, которое изучали и передали потомкам столь многие ученейшие мужи древности и недавних времен? где внушительные доказательства? где движения души? где завершение речи — благоговейные размышления о необходимом? где строение ритмической речи? где украшение, блеск, остроумие, страстность, возвышенность, плавность? где нерв и вес предложений? где связь частей? Ничего этого нет — а без этого нет красноречия (*лат.*).

жений стиля Млодзяновского целый ряд *auctores*, имена которых отметили собой различные типы и стадии риторического мышления: Платон, Аристотель, Цицерон, Магистр Геренний, Квинтилиан, Гермоген, Августин. Из более поздних он называет Мельхиора Иуния, Эразма, Соария, Мендосу, Коссена, Страду, Понтана. Затем следует провокативное замечание, что среди них также было множество иезуитов⁸⁵. Критика «*Lechica eloquentia*» нацелена на превратное понимание ораторики, заключающееся в том, что *eloquentia* может быть достигнута путем *arbitrium*, а не рождена из *natura*. Подобное понимание красноречия Прокопович ставит в упрек Стефану Моренскому, который оценивает Млодзяновского как *Princeps oratorum*. Произвольности, то есть нарушению правил и беспрепятственному *tumor*'у, Прокопович противопоставляет естественность в смысле необходимости, в смысле заданных, а не выдуманных правил. Риторические стратегии нельзя выдумать, они таковы, как их «*per tot saecula sagacissimi quique et ingeniosissimi viri observarunt*»* (48). Традиция, *auctores* и естественная необходимость утверждаются в противовес предосудительной креативности *arbitrium*'а, поскольку последний — заинтересованность Прокоповича в этом пункте вполне понятна — препятствует созданию стабильного коммуникативного пространства, которое ориентируется на однородный код. Чуждое и неожиданное, нескладное и смелое не вписываются в такое пространство. Формирование канона, который необходим консолидирующемуся обществу, возможно лишь посредством «единого языка» риторики.

В главе VII обсуждаемой книги, заглавие которой — *De Causis corruptae Eloquentiae* — цитирует диалог Квинтилиана, Прокопович сознательно актуализирует разработанную у Квинтилиана проблематизацию верного понятия красноречия. Причинами «испорченности» — которую можно наблюдать прежде всего в коммуникативном пространстве, пагубный пример которого Прокопович рассматривает как опасность для новой «риторической» России: а именно в Польше — являются *negligentia parentum, praeceptorum incitia, iuvenum desidia, oblivio moris antiqui* (49). Более чем явно, что здесь Прокопович снова принимает наставительно-педагогическую позицию. Указание на упущения родителей в риторическом воспитании детей в русском контексте может означать требование в адрес последних стать подобной инстанцией, дополняющей школу. *Gymnasia Polonorum* он называет чуть ли не *corrumpendae eloquentiae officina*, поскольку они основываются на несоблюдении правил. К нему добавляется потеря уважения к *auctores*, к Цицерону и к Златоусту, то есть пренебрежение по отношению к классическому античному и «классическому» христианскому канону, на который постоянно ссылается Прокопович (относительно его *auctores et exempla* см. ниже). Все эти упреки выливаются в конкретное сетование на небрежное посещение школы

* Столько веков соблюдали прозорливейшие и гениальнейшие мужи (*lat*).

** Мастерская, где портят красноречие (*lat*).

— в частности *schola rhetorica*: один или два года занятий риторикой, по мнению Прокоповича, совершенно недостаточны. Знания, приобретенные таким путем ведут, как он утверждает, к опрометчивому употреблению *verba incognita et obscurissimae argutiae* (52). Данная глава свидетельствует о прагматической направленности риторического пуризма Прокоповича и находит свое оправдание в рамках общей концепции. Школьная подготовка «риторического» гражданина, который затем выпускается в общество, должна быть организована по-новому. В этой связи Прокопович реконструирует аргументацию Квинтилиана и заключенную в ней принципиальную оппозицию: *ingenium* vs. *iudicium*. Роль Сенеки у Прокоповича отводится пресловутому Млодзяновскому. Ради него Прокопович не согласен положительно трактовать данную оппозицию — как это делает Квинтилиан в случае Сенеки — что было бы возможно, например, посредством признания таланта, *ingenium*'а (несмотря на то, что *ingenium* не испытывает ограничивающего воздействия эстетической оценки, *iudicium*'а).

Взгляд на категории оценки еще раз подтверждает двойственность мышления Прокоповича. С одной стороны, говорит за себя прямо-таки типологизирующая, неисторическая настроенность, возводящая в абсолют определенный идеал — как иначе можно оценить возвращение к понятию *corruptia* Квинтилиана? С другой, бросается в глаза актуализирующая, настраивающая на эволюцию (в смысле стремления к реформам) установка.

Неисторичность *decorum*'а и связанная с ним ценностная топология — по аналогии с наблюдениями, высказанными нами касательно понятия языка у Прокоповича, — позволяют сделать заключение о влиянии концепции *universalia*, содержащейся в логике Пор-Рояля. *Decorum* преодолевает границы отдельных эпох и языков и является типично универсальным феноменом.

Однако парадигматическая функция *decorum*'а у Цицерона, на которую делается постоянный упор, вызывает к жизни элемент неповторимо-исторического, которое все снова и снова может быть подтверждено во времени. Или иначе: парадигматическое следует понимать как конкретное проявление универсального. С этой точки зрения квинтилиановскую концепцию *decorum*'а можно трактовать как универсальную формулировку данного правила из перспективы Прокоповича.

Подобный подход подтверждается размышлениями Прокоповича на тему *decorum*'а, которая красной нитью проходит через все его сочинение. В этой связи мы уже указывали на малую разработанность учения об остроумии, что касается как феномена *inventio* — *inventio argumentorum* преобладает над *inventio acuminum*, — так и феномена *elocutio* — при перечислении форм испорченного стиля *argutiae* и *acumina elocutio* оцениваются исключительно негативно. Бросается в глаза, что *acumen*, который в рамках «Поэтики» Прокоповича вполне уверенно занимал подобающее ему место (согласно укра-

инской традиции, ориентиром которой в связи с теорией остроумия был трактат Мачея Сарбевского «De acuto et arguto» (1626)), заявляет о себе в тех отрывках Риторики, где речь идет о пограничных жанрах ораторского искусства. А именно тогда, когда Прокопович описывает один из подвидов эпидейктической речи — надгробную речь — которая выступает в письменной форме эпитафии. Эпитафия являет собой сгусток, сокращенную до минимума речь, которая допускает умеренный *acumen* как форму сокращения. Ораторски-персуазивный тон эпитафии становится связующим элементом между ораторским и поэтическим жанром. Эпитафия и *inscriptio* — *genos epideiktikon*, зафиксированный в письменной форме, — отличаются своей близостью к такому поэтическому жанру как эпиграмма. На гробовой доске сочетаются друг с другом аргументы затихших плача и хвалы и поэтическое искусство *brevitas*, *argutia* и *clausula*. Последние суть *virtutes* эпиграммы в «Поэтике» Прокоповича. Если *argutia* и допускается в случае письменных эпидейктических форм, она должна подчиняться постулату умеренности. Аргументация Прокоповича в этом пункте дает понять, что он различает *acumen* как воплощение испорченной *inventio* и неумеренной и напыщенной *elocutio* и *acumen* как принцип, которым управляет *iudicium*.

В первом значении *acumen* становится основным антипринципом собственной концепции Прокоповича. Устанавливается оппозиция *acumen* vs. *decorum*. Она повторяет другую оппозицию, *recentiores* vs. *antiqui*, которую, как кажется, вполне допустимо интерпретировать в смысле противопоставления современность/античность. Во многих трактатах *recentior* выступает в значении *modernus*, а в противовес польско-барочному разрушению стиля Прокопович стремится утвердить *imitatio* древних. Однако *antiquus* не является для Прокоповича ключевым понятием античности как таковой, а репрезентирует определенную риторическую и — как показывает его «Поэтика» — поэтическую концепцию, которая объединяет в себе моральные и эстетические аспекты. *Recentior* является представителем неклассического принципа, не знающим и не соблюдающим правил (Прокопович считает его неучем). Представитель же противоположного полюса верует в правила, существующие для ораторских и поэтических приемов, и в их универсальность.

В тех случаях, когда Прокопович советует прибегать к *acumen*'у, последний подлежит умиряющему воздействию *decorum* 'а. По поводу составления *sepulchrorum inscriptiones*, эпитафий и надписей, в его *ratio inveniendorum acuminum* (418—420) читаем: «sensus esse oportet acutos, nervosos emphasticos, argutos, quae omnia nomine acuminum comprahenduntur»* (419). В качестве образцов остроумия Прокопович приводит *acutae orationes* Саллюстия, Курция, Ливия, Тацита, Флора Римского (427). Его определение остроумия повторяет позицию, высказанную им в «Поэтике» относительно эпиграммы и

* Ум должен быть острым, напряженно указывающим, остроумным, должен находить изюминку в каждом слове (*лат.*).

явно свидетельствующую о влиянии Сарбевского. У Прокоповича читаем: «Per acumen intellego quidquid praeter aut contra expectationem cum veritate vel verisimilitudine dicitur, id est aliqua sententia admirationem pariens»* (420—421). Здесь *acumen* трактуется прежде всего как феномен *inventio* и отграничивается от *argumentum*. *Veritas* и *verisimilitudo* намечают тенденцию, уводящую в сторону от мышления Сарбевского в категориях барокко, то есть в категориях кончеттизма. Речь идет о рационализации новых идей, нацеленных на эффект *admiratio*, и о контроле над *inexpectata*. Тем не менее Прокопович не отказывается от *admirabilia*, порождаемых неожиданными идеями. Он составляет список *genera admirabilium*, которые аналогичны *genera acuminum*. *Admirabilia-inexpectata* познаваемого мира суть объекты остроумных оборотов.⁸⁶

Таким образом, *incognita* соответствуют *ingeniosae causae seu rationes alicuius facti vel dicti*** (421), а на место шокирующего эффекта, который должен вызывать *acumen* как *meraviglia*, вступает когнитивно-рациональный элемент⁸⁷.

К *incognita* добавляются *insolita*, которые являют собой языковые феномены. Стилистические *acumina* возникают из *paronomasia*, *voces ambiguae*, из тропов и фигур вообще, которые чужды общепринятому способу употребления языка, то есть представляют собой *insolita*. Примеры Прокоповича — за исключением одного, из Коссена, — принадлежат античным авторам и никак не являются образцами остроумного «азианизма». Когда Прокопович советует применять приемы *conjungere repugnantia* (связывания противоположностей) (424) или *concordia, vel unita disjungere* (разрыва согласия или единства) (425), являющиеся наиболее известными описаниями техники *acumen*'а, он имеет в виду нечто подобное семантическому «несогласию». Однако основное его внимание направлено на безупречность грамматической конструкции, определяемой «соответствием» (*concininitas in verbis*). Противоположностью удачного *acumen*'а, составленного по указанным правилам, являются *trigidae et obscurae sententioiae**** (427). Не признание *obscuritas*, образующей сердцевину маньеристской техники кончеттизма, дает нам в руки еще одно свидетельство эстетического отношения Прокоповича к языку *recentiores*. Подобное урезанное понимание *acumen*'а, который сглаживается под давлением *decorum*'а, позволяет интерпретировать риторику Прокоповича как учение о *decorum*'е, направленное против учения об остроумии, которое в тот период было преодолено не

* Под остротой я понимаю то, что сказано неожиданного или противоположно ожиданию, при этом истинно или праводоподобно, т. е. некую фразу, вызывающую удивление (*лат.*).

** Удачно найденные причины или объяснения некоего дела или слова (*лат.*).

*** Холодные и темные фразочки (*лат.*).

РЕЧЬ, ОПРЕДЕЛЯЕМАЯ ПРИНЦИПОМ *DECORUM*'A

На подготовленной таким образом почве развивается учение о трех стилях. Известно, что доктрине трех стилей в славянском контексте приписывается огромное значение в плане формирования литературного языка и с его функциональной дифференциацией⁸⁸. В этой связи Ломоносову уделяется столь огромное внимание, что факт принадлежности учения о трех стилях к европейско-античной традиции время от времени вытесняется на второй план. Помимо положительного эффекта достойной оценки оригинальности Ломоносова и его переноса данного учения на восточнославянский материал такая перспектива привела к тому, что ни нормативность и конвенциональность данной иерархии стилей, ни ее организующе-моделирующая функция метатекста не были осмыслены в достаточной мере.

Не может быть никаких сомнений в том, что учение о трех стилях Ломоносова следует рассматривать в рамках восточнославянской традиции, сформировавшейся на основе институционализированных курсов по поэтике и риторике. Ясно также, что через своих преподавателей в Московской Славяно-Греко-Латинской Академии, бывших выходцами из Академии в Киеве — Крайского⁸⁹ и Кветницкого⁹⁰ — Ломоносов воспринял учение Киевской Академии: учение, многим обязанное польскому влиянию и имеющее прочные корни в европейском контексте⁹¹. Так называемая риторика Макария показала, что концепция трех *genera elocutionis* в русском контексте была воспринята намного раньше, чем предполагалось⁹².

Прокопович является представителем украинской традиции учения о трех стилях и по значимости своей стилистической доктрины может быть назван предшественником Ломоносова. Прокопович пытается перенести систему разных способов употребления языка, жанров и коммуникативных ситуаций на русскоязычную основу. Этот проект представляет собой попытку тотальной регламентации всех форм вербального общения, попытку определения набора стилей, жанров и речевых задач, без проблематизации действительной коммуникативной данности культурного контекста и его коммуникативных потребностей. Насаждение Прокоповичем подобной системы не проходит без последствий. Не возникает ни одной сколько-нибудь значительной антиконцепции⁹³, никаких радикальных «анти»-риторических настроений, подобных отношению Аввакума к официальной риторике XVII в. Мнение Прокоповича определяет решение вопроса о языке и стиле в XVIII в. — вплоть до Ломоносова.

Культурные контексты, в которых утверждаются стилистические системы с ярко выраженной иерархической концепцией — какой была система трех стилей — впоследствии могут стабилизировать исходную языковую систему

относительно ее употребления в ясно определенных коммуникативных целях. Учение о трех стилях отражает дифференцированную и строгую систему соответствий, определяющих соотношение коммуникативных инстанций. Иерархическая организация триады стилей требует изоморфии жанров и речевых задач. *Decorum* как соотношение стиля, жанра и речевой задачи является не семантическим соотношением, а соотношением установленных пропорций. Кроме этого он связывает друг с другом все три инстанции, причем невозможно определить, которая из них задает условия для всех остальных. Возникающее соотношение представляет собой трехступенчатую взаимозависимость, которая, кроме названных инстанций (формальных и функциональных), охватывает *res*, партнеров по коммуникации, место, условия и время (т. е. аспекты содержания и контекста).

Каждое высказывание соотносится с определенной стилистической конструкцией и оценивается в соответствии с действующим в ней порядком. Та стилистическая система, которая в рамках определенного культурного контекста берет на себя подобную регулирующую роль, не принимает во внимание реальные стили отдельных социальных групп. Это значит, что независимо от степени дифференциации всей языковой системы в соответствии с коммуникативными потребностями отдельных групп, составляющих общество, принимается одна единственная стилистическая система — триада стилей. Последняя относится исключительно лишь к тем коммуникативным формам, которые в рамках системы принадлежат к области высоких коммуникативных задач, то есть к видам речи и к поэтическим жанрам, образующим оппозицию форм коммуникации с низкими коммуникативными задачами (например, развлекательные жанры, обычный разговор).

Принимаемая стилистическая система работает на фоне оппозиции «обладание стилистическими признаками vs. лишенность стилистических признаков», причем первый член оппозиции имеет в виду те формы коммуникации, которые осуществляют более высокие коммуникативные задачи. Значит, нужно исходить из того, что за пределами учения о стилистической триаде всегда остается область неучтенных стилей и что по этой причине внутри культурного контекста, который формулирует учение о стилях⁹⁴, начинает действовать оппозиция. Согласно критериям остранения, *ornatus*⁹⁵ и аффектов трехчленная и упорядоченная в себе система соотносится с триадой жанров и речевых задач (высокое — *movere*; среднее — *delectare*; низкое — *probare, movere*) и противопоставляется комплексу неопределенных форм и задач коммуникации. В рамках подобных систем, функционирующих по иерархическому принципу, низкому стилю также отводится его собственное место. Он выполняет свою роль согласно установленным нормам и ни в коем случае не приравнивается к беспризначному члену оппозиции.

Противопоставление отображает унаследованную дихотомическую концепцию, в которой происходит конфронтация разговорного и неразговорно-

го (поэтического) употребления языка. Вся система употребления языка в определенном культурном контексте рассматривается как определяемая соперничеством двух способов говорения: возвышенного, необычного, чужеродного, украшенного, несобственного, искусного способа и способа тривиального, ясного, обычного, собственного, естественного. Такое соперничество описывает подспудное двуязычие, которое становится явным тогда, когда неразговорная речь прибегает к помощи языка, далекого или чуждого данной системе (церковнославянский, латынь). Внутри триады стилей, усложняющей подспудное двуязычие своей трехчленностью, строго упорядоченной критериями остранения, *ornatus*'а и аффектов (*pathos-ethos*), каждая ступень находится в обязательном подчинении закону адекватности и уместности — *decorum* или *aptum*, которые являют собой эстетическую категорию. Требование *decorum*'а принимается так долго, как принимается стилистическая триада, хотя в различных контекстах, воспринявших учение о стилях, оно выполняется по-разному. *Decorum* как таковой является постоянной величиной: меняется лишь его реализация в разных контекстах. Каждый коммуникативный коллектив, то есть каждая группа, репрезентирующая систему, выдвигает свою собственную концепцию *decorum*'а, концепцию соотнесения жанра и стиля, предмета и стиля, *res* и *verba*. Такое соотнесение следует определенным условиям, а его нарушение свидетельствует об изменениях в системе стилей и коммуникации.

Схему соответствий, диктуемых приличием, мы находим в главе II, *Liber I: «De triplici dicendi genere, seu stylo sublimi sive gravi, medio seu florido, intimo seu familiari»** (35). *Summum genus*, который в соответствии с традицией преподавания обозначается также как *grande, grave, sublime*, выступает как соотношение *res magna* и *ampla magnifica forma: ampla et magnifica in rebus magnis verborum et sententiarum forma*** (53). При этом еще раз углубляется лексически-семантическая и синтаксическая дифференциация:

«...magnae amplificationes, graves sententiae, argumenta fortia, verba gravia sonantia, metaphorae et allegoriae non vulgares, et a magnis rebus petitae, multi et graves affectus [напр., admirationis, miseracionis, doloris и т. д.], multae figurae» (53—54).

В данном списке перечисляются основные приемы звуковой, синтаксической и семантической организации текста: задается своего рода репертуар, причем выбор из этого репертуара должен происходить в соответствии с иерар-

* О трех стилях речи, или стиле высоком или важном, среднем или цветистом, низком или общеупотребительном (*lat.*).

** Великий предмет и блистательная величественная форма: для великих предметов — блистательные и величественные слова и фразы (*lat.*).

*** ...многие преувеличения, серьезные мысли, внушительные аргументы, веско звучащие слова, общеупотребительные метафоры и аллегории, взятые из серьезных вещей, многие глубокие чувства (напр., восхищение, сострадание, горе и т. д.), многие фигуры речи (*lat.*).

хическим порядком. К *form*'е относится также изображение определенных страстей, которые не являются элементами содержания, а нацелены на определенное воздействие, то есть выступают в опосредующей функции. Речевая задача, которой отвечает *res magna in forma magnifica*, есть «maxime ad commovendos animos inserviunt»* (54).

Данная модель повторяется на каждой ступени триады. *Medium genus*, который получает также названия *mediocre, floridum, temperatum, aequabile* (средний, цветистый, умеренный, ровный), определяется как *in rebus mediocribus mediocris et aequabilis verborum et sententiarum structura***. Кроме выражения *structura*, которое употребляется в качестве синонима *form*'ы в предыдущем описании, здесь следовало бы особо выделить изоморфию *res* и *verba*, подчеркнутую лексически. Реализация *mediocre* черпает из репертуара *inventio* (учения о предложениях, аргументах и аффектах) и *elocutio* (учения о тропах и фигурах): «sententias non multum subtiles, verba suavia et nitida, translationes frequentes sed iucundas petitas a rebus amaenis, speciosas argutias, periodos proprias et rutundas, membra frequenter paria, amaenas digressiones, affectus modicos, et raros, figurae, [...], tota oratio facilis et perspicua»*** (54)

Данная *oratio* стоит на службе у *delectatio*. Ограничения, исходящие от *ornatus*'а, проявляются здесь с особенной ясностью: высказывается требование умеренных метафор и *argutiae*. Целью является «классическая» *suavitas*, не покидающая рамок *perspicuitas* и тем не менее организованная «легкой рукой».

Intimum genus, названный также *tenue, humile, familiare* (в истории определения стилей каждый из этих атрибутов, употребляемых почти синонимично, приобрел другие, новые коннотации), получает следующую характеристику: «verborum sententiarumque in rebus humilibus parvis, familiaribus forma infima, et attenuata»**** (54). Отграничение данного рода речи, для которого не указывается никакой определенной задачи (обычным было бы отнесение его к области *docere* и *probare*), от разговорного языка представляет собой определенную трудность. Ясно, однако, что он отличается от последнего за счет признака отступления от нормы и по сравнению с немаркированным разговорным языком представляет собой тип речи, отмеченный особыми чертами. Итак, «sed tamen a communi et vulgari sermone distincta: Habet enim suas

* в высшей степени служить к потрясению душ (лат.).

** для средних предметов — среднее и умеренное построение слов и фраз (лат.).

*** немногие тонкие мысли, приятный ясный слог, метафоры частые, но забавные, взятые от приятных вещей, разнообразные остроты, подходящие и округленные периоды, уравновешенные части, приятные отступления, эмоции умеренные и редкие, фигуры, [...], вся речь — простая и ясная (лат.).

**** низшая, слабейшая форма слов и фраз, для дел низких, мелких, обычных (лат.).

***** но однако отличная от общего, народного языка, ибо имеет свое изящество (лат.).

elegantias»**** (54). Последняя заключается в «*verba cultiora quidem, sed plerumque propria: Translata etiam, sed magis usitata: Sensus obvios, affectus nullos, aut rarissimos, et modicos*»* (54).

От «обычной» речи данный тип отделяет лишь одна тончайшая перегородка. Значимость употребления привычного, устоявшегося, почти «собственного» едва ли допускает семантические аномалии, за исключением тех случаев, когда речь идет о метафоре, уже укоренившейся в общем употреблении.

Рестриктивность этой разветвленной системы соответствий становится понятной именно при рассмотрении характеристик отдельных приемов. Примечательно, что на фоне эстетической нейтральности здесь выделяется набор приемов — поскольку как чистые приемы они равноценны и в равной степени вероятны — которые упорядочиваются в процессе отбора, руководимого эстетической доминантой. Происходит сортировка метафор, отвечающих высокому, среднему и легкому стилям.

Употребление стилей, в свою очередь, не является произвольно-случайным, не происходит *ad libitum* говорящего. Прокопович проблематизирует *decorum*, регулирующий соотношение между *genus dicendi* и *torma*, вводя в поле зрения еще одну дополнительную инстанцию: *res*. *Res*, как и форма, должны быть распределены и уточнены. Что представляют собой, например, *res summae*, прикрепленные к высокому стилю?

Прокопович определяет их: *caelestes, aeternae, divinae*. Кроме того: *Humanae [...] sed admiratione dignae, vel plenae doloris, miserationis, indignationis*** (54). Таковыми могут быть в конкретном случае: *Heroicae virtutes, severae leges, tacta vel dicta sapienter, regnorum interitus, fortunae vicissitudines, tristes rerum eventus, omnia in suo genere maxima**** (54—55). Все эти вещи, события и переживания способны вызвать наивысшую степень внимания и потрясения в рамках определенного культурного контекста. Тем самым, предлагается также шкала тематических структур, находящихся под рукой в момент реализации *genus summarum* и *torma magnifica*.

Тот же самый механизм управляет *res mediae* в рамках *genus medium*. Таковыми являются *laetae, vel non adeo tristes***** (55). Они в любом случае занимают подчиненную позицию по отношению к тем, о которых шла речь

* Слова несколько изысканные, но чаще обычные; иногда даже метафоры, но чаще общеупотребительные слова; обычные чувства, никаких эмоций, или эмоции очень редкие и умеренные (лат.).

** Человеческое [...], но достойное удивления, или полное горя, сострадания, возмущения (лат.).

*** Героические доблести, суровые законы, мудрые деяния и слова, гибель царств, перемены судьбы, горестные события, все величайшее в в своем роде (лат.).

**** веселые, или не слишком печальные (лат.).

выше. Здесь перечисляются скорее не структуры, а виды текстов (или речи), которые в значительной мере составляют *genus demonstrativum: salutationes, hospitum, benevolentiae significationes, gratulationes honorum, victoriarum, descriptiones triumphorum, aliarumque rerum amaenarum** (55). Последние суть речевые действия (поздравление, восхваление, приветствие), которым, в принципе, отведена определенная топология.

Us res parvae, принадлежащих к *genus inifinum*, есть предметное ядро (*de re rustica, de re familiarum* — о деревне, о семье), лишенное, однако, топологии. *Res parvae* являются предметом в том случае, когда мы шутим (*iocamur*) и — как это ни странно — когда преподаем (*docemus, signiticamus*) (55). Данное обстоятельство можно интерпретировать в том смысле, что предметом обучения может быть все, что угодно — даже вещи незначительные, повседневные. Но на этом Прокопович не останавливается. Он подчеркивает, что оратор не должен руководствоваться исключительно мыслью об иерархии стилей, предметов речи и форм, а что его всегда должно заботить соблюдение соответствий. *Decorum* важнее иерархии. Каждый стиль заслуживает похвалы, если только употребляется «как положено». Высокий стиль, используемый вразрез с требованиями приличия, ценится ниже, чем низкий стиль, приемлемый адекватно.

Данную мысль о функционализме Прокопович проводит крайне последовательно. Решающей причиной неверного употребления стилистической дифференциации выступает, по-видимому, незнание правил, имманентных каждому из трех стилей. Каждый стиль почти обладает автономией, своим кодом, которому должен научиться тот, кто его использует. Код этот включает в себя лексику, синтаксические и семантические приемы, применение определенных приемов *ornatus*'а, приемы возбуждения аффектов (путем их изображения). Тот, кто не обладает достаточной ораторской компетентностью, допускает стилистические нелепости, ошибки и оставляет у слушателей впечатление вульгарности и грубости или помпезности и пустоты. Здесь поясняется, что несоблюдение правил является нарушением *decorum*'а, которое подлжет эстетической оценке.

В «Поэтике» Прокоповича — к которой он в другом контексте отсылает как к учебнику — также упоминается проблема стилей, которая здесь касается исключительно так называемых поэтических жанров. Каждый отдельный жанр (жанровая триада эпики, лирики и драматики еще не имеет здесь своих четких контуров, как, впрочем, и в других поэтиках того времени) соотносится с одним из названных стилей и характеризуется дополнительными эстетическими (экспрессивными) признаками:

«Sicut enim in heroico et tragico poemate gravitas, in bucolico simplicitas, in

* эпидейктический род: приветствия, приглашения, знаки расположения, поздравления с почестями и с победами, описания триумфов и прочих приятных вещей (лат.).

elegiaco teneritudo et mollities affectuum, in satyrico acrimonia, in commoedia joci, in epigrammate acumen, ita in lyrico virtus est praecipua suavitas»* (*Poetica*, 321—322).

Данное распределение уточняется такими определениями стилей как *stylus medius seu floridus* (средний или цветистый стиль) (*Poetica*, 319) или *locutio non sublimis, famiari sermoni similis* (слог не высокий, подобный обычной речи) (*Poetica*, 318) и т. п.

Здесь можно распознать деление на три стиля. Такие понятия как *gravitas, simplicitas, acrimonia, teneritudo, mollities, suavitas* описывают основной тон каждого конкретного жанра. Эти понятия принадлежат к области эстетики воздействия. Они соответствуют описаниям стилей, которые, кроме определения уровня (высокий, средний, низкий стиль), подчеркивают также факторы настроения: *familiaris, floridus* и т. д. Последние суть трудно определяемые метафоры общей эстетической направленности отдельного жанра, из которых Прокопович конструирует сложную сеть соотношений.

Надлежащее выполнение *decorum*'а Прокопович рассматривает также с точки зрения диспозиции оратора, его *natur*'ы. Здесь он тоже устанавливает тройную иерархию способностей: *optimum, mediocre, infimum*. Риторически одаренный человек обладает *animi motus, summum iudicium, fecunditatem et ubertatem* (движения души, высокий ум, богатство и плодovitость натуры) (61). Их дополняют *capax et tenax memoria* (память цепкая и крепкая) и способность использовать голос и выражение лица в соответствии со стилем, предметом и жанром речи.

Прокопович не был бы учителем риторики, если бы несмотря на *natura* он не требовал от оратора *exercitatio*. Его он советует выполнять по «*Progymnasmata*» Афтония Софиста и по своей собственной «Поэтике». Таким образом он сознательно ставит себя в один ряд с учителем риторики, уже вошедшим в общепринятый канон. В рамках модели, включающей в себя одиннадцать этапов, он излагает образцовый процесс выбора и композиции при составлении оптимальной речи, подчиненной правилам приличия:

«1mo: an sit oratio latina, non ne barbara verba, aut impropria (locutis) aut frasis Poetica, aut solecissni irrepserint? 2do: clara (ne) sint omnia et perspicua? 3tio: Est ne sensus aliquis? an nihil dicto tuo intelligatur? 4to: verborum delectum iudica, sint ne talia, qualia res postulat: sonantia, gravia, suavia etc: 5to: sint ne servata iuxta praeceptum modum, et usum numerosae orationis ratio. 6to: Vide ne forte (impegeris) in aliquod ex supra dictis vitium. 7mo: (troporum) et figurarum iudicium ineatur. 8vo: Prudenter perpende an decorum servatum sit. 9no: quae erunt supervacanea tollenda sunt, et contra quae desiderabuntur, vel

* Ибо, как для эпоса и трагедии — величие для элегии — нежность и мягкость чувств, для сатиры — остроумие, для комедии — шутка, для эпиграммы — острота, так для лирики основное достоинство — приятность (*лат.*).

aimi vel aurium iudicio illa adjicienda. 10mo: singularum orationis partium propriae virtutes an sint? et an non sint vitia, ut exordij, narrationis. 11mo: agenda est ratio varietatis* (66—67).

Однако комплекс тем при составлении речи можно считать исчерпанным лишь тогда, когда уделяется должное внимание еще одному моменту: *imitatio* (67—68)⁹⁵. Надлежащая способность к *imitatio*, которая не должна заслонять собой собственной умеренной креативности, означает, во-первых, выбор верного образца (*summus et praestantissimus*) для каждого конкретного жанра или стиля и, во-вторых, включение подражателя в ряд уже оправдавших себя *auctores*. *Auctor* — это оратор, своей речью способный добиться значительных результатов и пользующийся большой славой и уважением.

С одной стороны, *imitatio* подтверждает собой определенную традицию, с другой, вносит вклад в формирование идеала образования, который должен приобрести значимость в пределах актуального культурного контекста или уже приобрел ее в рамках коммуникативного коллектива. Так образцовый автор становится индексом для определенного эстетического и коммуникативного кода. У Прокоповича есть точное представление о том, что важно для коммуникативного коллектива, какой в нем накоплен запас знаний, о чем и при помощи каких средств протекает коммуникация. Здесь учитывается не только риторика, но и история, поэзия, философские догмы, религиозные устои, церковное и светское право: то есть фонд знаний, который отражает те коды, которые поступают в распоряжение нового коммуникативного пространства как знакомое и сохраняемое знание и на основе которых может протекать консолидация нового контекста. (Все эти элементы или репрезентируют модель мира, или содержат в себе конкретные проекты функционирования общества).

Легитимация учения о стилях, учения о приличии и его явной и скрытой рестриктивности в риторике достигается при помощи ссылок на *auctores*. *Auctores* изображаются как основатели той традиции, к которой стремится прикнудить современная риторика, или как ее выдающиеся представители. Вся европейская риторическая традиция постоянно хранит и передает имена

* Во-первых, по латыни ли написана речь, не на варварском ли языке; не проникают ли в нее иногда неуместные поэтизмы? Во-вторых: все ли ясно и понятно? В-третьих: есть ли какой-то смысл? или из твоей речи ничего не понять? В-четвертых: обдумай выбор слов, таков ли он, какого требует дело: звучный, возвышенный, приятный, etc. В-пятых: выдержана ли надлежащая мера и обычай ритмической речи? В-шестых: посмотри, не впал ли ты в прегрешение относительно сказанного выше? В-седьмых: сюда входит суждение о тропах и фигурах. В-восьмых: приличие да соблюдается скромно и взвешенно. В-девятых: все лишнее должно быть отброшено, напротив, все, чего не хватает по суждению души или ушей, должно быть добавлено. В-десятых: имеются ли достоинства, свойственные отдельным частям речи? нет ли недостатков вступления, рассказа? В-одиннадцатых: следует подумать о разнообразии (*лат.*).

всех своих гарантов. Как стилистические приемы, как «библейские элементы» и как топка учения об аргументах они привносятся в каждый новый культурный контекст как якобы у н и в е р с а л ь н ы е. Ясно, что предпочтение определенных *auctores* и ориентация на намеренную имитацию их стилистических образцов вносят свой вклад в формирование канона определенной эстетической тенденции. Они дают представление об оценке той позиции, которую занимает преподаватель риторики в конкретном культурном контексте.

Своих *auctoritates* Прокопович подбирает из двух культурных контекстов: из христианской византийской Греции и из греческой и римской античности классической эпохи. Первый играет основополагающую роль для русской культуры и уже вошел в нее как важный элемент культурного самопонимания, второй дополняет его в своей функции культурной нормы.

Прокопович старается, как нам кажется, провести параллели между *auctores*. В одном ряду с Демосфеном и Цицероном выступают церковные отцы и проповедники христианской Византии — Василий Великий и Иоанн Златоуст. Прокопович представляет каждого автора, приводя пример одного из стилей: кроме легитимационной функции примеры выполняют также функцию нормативную.

Старания Прокоповича подобрать для каждого языческого античного примера и автора аналог из христианского контекста не лишены скрытого тактического замысла. На христианский аналог возлагается роль аргумента, противостоящего критике риторики, которая ставит в упрек последней ее языческое происхождение⁹⁶. Ссылка же на Златоуста была особенно полезна Прокоповичу в целях укрепления собственной позиции. Имя Златоуста — проповеди которого, собранные в знаменитом древнерусском «Златоструе», реципировались на Руси уже очень давно — представляло риторическую и именно русскую культурную традицию, одним из звеньев которой стала деятельность Прокоповича.

Демосфен и Цицерон считались представителями *eloquentia humana et politica. Laudatio*, которую Прокопович сочиняет в честь Цицерона, топологична: она основывается на оценке, даваемой последнему Квинтилианом в книге *X Institutio oratoria (in quo eloquentia totas vires suas experiretur)*. Вершина ее — высказывание со ссылкой на Мельхиора Иуния, которое еще раз в классической форме содержит догмат приличия: «[Cicero] omnium invenit acutissime, inventa disposuit prudentissime, disposita elocutus est ornatissime, copiosissime, gravissime. Summa apud eum in docendo atque

* Воспитание оратора (в котором красноречие испытывало свои силы) (*лат.*).

** [Цицерон] все находил наиболее точно, найденное располагал предусмотрительнейшим образом, расположенное излагал в высшей степени красиво, разумно, возвышенно. У него была высшая тонкость в обучении и доказательстве, страстность в возбуждении чувств, приятность в услаждении слушателей (*лат.*).

confirmando subtilitas, vehementia in movendo, in delectando suavitas)* (69). «I: de rebus magnis graviter sumisse de parvis, de mediocribus temperate»* (70).

Интересно здесь указание на ораторскую практику Цицерона: *dixit, scripsit, egit*** (69—70) — все это суть риторические акты, предназначенные для публичной презентации. Внимание Прокоповича направлено именно на этот аспект. Его он старается подчеркнуть также у своего христианско-византийского гаранта — Златоуста, признаваемого за *auctoritas de eloquentia sacra*. Относительно речевых стратегий он сравнивает его с Цицероном (*fama* Златоуста и *fama* Цицерона схожи, как утверждает Прокопович) и подчеркивает публичное воздействие его *sermones* (бесед).

Проведение параллелей между Цицероном и Златоустом представляет собой аргумент, который определяет риторику Прокоповича *in toto*. С одной стороны, оно является попыткой преодолеть дихотомический подход к культуре (язычество vs. христианство), с другой, отображает существующее христианско-гуманистическое понимание культуры. Список общеизвестных в риторической традиции имен Прокопович дополняет еще несколькими, которые требуют комментария⁹⁷. Он составляет список жанров и коммуникативных ситуаций и называет самых выдающихся их представителей, частично приводя ограничительные оценки стиля (71—74).

Тот факт, что *elocutio* — как центральная часть риторики, посвященная речевым стратегиям, речевым жестам и т. п. — с точностью до последних деталей о фигурах и тропах демонстрирует твердость концепции *decorum*'а, позволяет рассматривать данный фрагмент риторического учения не как дескриптивно-абстрактный, а скорее как нормативно-прагматический. Указание к применению определенного приема являет собой акт оценки, а выбор определенного приема — решение в пользу того или иного эстетического воздействия. Первичным является выбор «декоративной» коммуникативной деятельности. Относительно следующего шага — выбора соответствующих форм — информирует оценочная риторика Прокоповича. Он постоянно опередывает перед читателем расставляемые им акценты. Его цель — сделать речь понятной, найти подход к простой публике, завоевать общественное пространство. Постоянное внимание, которое Прокопович уделяет позиции слушателя, свидетельствует об учете еще одной инстанции: а именно — адресата. Подобная речевая ситуация требует ясных условий: *singulorum verborum ratio; eorundem constructio; proprietas linguae seu usus patrius dictionis; recta pronuntiatio**** (205).

Поэтому *latine dicere* имеет в виду оптимальную языковую характеристику (причем *latine dicere* Цицерона приравнивается к *ellenizein* Аристотеля).

* О великих делах — возвышенно, о средних — умеренно (*лат.*).

** произносил речи, писал, вел дела (*лат.*).

*** размышление об отдельных словах; их сочетание; правильность языка или речи отцов; правильная декламация (*лат.*).

Однако употребление латыни, в свою очередь, регламентируется одним ограничением: допускается употреблять лишь такие латинские слова, которые встречаются у *auctoritates*, то есть запрещается вводить неологизмы. Такой консервативный «латинизм», с точки зрения говорящего представляющий собой пуризм относительно чужого языка, ведет к формулировкам, которые также свидетельствуют об ориентации на *decorum*: «Sed maxime spectanda est proprietas latinae locutionis: hoc est quae verba et cum quibus coniungi possunt, et coniuncta quid significant»* (206).

Под *proprietas* здесь подразумевается не столько противоположность речи, употребляющей тропы и фигуры, сколько область языка, присущая ему изначально и составляющая его своеобразие. Здесь Прокопович говорит о характеристиках национальных языков, что дает представление о признании им определенных идеалов, которые имманентны языку и не поддаются обобщению (то, что в одном языке обладает *elegantia* и *vis*, не обязательно должно отличаться ими в другом). Поэтому — здесь он говорит как автор-полиглот — переводчик зачастую сталкивается с проблемами. В этом пункте Прокопович несколько отходит от пор-рояльских позиций. Стремление сохранить в чистой форме латинскую *proprietas*, которое в случае неолатинского автора более чем понятно, направлено в первую очередь против языкового смешения, против «макаронической» латыни — прежде всего в форме польского латинского. Здесь он ссылается на соответствующее высказывание иезуита Григория Кнапского, подвергающего критике так называемые *mixobarbari*, которые недопустимым образом перемешивают друг с другом *latinitas* Цицерона и польский язык Кохановского (209).

Идеал пуризма, которого придерживается Прокопович, поддерживает *clare* и *plane dicere* и ведет к слиянию *bene* и *plane (clare) dicere*. Таким образом упраздняется оппозиция, отражающая противопоставление разговорной и ораторской/поэтической речи. Оно замещается оппозицией *clare-plane* vs. *obscurum*, причем *obscurum* означает говорить бессмыслицу или как бы не говорить вообще. Все это еще раз характеризует позицию Прокоповича по отношению к стилистической норме XVII в., на негативный характер которой он постоянно указывает. «Макаронизмы» и *bene dicere*, которое по его маньеристическому характеру вполне можно охарактеризовать как *obscurum*, образуют фон *oratio*, на которую возлагаются следующие задачи: «Sed ut aperta, plana dilucida, et ad captum auditorum sit (accomodata)»** и, в соответствии с указаниями Цицерона, (De oratore, III, 49): «*verbis utemur usitatis, ambigua vitabimus, mediocres ducemus ambitus, non discernemus sententias, non*

* Но больше всего надо следить за правильностью латинского языка, т. е. какие слова с какими могут быть связаны, и что означают эти сочетания (*лат.*).

** Но чтобы <речь> была ясной, понятной, простой и (приспособленной) для того, чтобы произвести впечатление на слушателя (*лат.*).

*** мы используем общеупотребительные слова и выражения, не меняем порядка слов (*лат.*).

turbabimus ordinem»*** (213).

Здесь мы имеем дело с призывом к привычно-испытанному, к среднему и поэтому понятному стилю, который учитывает позицию слушателя, а именно простой публики, не посвященной в вербальный и концептуальный код напыщенной речи. Отказ от оппозиции *recte vs. bene* и *plane vs. ornate* отводит *ornatus*'у не роль вторичной организации речи и текста, а всего лишь роль *virtus* наряду с *latinitas* и *perspicuitas*. *Ornatus* используется как фактор упорядочения речи, ориентирующийся на *iudicium*, который можно рассматривать как синоним *decorum*'а: «ut sint [verba singula] venusta, nitida, sonantia, gravia, suavia»* — как этого требуют стили. Однако: «clara in significando, non dubia, non ambigua, non obscura»** (225). Пафос ясности скрывает в себе протест против остроумных «эксцессов», которые Прокопович, по-видимому, все еще считает провокацией. (С точки зрения ломоносовского остроумия и его «сопряжения далековатых идей»⁹⁸ он вовсе не был так уж неправ).

Выбор приемов, которыми он советует пользоваться, принимает во внимание стратегии, создающие однородность, исключая при этом те из них, которые устанавливают чисто звуковые соответствия (без смыслового соотношения!). Сочетание слов *ut alna, aurea antiqua* [...] (227) для Прокоповича также невыносимо, как нагромождение согласных: например, *Rex lxxerxes, ponto pontem*. Являясь палиндромическими звуковыми повторами и этимологическими фигурами, данные формы суть носители той концепции, которую отвергает Прокопович. Повторение слов подчиняется тому же самому вердикту, однако является допустимым в тех случаях, когда его предписывает определенная фигура (*repetitio, conduplicatio, traductio*) или когда речь идет об эпиграммах: «Si procul a proculo Proculi campana fuisset / nunc procul a Proculo Proculus ipse foret» (227). Это значит, что идеал *ordo* может быть нарушен, если того требуют правила высшего порядка (жанровая традиция, общепринятая норма). Указания по достижению *virtutes* также направлены на *recte dicere*, на грамматичность, на порядок слов в предложении, на синтаксис (например, на позицию *ablativus absolutus*) и целиком и полностью ориентируются на образец латинского предложения. На передний план выступает *elegantia periodi*. Трансформация отчасти довольно сложных грамматических указаний в правила, приемлемые для просторечья, не могла, конечно, миновать определенных трудностей.

Поэтому не случайно, что основное внимание уделяется организации предложения. Ясно построенное предложение отображает ясную аргументацию, служащую ясной речевой задаче. Из подобных предложений складываются коммуникативные ситуации, которые больше не ставятся под вопрос. Следо-

* ...да будет [каждое слово] тонким, изящным, звучным, возвышенным, приятным (лат.).

** ясное по смыслу, не вызывающее сомнений, не двусмысленное (лат.).

вательно, *ornatus* не может играть роль семантического *surplus* или порождать неожиданный смысл. Он лишь усиливает порядок. Данный принцип, который, в свою очередь, тоже оказывается оценочным, отфильтровывает из набора фигур такие, которые — как *propriae et singulares* — соответствуют названной концепции предложения. Среди них можно назвать следующие: *isocolon*, *antithese*, *zeugma*, *commutatio*, *correlatio*. Все это суть обозначения метапластических форм синтагматического уровня, имеющие в виду равночленность, неравночленность, противопоставление, возможность перестановки элементов предложения без нарушения их исходного значения.

В качестве еще одной дополнительной детали, расширяющей принцип приличия, в этой связи можно назвать соотношение *ornatus*'а и *officium*'а, которое Прокопович устанавливает в «*De figuris quae officio docendi inserviunt*» («О фигурах, служащих цели обучения») (242). Эту попытку провести связь между *ornatus*'ом и *officium*'ом Прокопович ставит в заслугу самому себе⁹⁹:

«*Multipliciter a diversis figurae dividuntur, sed mihi eas placet in tria genera dividere secundum triplex Oratoris officium, quod est, ut suo loco dictum fuit. Movere, docere et delectare*»* (243).

В этом контексте дается еще одно принципиальное определение фигуры: «*Figuras Graeci Schemmata appellant, id est imagines, eo quod veluti colores tabulam, et tabulae parietem, ita illae exornant orationem*»** (242—243).

Figura рассматривается как *imago*¹⁰⁰, как *color* и как *tabula*. Она не обладает собственной целью, а направлена на *tabul*'у, *paries* и *oratio*.

Из данного сравнения можно заключить, что *figura* (это обозначение относится к тропам и фигурам) раскрывает значимость традиционной риторической оппозиции в мышлении Прокоповича. Данная оппозиция между *ornatus*'ом и *consuetudo* была, как казалось, утеряна в речи, настойчиво направляемой в сторону *plane* и *clare*. «*Figura igitur est quidquid cultius et ornatus, quam communis et obvia consuetudo est, dicitur*»*** (243). Содержащаяся здесь оппозиция *cultius/ornatus* vs. *communis/obvia* несколько отступает от идеала оппозиции понятности. Однако степень возможного сдвига *communis* и *obvia oratio* регламентируется: ее ограничения формулируются в зависимости от *officium*'а. Поэтому *docere* требует ясного и убедительного *ornatus*'а. Если данный *officium* не удовлетворяет этому требованию, тогда он являет собой *detormitas*. Оппозиция *ornatus*'а и *detormitas* интерпретирует данную функцию фигуры:

* Многие предлагали разнообразные классификации фигур речи, но мне больше всего нравится разделение на три вида, в соответствии с тройной обязанностью оратора, о которой было сказано в своем месте: трогать душу, научать, улаживать (*лат.*).

** Греки называют фигуры *schemata*, т. е. образы, ибо как краски украшают картину, а картина — стену, так и они украшают речь (*лат.*).

*** Итак, фигурой называется нечто более изысканное и украшенное, чем общая и привычная повседневная речь (*лат.*).

«Hoc enim modo earum usum melius cognosci posse existimo, qua scilicet et quo loco adhibendae sint: Nam hoc non intellecto, non ornatus sed deformitas sermonis erit, si figurate loquaris»* (243).

Docere допускает употребление целого набора фигур, отличающих его от других *officia*.

Говоря далее о *genus figurarum*, Прокопович даже в этом случае употребляет иерархическую классификацию. К *genus dicendi*, *genus elocutionis* и *officium* добавляется фигурный *genus*. Из этого можно сделать вывод, что Прокопович исходит из различных степеней интенсивности употребления фигур (степеней тропичности), то есть из различных степеней отдаления от *consuetudo*. В случае *delectare* можно предположить большую тропичность по сравнению с *docere*:

«Ad hoc genus figurarum accedentes veluti quendam horum amoenissimum variis flosculis reudentem ingredimur: Haec enim schemata mirum in modum aures et animos oblectant gratiam et benevolentiam omnium orator (omnia oratori) conciliant res, quas exornant, pulchras et venustas ostendunt, ac proinde in omnia laeta et leni teneraque materia, in omni affectu placido, ut gaudii, amoris, miseracionis, praecipuae autem in genere dicendi exornativo usum habent»** (260).

Прокопович перечисляет ряд адекватных фигур (265). Среди них — *homioisis (similitudo)*, которой он отводит три задачи: *confirmare, illustrare, exornare* (доказательство, пример и украшение) и троякий способ *artificiosa tractatio*: «per contrarium, collationem et brevitatem»*** (266).

Краткое сопоставление противоположностей допускается, по-видимому, в случае речевой задачи, не состоящей исключительно в доступности и ясности. На фоне ограничительных и категоричных указаний Прокоповича данная формула прямо-таки бросается в глаза и вызывает отдаленную ассоциацию с учением об остроумии. Однако, обсуждая метафору, Прокопович ни на шаг не преступает намечаемых им границ. Метафора сводится к элементарной формуле: «cum verbum e loco proprio, transfertur in improprium propter similitudinem, exempla ubique patent»**** (267) и, тем самым, предстает в качестве совершенно простой, почти обязательной формы, приемлемой для всех

* Я считаю, что можно несколько лучше знать использование фигур, т. е. какая употребительна в каком случае, ибо если ты будешь злоупотреблять фигурами, это будет не измышление и не украшение, а извращение речи (*лат.*).

** Подходя к этому виду фигур, мы как бы приближаемся к самому приятному, сияющему многими прелестями. Ибо эти фигуры чудесным образом услаждают ухо и душу, даруют оратору милость и благосклонность всех в делах, которые украшают, являют красоту и тонкость, кроме того, используются во всяком веселом, легком, тонком деле, во всяком приятном чувстве, в радости, любви, сочувствии, особенно же — в эпидейктическом виде красноречия (*лат.*).

*** через противопоставление, сравнение и сокращение (*лат.*).

**** когда слово переносится с собственного значения (букв. места) на несобственное из-за сходства — примеров везде множество (*лат.*).

genera и находящей свое оправдание исключительно в сходстве. При этом сравнение даже не усложняется введением *contraria*, как это было в случае названных выше приемов.

Movere (ad motum animorum; 270) отводится обширный список тропов и фигур. Таким образом, каждый отдельный набор приемов предусматривается исключительно для одного конкретного *officium*'а и поэтому приобретает функциональное значение.

На соотношение *ornatus*'а и *officium*'а, которое у Прокоповича отличается особенной подробностью изложения, накладывается обычное соотношение *ornatus/genus dicendi*: «De usu figurarum spectato triplici dicendi genere»* (279). При этом можно наблюдать линию, восходящую от «простого», «почти естественного», «ориентирующегося на разговорную речь» к явным отличиям от последней. Тем не менее: *officium* управляет и определяет все и вся. Интересно в этой связи введение трехступенчатой схемы, предусматривающей фигуры первого, второго и третьего порядка (280). Если речь здесь действительно идет о критерии распределения фигур, имеющем в виду степень нарушения *consuetudo*, то данную иерархию фигур вполне позволительно было бы рассматривать как начало тропичности.

Правило *decorum*'а приобретает еще один важный аспект, являющийся основополагающим для построения коммуникативной ситуации и выходящий за пределы тех соотношений, о которых уже говорилось выше. В «De arte dicendi ratione» относительно *eloquentia* читаем: «hoc est ut sit talis oratio, quae et dicenti et audientibus et loco et tempori et aliis omnibus circumstantiis conveniat»** (280). Уместность и соразмерность *oratio* (или *verba*) касается здесь не одних *res*, *officia* и *genera*, а включает и оратора, слушателей, время, место и обстоятельства произнесения речи. Хотя в рамках риторической традиции термины *decorum* и *aptum* употребляются в качестве синонимов (греч. *prepon*), здесь *aptum*, как кажется, относится к последним из названных инстанций, а *decorum* регламентирует исключительно соотношение *res* и *verba*.

Но в конце концов выясняется, что *decorum* всегда имеет в виду соотношение *res* и *verba* в их взаимодействии с другими инстанциями. Прокопович формулирует это с крайней ясностью, различая *decorum* (поэтов и риториков) *in rebus* и *in verbis* и формулируя их условия: «In rebus curandum est [...], quae maxime hoc loco vel tempore dicere necesse est»*** (281). То есть не речь создает время, место и повод, а наоборот, время, место и повод порождают речь. Первичная роль отводится потребностям коммуникации. *Decorum in*

* Об использовании фигур в соответствии с тремя видами красноречия (лат.).

** Это [наука] о том, чтобы речь подходила и говорящему, и слушающим в отношении места, времени и прочих обстоятельств (лат.).

*** В делах следует заботиться о том, что наиболее необходимо в данном месте в данное время (лат.).

verbis зависит от говорящего, от слушателей, от предмета, о котором идет речь. *Quis dicit ad quem de quo** (281) — такова формула, гарантирующая нужные *verba*. Само собой разумеется, что *quis* должно быть обозначено подробнее: *aetas, vitae, conditio, fortunae, dignitas* (возраст, жизнь, положение, состояние, достоинство) определяют оратора, который говорит как *iuvenis modeste, verecunde, copiose, ornate* и как *senex graviter, cum auctoritate minore culti, et brevis***. Если оратор оказывается новичком (*miles*), то речь его напыщена, горяча и неумеренна (*tumida, iracunda et inflata*) если же он ученый человек (*vir doctus*), то речь его спокойна и искусна (*sedatior et disertior*); (281—282). Те же самые различия относятся к слушателю. Условия жизни и социальное положение говорящего могут определять *oratio* в той же мере, в какой ее может определять восприятие слушателя. Здесь подразумевается интерференция кодов источника и адресата, поскольку оратор не всегда может обращаться к публике, располагающей теми же самыми предпосылками, что и он сам (в другом фрагменте Прокопович поясняет, что оратор со своей речью должен приспосабливаться к позиции слушателя). На данную интерференцию накладываются род, важность и цель предмета речи (*dignitas et finis*; 283).

Res может быть *tristis, laeta, indigna, honesta, parva* или *magna*. *Fines* суть *deliberare, iudicare, demonstrare**** (283). И еще раз: поводом речи являются не *res* и не *verba*, а потребности коммуникации (собственно, *circumstantia*), которые определяют *officium*. *Officium* же, со своей стороны, определяет как *res*, так и *verba*.

IX

DECORUM И УЧЕНИЕ ОБ АФФЕКТАХ

«Liber V: De tractandis animi affectibus» («Кн. V: Об аффектах, трогающих душу») проливает свет на вопрос, в какой мере риторическое учение может быть учением о коммуникации. Кроме того выясняется, что учение об аффектах также является одним из основополагающих элементов каждой концепции, которая — как подход Прокоповича — принимает во внимание не только аспект составления речи/текста, но и аспект воздействия коммуникативных актов, который может быть достигнут при помощи поэтических и ораторских стратегий, поддающихся расчету. Учет позиции слушателя/чита-

* Кто что о чем говорит (*лат.*).

** ...как юноша — скромно, стыдливо, обильно, красиво, и как старец — веско, меньше заботясь о [чужом] мнении и короче (*лат.*).

*** Дело может быть печальным, веселым, недостойным, почетным, малым или великим. Цели суть обсудить, вынести решение, показать (*лат.*).

теля обуславливает собой то обстоятельство, что учение о тематических и стилистических приемах дополняется учением о возбуждении аффектов. Можно предположить, что учение об аффектах, как и другие разделы учения Прокоповича, подчиняется вездесущему принципу приличия. Именно возбуждение аффектов нуждается в нем как в регуляторе.

Триада, состоящая из *genera dicendi*, *genera elocutionis* и *officia*, взаимоотношения которых также складываются в соответствии с тройной иерархией, приводится в соотношение не только с соответствующей степенью *ornatus*'а, но и с определенным классом аффектов. При этом Прокопович не различает аффектов разной интенсивности (*ethos*, *pathos*). Эмоциональная диспозиция слушателя (собственно говоря, его психосоматические данные) стимулируется примерами оратора так, что он переживает на себе воздействии целого ряда аффектов, которые, со своей стороны, подлежат моральной оценке.

Помимо своих основных функциональных задач — *movere*, *delectare* и *docere/probare* — убеждающая сила речи принимает на себя определенные аппелятивные функции. Говоря словами Прокоповича, речь идет о том, чтобы *auditorum animos afficere** (287) — при помощи ясной *descriptio* и возбуждающей *amplificatio*. От применения этих двух приемов, определяемых темой и стилем, он ожидает возникновения различных аффектов: «*totum hoc movendorum affectuum artificium vertitur*»** (287). Между изображением аффектов и их проявлением существует явное соотношение. Изображаемый аффект ведет к эмоциональной и, возможно, интеллектуальной идентификации.

Список аффектов у Прокоповича, который делит их на два класса, ориентируется на латинскую версию (Цицерон) греческого подразделения элементов *pathos*'а или на традицию, которая базируется на ней. Кроме того он приводит непосредственные цитаты из главы о пафосе «Риторики» Аристотеля¹⁰¹.

Первую группу, называемую Прокоповичем (*amor*, *desiderium*, [*cupiditas*], *cura*, *sollicitudo*, *spes*, *contidentia*, *aemulatio*, *laetitia* и *ioci sive tacetiae* — любовь, тоска, [страсть], забота, тревога, надежда, доверие, ревность, веселье и забавы и остроты), — за исключением последнего элемента — можно причислить к ступени более легких аффектов: к *ethos*'у, призванному служить цели *delectare*. Последний элемент, *ioci*, принадлежат к *risus*'у, также являющемуся сравнительно легкой формой аффектов и выполняющему ту же самую задачу. Вторая же группа (*odium*, *ira*, *dignitas*, *dolor*, *commiseratio*, *consolatio*, *terror*, *metus*, *desperatio*, *invidia*, *pudor*, *verecundia* — ненависть, гнев, гордость, горе, сострадание, утешение, ужас, страх, мольба, зависть, позор, стыдливость) принадлежит к наиболее бур-

* тронуть души слушателей (лат.).

** обращается со всем искусством возбуждения аффектов (лат.).

ным аффектам, нацеленным на *movere*. Как уже было сказано, Прокопович отказывается называть обозначения этих традиционных степеней аффектов.

Свои примеры Прокопович набирает не только из сокровищницы знаменитых речей (от *orationes* Цицерона до *sermones* Златоуста), но и из области поэтических жанров (изображения аффектов из трагедий Сенеки, из эпоса Виргилия, из «Метаморфоз» Овидия). Данные изображения аффектов, слова человека, охваченного страстью и ведущего разговор с самим собой, пользуются риторическими средствами в убеждающе-апеллятивном смысле и являются примерами риторизации поэтических форм.

Изображение аффекта, которое имеет своей целью возбуждение аффекта у слушателя/читателя/зрителя, должно ориентироваться на определенный стиль и на определенную меру *ornatus*'а. Например, *confidentia* и *spes* для своего воплощения в речи нуждаются в *figurae loquaces*, *clamosae interrogationes*, *permissiones*, *ironiae*, *obsecrationes* и *repetitiones** (301). Чтобы вызвать *dolor*, необходимы *figurae dolentes*, *similitudines a rebus tristibus ductae*, *exclamationes non clamosae*** и т. д.

Аффекты, которые в главе 7 книги об аффектах обозначаются как *ioci sive tacetiae*, еще раз заставляют возвратиться к кругу проблем, связанных с *acumina*. В случае *ioci* речь идет не столько об установлении соответствия между аффектом, достигнутым в речи, то есть изображенным (миметически), и воздействием на слушателя. Важнее всего здесь определенные вербальные приемы, вызывающие смех. То есть подразумевается, как кажется, не мимесис смешных действий, а изображение силы воздействия чисто языковых приемов, комизм языка, чисто языковая шутка, вызывающая смех: «*iocando ad risum movere*»*** (308). В рамках иерархии аффектов смеху отводится место после *pathos*'а и *ethos*'а.

Близость приемов *iocare* к приемам остроумия требует от Прокоповича морально-эстетических ограничений. При этом он исходит из «*duplex iocandi genus*»: 1. «*honestum seu urbanum et liberale*», 2. «*illiberale, indecens, scurrile*»**** (309).

В противопоставлении *scurrilitas* и *urbanitas* (ср. *asteion* — стилистический идеал Аристотеля — и *urbanitas* Квинтилиана, которая, наряду с *ridiculum*, относится к умеренным аффектам) можно распознать оппозицию *acumen vs. decorum*. Смешное, являющееся *honestum, urbanum* и *liberale*, позволяет упот-

* разговорные фигуры, риторические вопросы, фигуры умолчания, ирония, клятвы, повторы (*лат.*).

** печальные обороты речи, сравнения с печальными вещами, восклицания не громогласные (*лат.*).

*** рассмешить шутками (*лат.*).

**** двух видов шуток: 1. достойный или благородный и свободный; 2. неблагородный, неприличный, шутовской (*лат.*).

ребление *amphiboloia*, *paronamasia*, *ethymologia*, *emphasis*, комичной метафоры, *similitudo*, и даже солецизмов и барбаризмов, которые *decorum* запрещает как «ошибочные» (312).

Масштабом для Прокоповича является комизм эпиграмм Марциала: «Ех quo elegantissimo exemplo nota etiam enim causam ridiculam, et inexpectatam maxime delectare, si artificiose offeratur, hoc est si breviter [...]»* (312). *Urbanitas* сдерживает *acumen*: Прокопович называет это *acuta urbanitas* (314). Остроумная тонкость является признаком эпиграмм Марциала, сатирических эпиграмм Лукиана, комедий Теренция и Плавта. Шутовская комичность *recentiores* здесь не упоминается, поскольку «nequid nimium». Оратор должен учитывать общую ситуацию, в которой произносится речь, конкретный момент, настроение, состояние слушателей. Это значит, что *risus* ни в коем случае не должен быть результатом одного лишь изумления или шока. Указания к стилю и *ornatus*'у данного аффекта обладают одним очень интересным аспектом. Низкий стиль комичного сочетается с *ornatus*'ом, который не имеет своего места в *stylus intimus* и поэтому может употребляться только в качестве иронии: «Stylus autem in iocando infimus esse debet, nec figurae nisi per ironiam adhibeantur»** (318). *Ridicula hyperbola* и *ridicula amplificatio* суть результаты такого смешанного отношения к стилистическому порядку.

Мысль об ироничном употреблении языковых украшений как бы взвешивает возможность нарушения триады. Ирония оправдывает, то есть упраздняет нарушение стиля, долженствующее вызвать «стилистический аффект». Здесь можно добавить следующий аспект: прием, который в случае нарушения стиля употребляется нефункционально, обнажается в формальном смысле. В этом пункте у Прокоповича была возможность развить свою теорию пародии. Однако он не использует все возможности данного подхода, поскольку решительно отрицает избыток самоцельности и все снова и снова возвращается к гетеротелически-практическому моменту (*risus* в качестве разрядки в рамках речи или проповеди). Данная цель управляет также соотношением друг с другом списка аффектов и каталога стилей. Как и в случае топика аргументов Прокопович обращается к репертуару, отображающему определенную культурную автоматодель, определенный культурный опыт и идеологемы другого контекста. Греческая топика аффектов, конкуренция различных теорий пафоса (перипатетической, стоической, эпикурейской)¹⁰², их связь с топикой добродетелей, их обоснование психосоматическими теориями и их функциональное употребление в психагогии суть элементы, присущие традиции, в которую включается Прокопович. (Кстати говоря, ни в риторичес-

* На этом изящнейшем и известном примере [видно, что можно] наслаждаться забавным случаем, а в наибольшей степени — неожиданным, если он преподнесен артистично, то есть кратко (*лат.*).

** В шутках стиль должен быть низким, не употребляются ни фигуры, ни ирония (*лат.*).

ком учении об аффектах, ни в связи с драмой, которую он обсуждает в своей «Поэтике», Прокопович не раздумывает над целью трагической психагогии. Она же состоит в очищении от аффектов, *ton pathematon katharsis*, которое является удовольствием — *oikeia hedone* — которое испытывает каждый слушатель, освободившийся от волнения и страха (*eleos kai phobos*).

Прокопович ссылается на Цицероновский вариант учения о пафосе и на Квинтилиановское воплощение его в отдельные указания, которые не несут в себе никаких проблем. Они же оказываются именно теми пунктами, в которых заключен аспект универсализма. Грамматика аффектов переносима, применима к человеку вообще и не ограничивается рамками одной единственной культуры. Ее надлежащее употребление может означать регулирующее и организующее вмешательство в неупорядоченность, неосознанность различных эмоций и страстей. Управляемость чувств при помощи (устной и письменной) речи, которую подразумевает и гарантирует риторика, предлагающая обозримый набор стилей и степеней *ornatus*'а, становится составной частью концепции коммуникации Прокоповича. Однако, чтобы не слишком выделять данную мысль, здесь — как и в случае применения учения о трех стилях, определения отдельных стилей и интеграции учения об аргументах — следует постоянно помнить о двузначности риторического подхода. Во-первых, о дескриптивно-грамматическом аспекте с его нормативным компонентом. Во-вторых, о контакте с чужим кодифицированным культурным опытом. Прокопович устанавливает подобный контакт между Россией XVIII в. и «чужим» миром *auctoritas*.

Х

ORNATUS В ПРОПОВЕДИ

В единственной книге, посвященной проповеди, — «Liber IX: Singularis de sacra eloquentia» («Кн. IX: Немного о священном красноречии») — Прокопович спрашивает: «An verborum delectus ornatusque figurarum alii oratorii flores in sacra oratione adhiberi debent»* (431). Вся эта книга целиком посвящена доказательству приемлемости *ornatus*'а для проповеди и попытке определения его специфических элементов и его функции в данном конкретном случае¹⁰³. *Ornatus* в проповеди оправдывается Священным писанием, посланиями, сочинениями отцов церкви: «Magna tamen hic adhibenda est ornatus, moderatio et affectatio sumopere fugienda»** (435). Утвердительный ответ на этот вопрос сопровождается ссылкой на технику *iocis* и *iacesciae* в проповедях Златоуста и Григория Назианзина и предостережением от несе-

* Следует ли в проповедях использовать подбор слов, фигуры речи и прочие красоты слога (*лат.*).

** Конечно, здесь следует использовать красоты слога, а излишней умеренности или аффектации следует избегать (*лат.*).

рьезного извращения слов Священного писания (которое позволяет себе бесталаный Млодзяновский). Шутка должна сохранять свою дидактическую функцию и не может становиться самоцелью. Ограничения, формулируемые Прокоповичем, снова и снова свидетельствуют о стилистически-моральных опасениях, вызываемых представлением о превращении *ioci* (или *acutina*) в озорство и несдержанность. На возможное преступление границ приличия следует, по словам Прокоповича, обратить внимание, например, тогда, когда проповедник направляет силу своих слов против грешников и еретиков: в этом случае ему следует остерегаться неумеренности своего осуждения (437).

В отличие от Савонаролы и Абрахама а Санта Клара Прокопович стремится представить проповедь как жанр, который ничем не отличается от светских и подчиняется тем же самым правилам *argumentatio*. *Oratio sacra* получает статус *deliberatio*, который для Прокоповича обладает явным политическим значением: «Argumentorum genera eadem et totidem sunt in sacris, quot et quae in politicis orationibus»* (440). Политизация, или точнее: политическая концепция проповеди сформулирована здесь крайне ясно. Следует, однако, ограничить ее в том плане, что не политизируется *genus demonstrativum*, который предусматривает точно определенную топику для церковных праздников: для десяти праздников господних. Это относится также к праздникам Богоматери и святых. Здесь Прокопович поясняет, что на место аргумента вступает «тема». Тема имеет в виду текст, который стоит в начале проповеди в качестве эпиграфа и, тем самым, становится ее предметом. Эту роль темы-эпиграфа чаще всего играют тексты из Священного писания («in sacris concionibus verba aliqua ex sacris literis deprompta»**; 452).

Собственная ораторская деятельность Прокоповича¹⁰⁴ посвящена политической проповеди, *oratio politica*, которую он уже не называет *concio*. Он вносит изменения как в область функции проповеди — как она преподавалась и практиковалась на Украине: например, у Галытовского — так и в ее стилистическую традицию, если сравнить его вариант с блестящим примером Димитрия Ростовского¹⁰⁵. Если учение последнего следует рассматривать как полемику против польских иезуитских риториков и, прежде всего, против проповедей Млодзяновского¹⁰⁶, то новое определение функций риторики подразумевает также несогласие с проповеднической практикой Яворского и Бужинского¹⁰⁷, причем по крайней мере Яворский является представителем традиции, испытавшей сильное влияние барокко¹⁰⁸.

Если мы будем рассматривать политический аспект у Прокоповича как установку на государственность (а тем самым и на царя), обусловленную его поддержкой петровских реформ, то функция его окажется не такой уж новой.

* Виды аргументов в проповедях — те же, что в политических речах (*лат.*).

** В священных собраниях — некоторые слова, заимствованные из священных текстов (*лат.*).

Как функция в данном смысле политическое становится в один ряд с панегирическим, которое можно констатировать в русской литературе самое позднее с момента появления произведений Полоцкого. Допустив мысль о функциональном пересечении панегирического и политического, или точнее: применив ее к формам речи и текста, то есть панегирической оды и политической проповеди, мы будем вправе рассматривать ораторскую практику Прокоповича в рамках традиции, идущей от Полоцкого к Ломоносову и Державину. А приняв во внимание начало его культурной деятельности, которое отмечено поэмой «Епиникион»¹⁰⁹, то же самое можно будет сказать и о его поэтической практике.

В своей теории проповеди — отдельные указания к составлению проповедей содержатся также в «Духовном регламенте» — Прокопович опирается на *decorum* как на концептуальный и эстетический принцип, соответствующий классическому (антибарочному) стилю мышления. В конкретном общественном контексте XVIII в. данный принцип может быть интерпретирован как просвещенческий. Однако здесь действуют упомянутые нами выше ограничения. Просвещенческий элемент находит подтверждение там, где он используется в педагогических целях (аргументы в пользу нового разумного общества) и становится проблематичным тогда, когда он, в сочетании с панегирическим, стремится изменить существующий порядок и утвердить новый, строгий, всеохватывающий, царящий в свободном от критики пространстве.

XI

ПРАВИЛА «ПИСЬМЕННОЙ РЕЧИ»

«Liber VI: De ratione scribendae Historiae et de Epistolis» («Кн. 6: О правилах написания истории и о письмах») (342) Прокопович посвящает исключительно письменным формам, «литературе» — области, которой он в начале лишь касается, говоря об эпитафии. В случае эпитафии — письменной речи в сокращенной форме — затрагивается область поэтических жанров (эпиграмма): прежде всего посредством указаний к употреблению определенных приемов (умеренный *acumen*). *Epistola* же предстает как форма, которая подчиняется правилам ораторской, и в первую очередь эпидейктической речи. *Historia* же остается за пределами пространства, охватываемого названными *officia*.

Указания по составлению писем¹¹⁰, для которых употребляется также обозначение *litera*, повторяют как триаду речевых жанров, так и триаду соответствующих им стилей. Кроме того повторяются также правила приличия, строго регламентирующие отношения между автором, адресатом и предметом письма.

Прокопович сохраняет «ораторский» характер письма как риторически-персуазивного произведения. Письменный жанр речи он определяет следую-

щим образом: «*Epistola est sermo absentis ad absentem literis vocis vocem gerentibus*»* (364). *Decorum* отражает различия социального положения возможных адресатов: большую роль играет то, предназначается ли письмо *latulus* или *princeps*. В то время как в первом случае во введении (*exordium*) нет надобности (*magis neglecto dicendi genere*), оно необходимо в случае адресата более высокого ранга. *Captanda benevolentia* и *cultior oratio* свидетельствуют об уважении к адресату так же, как небрежность по отношению к *latulus* может отражать *despectus* (366).

Социальная функция правил приличия, подчеркивающая различия в общественном положении и отношения зависимости, в письме выходит на передний план:

«*Decorum vero sic ubi alias maxime in Epistolis servandum est, et diligentissime hic illa celebris, apte dicendi regula custodienda. Quis sit iste qui scribit? Cui scribat, de quo scribat*»** (366).

Правило приспособления, выполнения которого требует устная речь, усиливается письменной формой: «*regula pro decoro, considera quomodo ad eam personam praesentem loqueris, ad quam scribis absentem*». При этом «*magis honorificam debere esse epistolam, quam sit oris locutio*»*** (366). Поэтому «рецепты» для составления писем обладают еще более ярко выраженным характером формул, чем указания, относящиеся к различным жанрам речи. Прокопович составляет список *formulae* для *epistola suasoria/dissuasoria*; *epistola hortatoria/dehortatoria* (письмо-убеждение/разубеждение, письмо побуждающее/отвращающее) как для подвида *genus deliberativum* в области эпистолы и для *epistola consolatoria, petitoria* и *mandatoria* (письмо утешительное, просятельное, письмо-поручение) в рамках того же самого рода эпистолы (367 сл.). Кроме того он формулирует предписания для *epistola accusatoria, excusatoria, defensoria* (письмо-обвинение, извинение, защита) в рамках *genus iudiciale* и для *epistola nuntiatoria, facaeta* (письмо-сообщение, письмо защиты) и т. д., принадлежащих к *genus demonstrativum*. Ритуализация составления писем является следствием не только доступности правильных формул (возможности научиться им), но и правильной оценки «письменной речевой ситуации», соблюдения соответствий между стилем, аффектами, украшением, предметом и социальным положением автора и адресата. Прокопович не

* Письмо есть речь, обращенная отсутствующим к отсутствующему, передающая голос буквами (*лат.*).

** Приличие должно в высшей степени соблюдаться в письмах, как и в прочих жанрах, и следует в высшей степени старательно следить за соблюдением общеизвестных правил уместной речи? Кто есть тот, кто пишет? Тот, кому пишет, и то, о чем пишет (*лат.*).

*** «в качестве мерила украшения, представляй, как будто лично беседуешь с тем человеком, к которому пишешь». При этом «в письме должно быть больше достоинства, чем в устной речи» (*лат.*).

случайно интересуется скорее письмом публичным, чем частным: письмом высоких инстанций, посвященным «высоким» целям. «[Epistolae] regnum ad reges alios, de faedere et pactis, bello [...]»* (378). Следующая цитата подтверждает функцию умелого написания писем, основывающуюся на знакомстве с целой шкалой рангов в области стиля, лиц и предметов: «omnem differentiam cultus et magnitudinis pendere maxime ex re, de qua et persona, ad quam scribitur. Nam si ad parem familiarem, aut minorem etiam de parvi momenti re scribis, Infimus et vulgarissimus stylus esto: si ad digniorem paulo splendidiore ornatu indue epistola, si maximis de rebus scribis»** (378).

Своими указаниями по поводу техники историографии Прокопович расширяет рамки ораторских и поэтических (устных и письменных) жанров. Принципы исторического изложения фактов — в отличие от персуазивного и функционального изображения — суть *brevitas*, *claritas* и *probabilitas*. Эти качества приписываются, однако, также и определенным стилям. Сочинение исторических и функциональных текстов происходит по принципу языковой дихотомии. Исторический текст также должен ориентироваться на определенный стиль, который характеризуется как высокий, непременно отличающийся от разговорного, но не являющийся поэтическим. Отграничение от поэтического — прежде всего от эпидейктического жанра — проводится здесь более четко, чем отграничение от области ораторского. Три части исторического текста: *exordium*, *narratio* и *epilogus* (Прокопович отсылает к главе о *narratio* в *Liber III*, посвященной *dispositio*) можно сравнить с *consecutio partium* в эпосе. Однако основная часть, *narratio*, — и в этом заключается самый существенный момент — должна сохранять *ordo naturalis*, отличную от *ordo artificialis* и *collocatio poetarum* (361).

В тот момент, когда речь заходит о *historia*, сливаются воедино принципы, которые Прокопович сформулировал в «Поэтике» и в «Риторике», и становится ясной взаимосвязь этих двух учебников. Становятся зримыми также зоны соприкосновения жанров в области *inventio*, *dispositio* и *elocutio*, которые сочетаются друг с другом в концепции приличия. Риторика перенимает позиции, которые в поэтике были сформулированы более четко. В соотношении историографии, ораторских и поэтических жанров Прокопович усматривает эскалацию *factio*, *ornatus*'а и *affectus*'а. Здесь происходит развитие от минимума фикции до ее максимума.

Охарактеризуем в нескольких словах концептуальный контекст *factio*, приравниваемой к *imitatio* (*Poetica*, 287). Как в поэтике, так и в риторике *imitatio*

* царские [письма] к другим царям, о договорах, мире, войне (*лат.*).

** все различия в обработке и величественности [стиля] зависят от дела, о котором идет речь, и личности, к которой адресовано письмо. Ибо если пишешь к знакомому, равному, и о незначительных делах, пусть стиль будет низким и разговорным; если же пишешь к более важному лицу о великих делах, очень письмо несколько большим блеском (*лат.*).

выступала в качестве понятия, подразумевавшего подражание известным поэтам и риторам. *Imitatio* позволяла включение в текстовую традицию, базировавшееся на понимании парадигматической функции текстов. *Imitatio* является одним из инструментов автора письменных текстов и оратора — помимо употребления правил и *exercitatio* — который, в зависимости от цели, или от *officium*'а, должен остановить свой выбор на той или иной парадигме. Поэтика и риторика снабжают произносящего речь/пишущего текст целым арсеналом *auctores*, применимым в любой речевой ситуации. *Imitatio* же в качестве *factio* имеет в виду способ и степень подражания — но не текстам, а заданным *res* и *gesta*, и, тем самым, продолжает один из аспектов учения о мимезисе.

Factio, понимаемая таким образом, становится предметом обсуждения в случае *descriptio* и особенно в случае *narratio*, играющей основополагающую роль как в историографии, так и в риторической аргументации и в эпической поэзии. Непререкаемой остается для эстетики Прокоповича (для ее «реализма») зависимость *factio* от *probabilitas*, которая сохраняет свое ограничительное влияние даже в области поэтического. Историографическая *imitatio* вещей и событий следует *ordo naturalis* и соблюдает хронологию. Поэтическая *dispositio* может позволить себе *ordo artificialis* с перестановкой частей (*Poetica*, 286). В целях достижения аффекта и убедительности риторическая *dispositio* также может установить искусственный порядок событий в *narratio*. Переход от связности, подчиняющейся правилам, к несвязности, которая также подчиняется им, наиболее ярко проявляется в области *ornatus*'а. «*Poetica*» поясняет:

«*Stylus et ornatus poeticae narrationis longe diversam eam facit ab historia; maxima enim libertas concessa est poetis omne genus ornamenta perquirere, modo non sit affectatum, et decoro non officiat. At narratio historica et oratoria compta quidem, sed non calamistra esse debet; et oratoria temen ornatio, historica vero minus culta, ita ut historicus nimis in verborum delectu debeat esse circumspectus et parcus, audacior et abundantior orator, poeta liberrimus et liberalissimus*»* (*Poetica*, 286 f.).

Отличие поэта от ритора и *historicus*'а формулируется в «Риторике» следующим образом: «*argumenta [...] suadentia [...] ut ipsa narratione commoveat auditorem. [...] in oratoria alias leges esse, quas non habet historica*»** (151);

* Стиль украшения поэтической речи существенно отличает ее от истории: ибо поэты наделены великой свободой в использовании украшений всякого рода, лишь бы не было излишней аффектации и украшения не препятствовали пониманию. А историческое или риторическое изложение должно быть изящным, но не искусственным, и при этом речь более, а история — менее украшена, так как историк должен быть осмотрительней и умеренней в выборе слов, оратор — смелее и изобильнее, поэт — свободнее и благороднее (*лат.*).

** Аргументы должны быть убедительными, чтобы тронуть слушателя самим рассказом. Для речи — иные законы, не применимые к истории (*лат.*).

*** Да не будет изложение прерывистым, сбивчивым, смешанным, двусмысленным (*лат.*).

«Nihil exponatur interrupte perturbate, confuse, ambigue»*** (151).

Такие характеристики как «изящный», «гладкий, но не искусственный», «изошренный», «очень свободный, но не аффектированный или нарушающий правила приличия», а также ряд определений, которые образуют восходящую линию от «скупой», «осторожный», до «более смелый», «более многословный» (то есть не удерживаемый *brevitas*) и даже «очень свободный» и «крайне свободный» очерчивают рамки, в пределах которых историограф, оратор и поэт могут занять свои места.

С исследовательской точки зрения «Ars rhetorica» Прокоповича представляется как значительная попытка начала XVIII в. сформулировать правила *decorum*'а, порядок которых должен подчинить себе все устное и письменное социальное пространство. Как попытка утверждения учения об уместности, охватывающего не только способы составления отдельных видов текста и речи, но регламентирующего также отношения между слушателем/читателем и оратором/автором и стремящегося автоматизировать их взаимопонимание при помощи методов, которым можно научиться. Распределение задач, которое Прокопович в своих «Риторике» и «Поэтике» проводит между оратором, поэтом и историографом, проливает свет на принадлежность последних к системе строго установленных соответствий, обуславливающих, как кажется, несовпадение функций ораторского искусства, поэтического искусства и историографии. *Poeta, orator* и *historicus* суть разные роли, которые распределяет новый коммуникативный коллектив, проектируемый Прокоповичем. Выполнение этих ролей не допускает перехода границ.

Своим подразделением различных поводов для произнесения речи или составления текста, своим соотношением друг с другом стилей, тематических комплексов и сводов вопросов или перспектив изложения текст Прокоповича разрабатывает новую область знания, касающуюся средств устной и письменной коммуникации и ее воздействия на реципиента.

«ПОКИНЬ, КУПИДО, СТРЕЛЫ»

ТОПИКА И СТИЛИСТИКА ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКИ: ОТ ТРЕДИАКОВСКОГО ДО КАРАМЗИНА

I

Учение об остроумии в качестве формального принципа с самого начала глубоко повлияло на русскую поэзию в отношении поэтологии и художественных средств отдельных ее подвидов (например, эмблематики и панегириков). С освоением любовной топики произошел новый сдвиг на уровне содержания, который, в свою очередь, вызвал решающие изменения в области стилистики и повлиял на концепцию поэтического вообще. Своеобразная динамика русской литературы состояла в том, что поэзия, посвященная теме любви в России, по сравнению с западноевропейской традицией, начала развиваться достаточно поздно. В то время как в западной поэзии критика стиля и мотивов традиционной петраркистской любовной поэзии сама превратилась в литературу антипетраркистского направления, а петраркизм, со своей стороны, прошел различные риторические фазы (когда наступил расцвет анакреонтики и галантная поэзия оформилась в виде зрелой культуры, охватившей жест и слово), в России не существовало ни любовной темы, ни соответствующей ей риторики. Здесь отсутствовали социальные и идейные структуры, опиравшиеся на служение прекрасной даме. Равным образом отсутствовали стилистические предпосылки для развития любовной поэзии с ее двойной сущностью: придворно-светской и духовной. Лишь в XVIII в. мы встречаем поэзию, обладающую стилистически утонченными формами выражения и топикой, в которой отражается знакомство с анакреонтикой и петраркизмом.

В переводах рыцарских романов XVII в. и затем в авантюрных повестях петровской эпохи, однако, эпизодически появляются элементы лексикона, принятого в западной любовной лирике. Характерно, что некоторый литературный интерес к любовному приключению выказывает именно развлекательная литература. В серьезной поучительной литературе любовная тема подвергается резкой критике в соответствии с более старой традицией, настаивающей на идеалах аскезы и отличающейся явным женоненавистничеством¹.

Что касается контактов с западноевропейской любовной поэзией, то они начинают расширяться путем восприятия польской, неолатинской и фольклорной любовной поэзии, которая в виде примеров находит свое отражение в учебниках Киевской Академии. Изначально направленная на иные цели, литературная деятельность немецких поэтов петровской эпохи, писавших по-русски — Эрнста Глюка, Йоханнеса Вернера Пауса и Виллима Монса², — также имеет определенное — хотя и не решающее — значение в процессе проникновения в русскую поэзию нового «эротического» языка.

Даже после постепенно произошедшего освоения западной стихотворной системы неразработанность стилистики продолжает препятствовать адекватной презентации новых тем. Чтобы преодолеть это препятствие, стало необходимым нарушить неприкосновенность иерархии трех стилей, выделить средний стиль и наделить его литературной весомостью. За средним стилем, стоящим ближе к разговорному языку, чем к пафосу высокого стиля, закрепляется качество «нежного». Все это не может, конечно, происходить без теоретического обоснования учения о трех стилях. Новые формы прозы и малые жанры, которые предлагает рококо, нуждаются в нежном стиле. Средний стилистический уровень, получивший более высокую оценку, в большей мере, чем высокий, годен для того, чтобы воспринять топику петраркистской и анакреонтической традиций. Далее мы ограничимся тем, что продемонстрируем адаптацию определенного набора поэтических формул в русской литературе XVII и XVIII вв., протекавшую постепенно, и ближе рассмотрим взаимное влияние топики и стилистики. При этом можно установить как изменения оценки любовной тематики, так и перемены внутри самой концепции поэзии, указывающие на кризис общепринятых формул. Эти изменения вливаются в попытку преодолеть кризис кажущейся «непосредственности» выражения.

II

Любовный лексикон рыцарских романов³, некоторых рассказов XVII в.⁴ и повестей петровской эпохи⁵ носит фрагментарный характер. Тем не менее он содержит в себе некоторые составные части любовной топики, которая затем достигла окончательного развития в канонических жанрах XVIII в. В названных рассказах основной акцент приходится на любовное приключение, которое получает нарративное развитие. Введение читателя в подобно-го рода нарративное изображение можно продемонстрировать на кратком примере слов кавалера Александра: «А начался у меня [...] аммур тако»⁶.

К лексике названного словаря относятся образы возникающей влюбленности, которая возникает от вида любимой или же ее взглядов и ощущается как «воспламенение», как «разжигание огня» или как «ранение», вызываемое «стрелами» любимой. «Стрелы» любимой — это ее взгляды или ее кра-

сота, которыми она «выстреливает» в сердце любовника, чтобы «ранить» его. Сюда же относятся образы, представляющие действие любви: «возгоревшийся», раненый «любовной стрелой» или «взглядом» становится «пленником» любовной власти. Он чувствует себя «рабом» и клянется в «послушании». Если любовь его остается без ответа, начинаются страдания. В своем любовном плаче он называет любовь мучением, бессилием тела и души, болезнью и смертью. Приведенные формулы, называя которые мы перечислили некоторые из основных элементов топика этой традиции⁷, без труда можно распознать в следующих примерах:

[Великий князь] возгорся бо сердцем и смятесе мыслью [при виде ее] (Монастырь, 120).

А королевна [...] любовию по нем распалилась (Петр, 284).

а прекрасная королевна Магилена на него зрела, и сердце ся любовию по нем распалилось [sic!] (Там же, 280 сл.).

И сердце его найпаче распалилось сердечною любовию (Там же, 303).

Он же на ню зря очима своими и на красоту лица ее вельми прилежно, и разжигя[ся?] к ней плотию своюю (Карп, 149).

Он же вельми разжигая плоть свою на нее (Там же, 151).

виде ее нагое тело и красоту, толико возжеса, яко пламень дыша [...]. И толико возжеса огонь похоти, яко достиже сердца его, и тако пад и умре. (Сын, 312).

Коликыя огни во утробе моей горят, и колико дней сердце мое в сущем зное мучится (Александр, 237).

Красота твоя стрелою стреляет во утробу. (Там же, 244)⁸.

Красота твоя безмерна стрелы опускает,

А острейшими своими взоры сердце изнурует. (Там же, 222).

Лютые стрелы красота ваша в сердце мое вонзила (Петр, 294).

вельми ты меня в печаль ввела и дивно сердце мое изранила (Там же, 298).

И тако Александр с Елеонорою три года, якобы в неволи любовию был обязан (Александр, 225 сл.).

И не могу я иного, только вечный раб милости твоей (Петр, 298).

А что я ныне поддал сердце свое послушеству твоему, что верной слуга, не могу ничто учинить без изволения твоего, чтоб тебя не доложиться, потому что ты владеешь сердцем моим (Там же, 299).

Топологическое сходство любви и болезни (бессилия, смерти) не ограничивается рамками галантной формулы. Частично тот же топос используется эпически, т.е. происходит нарративное развитие гиперболы:

и от великой жалости упала на свою постелю, и от памяти отошла, аки мертва. [...] И королевна от тяжкой своей печали не скоро востала, и Потан-

цыяна вельми того устрашилась, зря на королевну, и мнила, что она умре. (Петр, 287).

В случае Елеоноры любовное страдание оказывается серьезным, она умирает «действительно» (Александр, 233 сл.).

В другом случае связь любовь-болезнь-смерть принимает противоположное направление путем подключения ассоциации болезнь-лекарство-рецепт-врач и выливается в галантную игру слов:

Того ради покорно прошу: буди врач болезни моей, ибо никоим доктором отгыта быть не может. Аще же с помощью не ускориш, страшуся, да не будеши мне убица. (Александр, 217)⁹

Александр и Елеонора строят свое общение при помощи этой формулы:

Дивлюся вам, государыня моя, что медикаментов никаких не употребляеш, а внутренния болезни так искусно исцеляете, [...] что не надеюсь нигде такой дохтур есть, которы драгими медикаменты возмог такую неисцелимую болезнь так скоро исцелить, якоже ты со мною во един момент часа учинила. [...] — Не дивись, Александре, [...]. Обещаюся ти написать рецепт, чрез который конечно можеш от болезни свободитися (Александр, 223).

Из этой небольшой подборки примеров, которую без труда можно было бы расширить¹⁰, следует, что в русском контексте были восприняты определенные формулы любовной лирики: *гореть, возгореться, распалиться, разжигаться, возжечься, огонь, пламень, стрела, стрелять, ранить, язвить, неволя, владеть, умирать* и т. д., которые принадлежат к самому основному составу любовной топика, определившей изображение любви и в последующей традиции русской поэзии.

«Повесть о Савве Грудцыне» (Савва, 82—102) демонстрирует, насколько уязвимо положение любви на фоне религиозного идеала аскезы. Любовная топика как бы содержит угрозу, избежать которой можно лишь обратив ее в противоположное направление. Роль Эрота¹¹ берет на себя черт, искушающий Савву. Дела его губят душу Саввы. От гибели ее спасает лишь влияние «боголюбной, благонравной жены» (98—99), схожей с образом *amor divinus*¹². Она возвращает Савву, впавшего в любовную страсть, на путь истинный (к исповеди). Любовный плен и сговор с дьяволом связаны здесь друг с другом. Поэтому становится возможным интерпретировать религиозный мотив потери души как эротический.

«Супостат дьявол» сеет любовную порчу и покупает душу соблазненно: «Но что ми даши, аж учиню тя с нею по прежнему в любви ея» (88). Сав-

ва, впавший в заблуждение, готов поступить на службу к дьяволу: «И егда бы кто от человек или сам диавол соотворил ми сие, еже бы паки совокупитися мне с женою оною, аж бы послужил диаволу» (87). Женщина как орудие дьявола соблазняет его: «Юноша же уловлен бысть лестию женскою» (89), поскольку такова уж женская природа: «Весть бо женское естество уловляти умы младых к любодаянию» (84). В выражениях «уловлен бысть» и «уловляти умы» можно распознать мотив поимки души¹³, где сочетаются друг с другом религиозное и эротическое значения. Женщина пользуется не стрелами своих глаз и красоты, а ядом:

лукавая жена, [...] абие зелною яростию на юношу распалися и, яко лютая змия восстенав, отъиде от ложа его, помышляше, како бы волшебными зелии опоити его (85).

Отсюда вытекает отрицательный образ женщины, тесно связанный с представлением о любви. Для описания действия яда автор обращается к топосу огня, как это уже продемонстрировали приведенные выше примеры, в которых речь шла о действии любви: «И се начат яко некий огонь горети в сердце его» (86). Ср. также: «Она же, ненасытно распальема похотию» (85). Здесь также возникает типичная ситуация любовной тоски, любовного плача, так как женщина не отвечает на любовь Саввы, «отравив» его. Болезнь любовной тоски, в основе которой лежит топос «любовь есть болезнь», рассматривается как настоящая, также как и отравка может считаться реализацией топоса «любовь ранит».

Сердцем же скорбя и неутешно тужаше по жене оной. И нача от великия туги красота лица его увядати и плоть его истончеватися (86)
от тоя туги истончи плоть свою, яко бы некоею великою скорбию болел (87)

Здесь формула также находит нарративное воплощение: появляется «волхв», который обнаруживает скрытую причину болезни.

Исключительно отрицательное отношение к Эросу как к непристойному феномену становится особенно явным в изображении самой любви, объектами сравнения для которой служат «скот» и «грязь». Приравнивание ее к блуду подчеркивается дополнительно при помощи глаголов «валатися» и «падати»:

к скверному смешению блуда [...] к падению блудному (84)
ненасытно распальема похотию блуда (85)
паки запиняется в сети блуда (89)
падеся в сеть любодаяния (84)

толко в страсти блуда упражняшася (89)
ненасытно безпрестанно с нею в кале блуда, аки свиния, валяся (89)
осквернити тело мое (85)

и ненасытно творяше блуд и безвременно во оным скверном деле пребывая с нею. [...] всегда бо в кале блуда яко свиния валяюшеся. И в таком ненасытном блужении многое время яко скот пребывая (84).

Даже если топосы возникающей влюбленности (огнь, горети, распалаяма), любовного страдания (скорбь, туга, печаль), соблазна, т. е. возбуждения любви (уловити, сеть)¹⁴, и изображение Эрота как черта заимствованы из литературы развлекательного типа, то остальные цитаты (которых можно привести огромное множество) указывают как раз в совершенно ином направлении. Любовь, называемая «блудом», «блужением», «скверным делом», и отрицательные метафоры «скот», «свиния», «кал» заставляют предположить исключительно низкую оценку «любодеяния». Такая оценка могла бы привести к неправильной интерпретации истории о Савве Грудцыне как феномена антипетраркизма¹⁵. Однако речь не идет здесь о критике формализованного петраркизма. История о павшем и в конце концов спасенном Савве является одним из наиболее ярких примеров продолжения аскетической¹⁶ и женоненавистнической традиции, которая лишь в конце XVII в. сходит с литературной сцены.¹⁷

III

В отличие от Саввы герои рыцарских романов XVII в. и повестей петровской эпохи, а также некоторых рассказов, постепенно учатся ценить приключения и говорить языком любви. Приобретая любовный опыт, такие герои как кавалер Александр и другие «новые люди»¹⁸, совершившие путешествие на Запад, как бы завоевывают признание любовных тем.

Как нами уже было упомянуто выше, существовали также и иные пути распространения любовного языка. В форме примеров из польской литературы эпохи Ренессанса и барокко он вошел в состав риторик и поэтик Киевской Академии. Поэтико-риторическое учение Московской Академии, ориентировавшееся на тип учебников Киевской Академии¹⁹, продолжило эту традицию, которая давала представление о петраркизме, приводя соответствующие стихотворные образцы и примеры²⁰.

Как свидетельствуют сборники песен XVIII в., тема любви сумела утвердиться на литературной сцене и стать основой самостоятельной традиции²¹ также и в песенном жанре. Эротическая песенная поэзия²² вбирает в себя топику художественной лирики и связывает ее с формами, берущими начало в традиции народной песни. Процесс слияния привел, с одной стороны, к исчезновению сознания причастности к той поэтической традиции, из набо-

ра формул которой были сделаны изначальные заимствования. Но с другой стороны, он подготовил почву для заимствования любовной лирики рококо, означавшего включение в новую традицию. В песеннике изображение любви включает в себя элементы галантной и простонародной культур²³. Аналогичным образом повествовательная литература XVII и начала XVIII вв. подготовила почву для перевода или адаптации пришедшего из Франции любовного романа²⁴ (в той мере, в какой темой ее являлась любовь).

IV

Новая тематика сумела утвердиться по меньшей мере в некоторых литературных формах. Следующей задачей было ее обоснование в системе жанров и стилей. Проблема любовной тематики и адекватного ей языка выступает в связи с проблемой жанровой принадлежности только что перенятого, прежде всего любовного романа — с одной стороны, и с проблемой нового литературного языка вообще — с другой. Еще одним поводом теоретических споров о языке явилось соприкосновение русской поэзии со стилем рококо, предлагавшим новую реализацию поэтической модели.

Поэтика Прокоповича, которая может считаться типичным примером нормативного поэтического мышления первых десятилетий XVIII в. в России, с ее формулировками, касающимися особого качества лирического (*suavitas*²⁵) и ориентирующимися прежде всего на поэтику иезуитов XVII в., — готовит почву для концепции нежности. Позднее необходимость этого качества провозгласил Василий Тредиаковский (предисловие к «Езде в остров Любви»). Тредиаковский противопоставляет его почти исключительно ораторско-патетическому языку²⁶ поэзии Ломоносова и связывает с ним требование обновления «стиля», расширения или большей свободы внутри системы жанров. «Нежности», как Ломоносов называет этот жанр, который не является ни одой, ни элегией, ни эпиграммой, ни эклогой, а представляет собой то «лирическое»²⁷, что, по-видимому, приравнивается к любовной поэзии, в его иерархии стилей и жанров оказались лишь на второстепенном месте²⁸. Особенно в своих одах и программных сочинениях Сумароков занял ясную позицию по отношению к авторитету высокого стиля хвалебных од Ломоносова, ополчившись против «громкости» и стилистического настроения на «великолепие» и «остроумие»²⁹. Противоположный идеал, который вытекает из полемических высказываний Сумарокова, состоит кроме всего прочего в естественности, простоте, вкусе, краткости и ясности, которые направлены против антиклассицистского стиля Ломоносова. Они призваны уменьшить степень украшенности и метафоричности и тем самым способствовать «нежности»³⁰. Подчеркивание этого качества среднего стиля, которое, с одной сто-

роны — предположительно неосознанным образом — продолжает традицию школьной поэтики (*suavitas*), а с другой — явно стремится соответствовать ценностям *poésie fugitive*, в первую очередь ведет к расширению рамок среднего стиля и к повышению его статуса, к снятию ограничений в области словарного запаса, к стремлению выработать «естественный» язык, которого требовал также и Тредиаковский.

Именно стиль рококо, а не барокко привел к легитимации и приятию темы любви и ее топика в русской поэзии. Пользуясь терминологией споров, о которых мы упоминали выше, можно сказать, что на смену ораторскому приходит изящное. (Этот факт оказывает влияние и на распределение жанров: оды высокого стиля вытесняются эклогами, пасторальями и элегиями среднего стиля и эпиграммами и песнями низкого стиля³¹.) Изящное является не чем иным, как развитием стилистического потенциала, заложенного в барокко. Изящное и ораторское оба суть стилистические жесты эпохи барокко. В риторике Ломоносова они выступают в форме понятий «приятное» и «важное»³². Примечательно, что сам Ломоносов настаивал на идеале важного, а Сумароков развивал «приятное» и этим предвосхитил формирование новых стилистических критериев. Данное расхождение явилось причиной полемики. Спор между двумя вариантами одного и того же стиля — патетическим, помпезным, нацеленным на воспитание и потрясение вариантом и вариантом вычурным, изящным, стремящимся развлекать — в сжатой, сконцентрированной форме изображает путь развития западной традиции.

Включение в общее течение европейского рококо, т. е. прежде всего его французского образца, привело и в России к присвоению любовной тематике и ее риторическому аппарату предиката литературности. Однако топика ее не так нова, как ее легализация. Предлагаемое нами описание набора формул легкого стихотворства имеет своей целью продвинуться дальше по следам, указанным нами на материале повествовательной литературы XVII и XVIII вв.

V

Тредиаковский называет себя первым любовным поэтом в России.³³ Это высказывание носит программный характер. Любовная лирика Тредиаковского является плодом поэтологического убеждения, которое приводит к решительным изменениям внутри стихотворной системы, подвергая ее совместному влиянию двух факторов: топика и техники стихосложения. В 1735 г. Тредиаковский закладывает теоретические основы замены силлабической системы тонической. Вполне возможно, что его трактат по теории стихосложения «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» был написан под влиянием русскоязычных стихов немецких пасторов Глюка и Пауса. Стихотворный размер, который соответствует русскому языку и его системе ударений, оказывается предпосылкой эстетически действенного использова-

ния и варьирования заимствованной любовной топики³⁴. Изображая любовь и вызываемые ею эффекты при помощи образов «огня», «ран», «плена», «страдания» и «смерти», Тредиаковский не покидает пространства традиционной метафорики. Приведем несколько примеров:

Ах сей огонь сладко пышет! (74)
Любовь, держа два сердца, пламенем горящи (62)
Ах, [...] твоя страсть горяча
нравится мне ныне (102)
Покинь, Купидо, стрелы,
Уже мы все не целы,
Но сладко уязвлены
Любовною стрелою
Твоею золотою; [...]
К чему нас ранить больше? (74)
Стрел к любви уж не надо: [...]
Любовь язвит едину,
Другой ранен чрез ину (75)
Купид чрез свои стрелы ранит человек (102)
Чую, что вольность потерял (104)
Все любви покорены (74)
[...] два сердца [...]
Цепочкой золотою связаны блещащи (62)
[...] Любовь только едина
Победивши (смешна причина)
Его [бога Марса — *Р. Л.*] оковала,
Пленным звать стала (82)

Власть Купидона и любви устанавливает свои законы, требует дани:

[...] та царит царями [...]
Налагает дани (82, 83)
Купид [...]
И понеже он есть всех царей сильнейший [...]
Дает закон (102)

Любовь ведет за собой мучения и боль:

Любовь [...]
[...] нас тая и мучит (74)
Горю о тебе сердцем, болю всей утробой (108),

она почти смертельна:

Ах! я не знаю,
Так умираю (76).

В подчеркнуто челобитном стихе жестокую любимую молят о пощаде и милости:

жестока (75, 107);
Ну ж умилися (75)
Можете ль вы быть смерти моя виною? (107)

Любовный плач у Тредиаковского выдержан в тональности отказа от любви, который напоминает стихи, бранящие любовь и помещающиеся в конце циклов любовной поэзии (впервые у Петрарки):

Не осталось от моей горячей мне страсти,
Как раскаянье, скука, печаль и напасти (109)

Оксюморон, который является основной фигурой всех ступеней развития петраркизма, у Тредиаковского встречается крайне редко. Сладко-горькая, жарко-холодная, мертво-живая сущность любви³⁵ лишь отдаленно намечена в таких формулировках как:

Ах сей огонь сладко пышет (74);
Но сладко уязвлены (74)
Горю о тебе сердцем, болю всей утробой,
и чувствую сладость (108)

Используются также некоторые мотивы анакреонтики: например, мотив похищения сердца:

Мысли, где сердце, не знают,
Не ты ль, Аминта, то скрала? (104)

или мотив мальчика Купидона — воришки, вооруженного традиционными луком и стрелами:

[...] кажет мне рукою
На одного мальчика прекрасна собою, [...]
Маленькой сайдак его украшал все рамо,
Колчан ему каленых висел стрел за плечми [...]
Узнал я зараз, что то Купидон воришка (61)³⁶.

Русификация мифологических фигур (путем перевода, фонетической или морфологической ассимиляции) может быть продемонстрирована на следующем примере, в котором выступают Гимен (Hymen), Купидушки (Cupidines) и любовь (Venus)³⁷:

Гимен на торжественной ехал колеснице,
Купидушки ту везли, прочие шли сице:
Любовь, держа два сердца, пламенем горящи, [...]
Шла за Гименом [...] (62)

О поэзии Третьяковского, посвященной теме любви, можно сказать следующее: происходит постепенная адаптация некоторых стилистических приемов петраркизма и обработка ряда элементов топики последнего, которые частично уже выступали в упомянутой нами повествовательной литературе XVII и XVIII вв., помещаясь, однако, на низком стилистическом уровне — пламень, гореть, стрела, ранить, вольность потерять и т. д. Благодаря восприятию французской поэзии рококо к набору формул петраркизма добавляются и элементы анакреонтики с ее мифологическими составляющими. Решающим для развития стилистики является прежде всего то, что попытка Третьяковского создать «язык сладости» привела к развитию большей стилистической чувствительности относительно идеала нежности — несмотря на отдельные жертвы, которые он принес в пользу идеала громкости в своей местами героической «Тилемахиде».

Только у Сумарокова нежное дополняется легким. Этот автор пользуется знакомой уже топикой³⁸, которая, однако, предстает в более сложной и разнообразной форме. Она уходит от стереотипов, опровергая свою связь с поэтическими формулами. Сумароков является родоначальником русской анакреонтики. Описание любви полностью подчиняется у него целям *delectare* (развлечения), соответственно которым подбираются все художественные средства. Манера использования острот и выражения сути также свидетельствует о стилистическом обращении к рококо.

Поля образов, которыми он пользуется, нам уже знакомы: жечь, ранить, пленить:

Сама воспламенила
Мою ты хладну кровь (266)

Сердце рвется, страждет и горит
Так из муки в муку я себя ввергаю (267)

Взор твой к злополучию сердце мне вспалил, [...]
Мысль тобой плененная все была с тобой,

Грудь мою терзаючи смертною тоской [...]
Само учинила ты жар в моей крови (13)

Просишь песню, чтоб она жар мой изъяснила
Хочешь ведать имя той, кто меня пленила
[...] ты дала мне рану (10)

Покорив мое ты сердце,
Перестань его язвити;
Грудь мою прелестным видом
Ты изранила довольно (5)

Любовь! любовь! ты уже полонила меня [...]
Мой гордый дух совсем разжен
От сладких дум [...]
Пора престать и дух смущать,
И сердце жечь (15, 16).

Время от времени Сумароков расширяет или изменяет запас слов, употребляемых для создания традиционных образов:

Пляскою своею, любезна,
Разжигай мое ты сердце,
Пением своим приятным
Умножай мою горячность (99)

В некоторых эпиграммах топоним становится остротой, сутью стиха:

Ты очень ей любим, она в твоей вся воле,
Да только тридцать есть, которых любит боле (250)
Знай, тебе я непременно:
Не была тобою, и не буду пленна (250)
Всем сердцем я люблю, и вся горю, любя,
Да только не тебя (251).

Некоторые его эклоги, где любовь, согласно анакреонтической традиции рококо, изображается в фривольных образах, также заканчиваются остротой. В средних и низких жанрах — по определению Ломоносова — как эклога, идиллия, эпиграмма, песнь, а также в «невысокой» анакреонтической оде Сумароков развил любовную стилистику, которая послужила основой целой традиции.

Тем не менее анакреонтике рококо не удалось вытеснить с литературной сцены петраркизм. Факт этот — по крайней мере что касается развития в России — связан с общим стилистическим тяготением к барокко³⁹. Анакреонтика Сумарокова и петраркизм, несущий в себе черты стиля барокко, определяют многие произведения Хераскова, Державина и Ржевского.

Херасков не останавливается на заимствовании и продолжении образов, заданных Сумароковым, как это можно показать на примере его «легких» стихотворений «Песенка»⁴⁰, «Птичка»⁴¹ и др. Применяя гиперболу, которая приводит в движение материал топики, он добивается выразительного эффекта, который далек от легкого. Таково его стихотворение «Сила любви»⁴².

В оде XVIII «Непостоянство» мотив любви связывается с мотивом *vanitas* (бренности всего земного) и таким образом приобретает негативную окраску:

Прельстимся красотою,
Страдаем и горим;
Когда владеем тою,
Приятства в ней не зрим [...]
Так знать, что счастье наше
В сем веке только сон;
Есть мир земного краше;
Какой? — На небе он. (254)⁴³

Высокий настрой, присущий оде, где развивается мотив бренности земной жизни, и присутствие собственно этого мотива являются доказательствами продолжения традиции барокко в русской литературе.⁴⁴ Топос любви *горим* соседствует с топосом бренности *сон*.

В своем высоком эпосе «Россиада» Херасков также использовал язык любовной лирики, что представляет интерес относительно противопоставления героического жанра и нежного стиля.

Любовь, которая на небе обитает [...]
Сие приятное вселенной божество [...]
Златыми в воздухе носимое крылами,
Двумя свой крепкий лук направило стрелами [...]
Пронзило ими вдруг погасшие сердца.
Как нежная весна [...]
Так взор, Сумбекин взор, хотя к царю сиял,
Но он Алея жег, который близ стоял [...]
Как томный взор к нему Сумбека обратила.
Монарх томящимся их чувствам сострадал (201, 202)

Топос воспламенения и топос ранящих взглядов, подобных стрелам, выступают здесь в сочетании друг с другом; процесс пробуждения любви изображается как закон природы. В результате мы имеем дело с намерением использовать знакомый топос в целях построения повествования, как уже было указано выше.

В такой же малой мере поэтом легкого стихотворства является и Державин, который, однако, владеет его приемами. Стиль его поэзии определен поэтикой барокко. За исключением галантной остроты в самом конце, стихотворение «Оковы»⁴⁵ является примером барочно-петраркистского подхода к любовной формуле. Образ любовного плена возникает путем нагромождения деталей, относящихся к одной и той же группе. Прием нагромождения деталей с целью варьирования и усиления эффекта характерен для петраркизма — особенно в XVII в. В «Оковах», как и в других стихотворениях, посвященных теме любви, Державин отказывается от патетической ноты. В «Идиллии» он эксплицитно высказывает свое отречение от высокого пафоса оды, который восходит к Пиндару:

Не мышлю никогда за Пиндаром гоняться
И бурным вихрем вверх до солнца подыматься (51)

На место патетического и панегирического поэта выступает «любящий» поэт или влюбленный, пишущий стихи:

Чего же мне желать? Пишу я и целую
Анюту дорогую (51)

Примерами оформления мотивов анакреонтики в стиле рококо, т.е. легкого стихотворства, являются «Мечта»⁴⁶ и «Пчелка»⁴⁷. Здесь автор в полной мере использует возможности эпического стиля, заложенные в мотиве, и тем самым следует уставу малой анакреонтической лирики. Таково оформление мотива Купидона, разжигающего любовь, и мотива пчелы, где играет свою роль метафорический ряд: мед-возлюбленная, пчела-влюбленный, любовь-смерть.

Ржевский⁴⁸ также является литературным последователем Сумарокова. Относительно его поэзии остается в силе наше высказывание о Хераскове и Державине: в некоторых стихотворениях элементы рококо отходят на второй план и уступают место элементам барокко. Однако, в отличие от двух других поэтов, Ржевский принимает позицию решительного пародирования любовной поэзии вообще. Это выражается в игре с формой, в процессе которой элементы топики подвергаются острашению. Факт этот может быть рассмотрен как признак такой степени автоматизации правил любовной поэзии, которая провоцирует выворачивание их наизнанку. Для оформления мотива

любовного плача в «Оде, собранной из односложных слов»⁴⁹ Ржевский использует исключительно словесный материал, состоящий из одного слога. Пародийный эффект обнажения топоса при помощи игры слогами позволяет сделать заключение об антипетраркистской стратегии, которая направляется здесь против окаменевшей формулы.⁵⁰

В сонете под заглавием «Сонет, заключающий в себе три мысли»⁵¹ также кроется игра «передвижными декорациями», которые при различных комбинациях дают противоположный смысл. Таким образом демонстрируется произвольная заменимость формулы и возможность ею манипулировать.

Отсутствие духа легкого стихотворства заметно и в «Элегии I»⁵², посвященной мотиву любовного плача — на этот раз без пародийного умысла. Тема тоски по далекой возлюбленной усиливается и изменяется, как изменяется и основной состав элементов топики. Автор использует образный потенциал, содержащийся в метафоре, применяя кроме того гиперболу. Анафорическое расположение и нагромождение членов являются средствами, которые, «затрудняя» форму, решительно уводят в сторону от *poésie tugitive* — обратно к более ранней традиции любовной поэзии, к петраркизму.

Еще один пример данного стилистического жеста, формально указывающего в обратном направлении, представляет собой стихотворение «Портрет»⁵³. С помощью приема нагромождения (*enumeratio* (перечисление) обозначений различных действий в инфинитиве) изображаются парадоксальные настроения и чувства несчастного влюбленного. Эта черта также является характерной для поэтики петраркизма, склонного придерживаться одного и того же стилистического средства в рамках лирического целого. По поводу установленной системы правил можно сказать, что у одного лишь Ржевского наблюдается тенденция к последовательному варьированию топики путем искусственного нагромождения, усиления и пародирования.

Особое место, которое в рамках легкого стихотворства занимает Богданович, принес ему, как известно, его поэтический взлет — «Душенька»⁵⁴. По нежности языкового оформления, по фривольному юмору *inventio* впервые в русской поэзии он достигает высоты стилистического идеала рококо. Жанр комического эпоса позволяет полностью раскрыть возможности топики и стилистики, уже не ограничиваемые рамками малой формы. Повесть в стихах может быть рассмотрена как дальнейшее развитие одной из тенденций рококо, которая ведет к построению фабулы — особенно в анакреонтической песне. На место возвышенного в «Душеньке» приходит привлекательность маленького и милого, интимного и изящного. Мир малого с его собственными иллюзиями образует противовес к лишенному иллюзий миру героического⁵⁵. В этой повести мир богов перестает выполнять функцию декоративного элемента, как это было в героическом эпосе. Он словно бы снимается с пьедестала и начинает вызывать лишь умиление — боги становятся «живыми» и доставляют развлечение. Венера и ее сын первенствуют в их ряду.

В описании Амура, даваемом оракулом, Богданович приводит перечисление воздействий любви, кажущееся суммой всех названных нами элементов топики:

Супруг для Душеньки, назначенный судьбами,
Есть то чудовище, которо всех язвит,
Смущает области и часто их крушит,
И часто рвет сердца, питаюсь слезами,
И страшных стрел колчан имеет на плечах:
Стреляет, ранит, жжет, оковы налагает,
Коль хочет — на земли, коль хочет — в небесах,
И самый Стикс ему путей не преграждает. (58)

В стилистически удавшейся русификации фигуры Психеи мифологический момент приобретает новый тон. Идеал французского вкуса, как кажется, уже преодолен, сброшены цепи литературного образца. В качестве примера слияния заимствованного и унаследованного набора формул выступает образ переименованной Психеи:

У русских Душенька она именовалась; [...]
Во славу Душеньке у нас от тех времен
Поставлено оно [имя] народом в лексиконе
Между приятнейших имен,
И утвердила то любовь в своем законе (50, 51)

VI

В поэзии Нелединского-Мелецкого устанавливается новая система взаимоотношений стилистических средств. С одной стороны, происходит совпадение анакреонтической манеры и поэтики народной любовной песни, с другой — формирование создающего настроение языка, уже не придерживающегося названных правил, а скорее вытекающего из манеры пользоваться языком, которая утверждается в эпоху сентиментализма. Пример Нелединского-Мелецкого доказывает, что лексика сентиментализма продолжит практику нежного стиля. Приятность — основное качество нового слога, определяющее стилистику сентиментализма, — немыслима без нежности легкого стихотворства⁵⁶. Некоторые стихотворения Нелединского-Мелецкого несут в себе возможность слияния с сентиментализмом. Это относится в особенности к любовному плачу, где страдающее Я как бы предвосхищает Я сентиментальное.

В качестве примера союзничества анакреонтики и народной песни, с одной стороны, и приближения к манере сентиментализма — с другой, мы приведем следующие два стихотворения⁵⁷:

Выйду я на реченьку,
Погляжу на быструю —
Унеси ты мое горе,
Быстра реченька, с собой (372)
В ближнем леску
Лишь питаю тоску,
Все кусточки,
Все листочки
Там о милом твердят (374)

И:

Свидетели тоски моей,
Леса, безмолвью посвящены!
Утехами прошедших дней
В глазах моих вы украшенны (382)⁵⁸

Отдаление от формулы, ее изменения и повторные возвращения к ней характерны не только для Нелединского-Мелецкого.

Похожим образом можно определить стиль Дмитриева, хотя анакреонтический тон у него часто преобладает над сентиментальным. Кроме того он умело пользуется остроумными формулировками: например, при оформлении мотива любящей природы.⁵⁹ Любовный плач время от времени выступает в народном облачении⁶⁰ и, в сочетании с изображением сочувствующей природы, демонстрирует резкое отдаление от формулы.⁶¹ В «Счете поцелуев», где перерабатывается мотив *mille basia* (тысяча поцелуев), восходящий к Катуллу, напротив, явно наблюдаются следы топики: «Для сердца, что к тебе любовью воспылало» (266). О разжигании любви при помощи взгляда здесь говорится следующее: «Что взглядом можешь в нас рождать бессмертну страсть» (267). Бок о бок с мотивом увядания красоты и недолговечности любви (275) выступает мотив *carpe diem*, воплощающийся в топос воспламенения: «Вспламеняй, любовь, ты нас!» (277).

Поэзия Карамзина, посвященная теме любви, демонстрирует похожие черты. В то время как при оформлении мотива любовного плача ему удастся довольно утонченное изображение тоски и создание «настроения» при помощи построения ряда из элементов одного и того же эмоционального содержания — прием, который определяет его стиль, — существуют и другие примеры, указывающие на глубокую зависимость от правил анакреонтики.

К изменению системы, однако, привели дальнейшее развитие Карамзиным нежного стиля и его абсолютизация в приятности. Приятность означает не только «нежный слух»⁶², но и «интересное для души»⁶³ и «пиитическую сторону в обыкновенных вещах»⁶⁴. Любовная поэзия игры, шутки, развлече-

ния и остроты не в состоянии отвечать подобным требованиям — как уже было выяснено на примере Нелединского-Мелецкого, Капниста, Дмитриева и других⁶⁵. Для того, чтобы войти в состав сентиментализма, топика легкой любовной лирики должна приобрести иные функции и подвергнуться модификации. Только таким образом могут возникнуть полные тоски идиллии, чувствительная манерность или анакреонтика с оссианийским настроем. Приятность выходит за пределы *delectare* и развивает новый аспект *movere*, пробуждая эмоции и вызывая идеи, которые воспринимает и продолжает «чувствительный» читатель.

Некоторые слова имеют особую красоту для чувствительного сердца, представляя ему идеи меланхолические и нежные. Имя уединения принадлежит к сим магическим словам. Назовите его — и чувствительный воображает любезную пустыню, густые сени дерев, томное журчание светлого ручья, на берегу которого сидит глубокая задумчивость со своими горестными и сладкими воспоминаниями!⁶⁶

Так утверждает Карамзин в своем сочинении «Мысли об уединении», указывая таким образом на технику и строение полей слов и настроений. Названная топика любовной поэзии также находит путь к «чувствительному сердцу». Топос становится интимным, благодаря «сентиментализации» он теряет свою неподвижность, приобретает новую «живость» и «непосредственность», даже аутентичность — в такого рода качествах заключается в конце концов и успех «Бедной Лизы». Необычайный эффект, который здесь вызывается стилем, можно понять лишь на фоне риторического процесса, т.е. дериторизации топоса. Именно на примере такой постоянной величины как топос можно пронаблюдать изменение всего стилистического аппарата.

Карамзин хорошо знаком с топосом:

Тщетно пламенем пылаю,
В милом сердце лед, не кровь (124)⁶⁷
Бог коварный —Купидон!
Ядовитую стрелою
Ты лишил меня покою (125)
Огонь, тобою воспаленный,
Погаснет ли когда в крови?
Погаснет с жизнью, не прежде (145)
Минута чувства воспалает,
Минута гасит огонь в крови
Сердца любовников смыкает
Не цепь, но тонкий волосок (190)
Любовь в тебе пылала

И подле сердца моего
Любовь, любовь так сильно трепетала!
Небесной сладостью дыханья твоего
Она лилась мне в грудь. Что слово, то блаженство;
Что взор, то новый дар. [...]
Прощаясь с тобой,
Прощался я с самим собой [...] (195)

Это уже не страдание влюбленного эпохи рококо, сетующего на неверность своей красавицы. Особенно из слов «[...] я любим тобой»⁶⁸ становится явным, каким образом «сентиментальное» Я субъективирует элементы любовной поэзии. «Новое» чувство выставляет старые формы в свете нового. Остраняющее новое видение состоит, во-первых, в перемене тона с анакреонтической беззаботности на «эмоциональность», во-вторых — в появлении «аутентичного», нериторического Я, передающего чувства. «Унылый мрак душевных чувств» занимает место «скорби», «туги», «жалости»; любовная тоска приспособляется к печальному настроению «души», а «унылый мрак» проистекает из мрачного образа природы. Природа и душа вступают в отношение соответствия, когда образы нежного, сладкого, меланхолического и тоскливого плавно переходят друг в друга, а ключевое слово «уединение» производит свой «магический» ассоциативный эффект. В использовании топоса природы, присущего поэзии идиллий, также проявляется уже упомянутое дальнейшее развитие стилистических данных легкого стихотворства, их сентиментализация. На читателя, хорошо знакомого с легкой поэзией пасторалей, образ природы, создаваемый Карамзиным, сначала производит более «естественное», непосредственное впечатление. Природа оставляет позади свою роль простой декорации. То, что речь здесь идет лишь о дальнейшей ступени одного и того же топоса, стало возможным распознать лишь после наступления следующей фазы стилистического развития. *Locus amoenus* превратился в *locus amoenus* души, в *locus melancholicus*⁶⁹. Образцовый *locus melancholicus* заключен в приведенной нами цитате, обладающей программным значением. Кроме того к перечисленному добавляется еще один элемент: воспоминание. В воспоминании любовь предстает как любовная тоска, сладкое воспоминание о горестном становится основной частью культа чувств. Горестно-сладкое представляет собой сентиментальный оксюморон.

Освобождение от топики, которой в некоторых стихотворениях Карамзина отводятся иные функции, начинается лишь вследствие распространения новой концепции любовной поэзии, образец которой формулируется в сочинении Батюшкова «Петрарка»⁷⁰. Укоренившейся концепции любовной поэзии⁷¹ Батюшков противопоставляет изначальность поэтического опыта любви. В этом представлении (предвосхищающем романтизм) Петрарка repre-

зентирует поэта любви, одаренного способностью непосредственно выражать чувства влюбленного поэта и пишущего стихи влюбленного:

[...] Петрарка не с о ч и н я л свою страсть, и [...] стихи его были только слабым воспоминанием того, что он чувствовал. (164)⁷²

И:

[...] есть писатели, для которых слагатель мадригалов Дорат и Петрарка — одно и то же. [...] Но для тех, которые любили хотя раз в жизни, стоит только назвать Петрарку [...] (172).

Итак, Батюшков различает между поэзией, в которой любовь лишь выдумана, где она является лишь предлогом оформления мотива и существует только в образе топики (репрезентантом которой здесь выступает Дорат), и поэзией, представляющей собой проекцию настоящего переживания. В толковании Батюшкова Петрарка становится поэтом истинного переживания⁷³. (Факт, что и сам Петрарка многим обязан определенной традиции литературных форм и мотивов — Батюшков называет ее «мавританско-провансальской» — констатируется с сожалением.) В подобной интерпретации Петрарки дает о себе знать новая поэтическая модель романтизма, для *confessio* (исповеди) личного переживания которого условные, произвольно повторяемые формулы (хотя бы и измененные формулы чувствующего сердца) перестают быть достаточными и удовлетворительными.

VII

В соответствии с ориентацией данного рода поэзии на топос одной из ее характеристик оказывается повторение, которое в процессе усиливающейся формализации превращается в принцип. Этот принцип просматривается в каждом приеме вариации, который старается избежать идентичности (включая преувеличение, неясность и даже отрицание, которое используется в смысле остранения в целях нейтрализации *taedium* (отвращения), вызываемого повторением). Топологическая основа просвечивает через любую вариацию, остающуюся в пределах одного и того же поля образов. Однако путем ассимиляции все новых и новых вариантов основной состав поля образов может быть модифицирован. Система топики любовной поэзии породила «ограниченный» в этом смысле набор, включающий в себя исходный запас образов и вариантов. На постоянство некоторых важных элементов этой системы в русской поэзии мы уже неоднократно указывали: образы огня, ранения стрелой, плена и т. д. Не подлежит сомнению, что таким образом открывается путь стилистической традиции. XVI век демонстрирует первые явные ее следы,

XVIII век — уже литературную ассимиляцию. Возникает поэзия, которая посвящает себя мотивам любви и пользуется ее топикой. Изначальные ее характеристики находят свое объяснение в стилистическом идеале рококо. Русскую версию любовной поэзии XVIII века определяют не множество вариаций и не стилистическое удовольствие при отступлении от заданного образца, которые характеризуют отдельные ступени западноевропейского петраркизма⁷⁴. Попытки остранения этой литературной *consuetudo* (привычки) встречаются крайне редко (Ржевский). Развиваемый метафоризм является имманентным самой системе, он не подвергается воздействию кончеттизма; типичная для любовной поэзии антитетика выражена крайне слабо.

Такие пары как жара/лед, смерть/жизнь, свобода/плен и их оксюморонные комбинации довольно редки. Изящную или шутивную и фривольную остроту принято включать в легкое стихотворство (Сумароков и др.), в котором любовь предстает как галантно-веселая игра. Техника острот отступает на задний план в той мере, в какой нарастает характер *contessio*. Здесь становится особенно ясным, какое значение любовная поэзия имела для развития русской лирики. «Восхваляющий» поэт высокой лирики уступает место «развлекающему» автору *poésie tigitive*, на смену которому приходит «любящий» поэт лирики, определяемой, кроме всего прочего, нормами сентиментализма. В результате сложного процесса движения к достоверности и объективности последний становится «чувствующим» поэтом, превращается в Я стихотворца.

ДЕМОНТАЖ КРАСНОРЕЧИЯ. КРИТИКА РИТОРИЗМА В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ КОНЦЕПЦИЙ РЕАЛИЗМА: ПУШКИН, ГОГОЛЬ, ДОСТОЕВСКИЙ

I

Исходя из литературной ситуации конца XVIII в., можно назвать две причины, приведшие к тому, что риторика утратила свою нормативную функцию, что повлекло за собой исчезновение зависящих от нее литературных форм. С одной стороны, значимым было появление таких жанров как размышление, эссе и послание¹, сосредоточивших в себе рефлексию и реакцию на актуальные вопросы стихотворства. Введя новые понятия и системы аргументации, последние оказали глубокое влияние на эстетические и поэтологические споры. С другой стороны, ведущую роль сыграло утверждение sentimentalного стиля, который, охватывая всю литературную систему, выносил, казалось, окончательный приговор эстетике, ориентированной на риторику и подчиненной учению о трех стилях, и знаменовал собой упразднение действовавших в ней критериев. Следовательно, можно было бы заключить, что историческая роль риторики в России была исчерпана, но дальнейшее развитие показывает, что риторика приняла на себя новую роль. Отныне на нее начинают указывать тогда, когда речь заходит о каком-либо негативном явлении в литературе, которое следует преодолеть. Риторика и риторическое вновь начинают выступать в контексте литературной переориентации, происходящей в XIX в., и всегда сопровождаются решительно негативной коннотацией. Риторическое всегда фигурирует как образец такой стилистической манеры, в которой господствует пустая фраза и неискренность, тривиальность и эстетическая исчерпанность. Вследствие развития, которое мы попытаемся очертить в этой главе, мишенью выпадов, в которых фигурируют эти эпитеты, стал именно сентиментализм. Стилистические идеалы, которые воздвигаются в противовес сентиментализму, станут основными элементами в программе начинающего свое развитие русского реализма — так называемой «натуральной школы».

С точки зрения своей эволюции русский реализм приходит на смену не романтизму, а скорее одной из доромантических формаций. Ее стилистическое новаторство со временем превратилось в манеру, которая тяжелым

балластом повисла на литературе 30-х гг. Из этого понятна настойчивая полемика против сентиментальности, которая кажется своего рода прелюдией реализма.

Каким же образом отрицание или игнорирование риторики, о котором заявляет сентиментализм при утверждении своих стилистических представлений, сочетается с упреком в риторизме, который, в свою очередь, позднее высказывается в его адрес?

С точки зрения позитивной оценки риторики как инстанции, которая постоянно ставит общие регламентирующие механизмы литературной коммуникации в зависимость от определенных исторических контекстов, негативная оценка ее как дисциплины и отрицание риторизма как нетворческой формы выражения, перегруженной клише и фальсифицирующей изображение, означают отрицание ставших проблематичными представлений и утверждений. Сопrotивление диктату определенной нормы — например, *decorum*, неподчинение учению о трех стилях, устанавливающему соотношения между языковым уровнем, стилем, жанром и т. д. — направлены против «окостенения»² системы, которая своими ограничениями загроаживает путь собственному развитию. Нарушения нормы и неповиновение правилам способствуют динамизации системы. (В смысле высказанного утверждения стратегии сопротивления установившейся системе представляют собой проявления того же самого регламентирующего механизма, который привел к утверждению этой системы).

Для осмысления стилистического процесса, о котором здесь идет речь, решающее значение имеет адекватная оценка исторически обусловленной критики в адрес риторики.

«Утомление» отдельной формы наступает в результате постоянно повторяющегося ее употребления. Это относится как к случаю, когда имеет место следование кодифицированному или негласно установленному правилу, так и к другому случаю, когда в повседневной практике утверждается поведение, кажущееся свободным от правил и ограничений. Предположим ли мы, соглашаясь с Лотманом, что Карамзин развил сентиментализм без непосредственной полемики с бытовавшей тогда системой, т. е. определенным образом за ее пределами³, или последуем ли мы Виктору Живову в его утверждении, что карамзинизм вышел из сопротивления иерархии стилей и жанров и возник через преодоление бинаризма разговорного и литературного языков⁴, в любом случае стилистическая концепция сентиментализма означает новое качество, коренным образом меняющее установившееся состояние. Не зря она получает обозначение *новый слог*. Реконструкция любовной топики и стилистики, которые мы считаем уместным назвать наряду с уже перечисленными позициями, показала, что на фоне *легкого стихотворства* рококо/классицизма, который, в свою очередь, уже освободился от категоричного свода правил, присущих риторике барокко, намечаются контуры среднего стиля. Сред-

ний стиль, в противовес *громкому* утверждающий *нежное* звучание, является одной из предпосылок карамзинской *приятности*, так же, как формирующаяся вместе с утонченностью любовной топики фигура «любящего поэта» является предпосылкой все более и более явного присутствия личности поэта в стихе. Приятность, определяющая стилистическую систему стилей и личностный характер поэзии в качестве литературного статуса воспринимаются как новшества лишь до тех пор, пока они могут «обещать» новую чувствительность и невиданную до тех пор непосредственность и аутентичность выражения. Приведение чувства в языковую форму и сентиментализация языка порождают новое литературное качество, выходящее за пределы стилистических и жанровых границ. Качество это обеспечивается прежде всего путем развития всеохватывающей сентиментальной перспективы, зависимой от фигуры поэта, которая приобретает все более четкие контуры. Уже у «любящего поэта» или «сочиняющего стихи влюбленного» в лирике Карамзина сквозь унаследованную топику постепенно просвечивали признаки *persona* (личности), которая давала читателю возможность идентифицировать себя с ней. Достигнутое в лирике проявляется и в процессе эмансипации прозы, где сентиментальное Я становится семантическим ядром. Оправданным кажется нам предложение И. Р. Титуника — который, в свою очередь, следует Уэйн Бут — называть это сентиментальное Я «имплицитным автором»⁵ или присоединиться к научной традиции, начало которой положил Виктор Виноградов, определив его как «образ автора»⁶. Авторитет чувствительного автора является источником сентиментализации всех феноменов окружающего мира и основой его сентиментальной конструкции. Эта единая установка, которую почти можно назвать мономанией и которая определяет все творчество Карамзина и его эпигонов, застывает в манерную привычку. Сентиментальная перспектива, управляющая процессом присвоения значений, превращается в диктат. При этом имплицитный автор перестает быть личностью и выступает всего лишь как маска. Это значит, что «искренность» мировосприятия, гарантируемая поручительством автора, теряет свою апеллятивную функцию⁷. Критичный читатель, на этапе зарождения этой литературы приобретший чутье непосредственности и «естественного» выражения, наталкивается на стереотипы и на технику описания чувств, застывшую в результате постоянных повторений. Наступает то, что в формалистской теории эволюции описывается как процесс автоматизации⁸, включающий в себя эстетическое «обессиление» приемов. Попытка привести исчерпавшую себя сентиментальную стилистику к новому расцвету при помощи еще большей утонченности и манерности также заканчивается тривиализацией. Следствием разочарования в аутентичности, соскальзывающей в фальшь, является упрек в риторизме. Риторизм означает возвращение к безличным формам, которые ориентируются скорее на правила, чем на реальность. Однако опыт сентиментальных поисков непосредственности и аутентичности сосредоточил вни-

мание на средствах выражения, точнее на средствах как на опосредующей инстанции. Поскольку идеал аутентичности остается в силе, в качестве препятствия для непосредственности выступают сами стилистические средства, хотя непосредственность переносится из области чувства в область реальности. На место скомпрометированной реальности чувств вступает реальность социальной жизни.

Аутентичность и демонтаж или проблематизация изобразительных средств и концепция действительности как исключительного фокуса изображения очерчивают новое поле для литературной рефлексии, на почве которой приобретает свои новые контуры программа реализма.

II

Постепенное утверждение системы реализма идет рука об руку с критикой, переживающей различные фазы и в споре с сентиментализмом отводящей центральное место проблематике «изобразительных средств». Вновь и вновь поднимаемый вопрос о роли и функции стилистических приемов и предлагаемые решения проблемы в каждом случае свидетельствуют о новой стадии динамично развивающейся системы реализма. Дискредитация одних стилистических приемов относительно их способности адекватно изображать социальную действительность ведет к выработке новых приемов, которые, как нам представляется, стремятся к преодолению любого рода условностей. Но таким образом формируются новые условности, в свою очередь провоцирующие критические реплики и апробирующие все новые и новые пути демедиализации (*Entmedialisierung*), т. е. как можно более радикального сокращения литературных приемов, в которых нуждается опосредованное изображение действительности. При этом нельзя, однако — как утверждает Лотман⁹, — исходить из установки на определенную цель, присущую всему пути развития литературы и реализуемую в зависимости от ступени сознания соответствующей эпохи, притом, что форма реализации художественности прогрессирует вместе с целью. Для Лотмана эта прогрессирующая целенаправленность состоит в становящемся все более адекватным обнаружении структуры реальности в структуре литературного произведения при уменьшающемся различии между изображающим и изображаемым. К этому тезису можно присоединиться в том пункте, когда предположение растущей «кривой реализма» связывается с идеей отказа от условности, «искусственности»¹⁰ искусства, которая возникает на каждом новом этапе. Для Лотмана, однако, отказ от условности может произойти только с учетом одной единственной, «реалистической» целеустановки. Если даже отказ от существующих правил всегда свидетельствует о смене систем, то его ни в коем случае нельзя воспринимать как свидетельство «приближения к жизни»¹¹. В процессе эволюции русского реализма демонтаж условностей проявляется не только в

форме критики, но и в форме действительного стремления к сокращению художественных приемов и преследует цель преодоления кризиса изображения или соответствия новым требованиям. При ближайшем рассмотрении контекста, однако, можно констатировать, что этот кризис изображения объясним не только имманентными эволюции причинами, а возникает как следствие нового конфликта между одними представлениями, касающимися литературы, и другими, преобладающими в обществе. Кроме того выясняется, что из отказа от условностей вытекают осложнения на уровне изобразительных средств, которые не могут быть проинтерпретированы в смысле уменьшения дифференцированности на уровне изображаемого. Это значит, что если в начале процесса следует говорить о демонтаже условностей — Якобсон в своей типологии концепций реализма связывает его с так называемым «революционным реализмом»¹² — т. е. понимать демонтаж как попытку заменить литературный код кодом изображаемого, то следующая ступень процесса может продемонстрировать возвращение к литературному коду. При смене сентиментализма реализмом дают о себе знать не только сдвиги в системе стиля, но и изменения в системе жанров¹³, перспективы повествования, построения сюжета, состава героев. Но стиль как подсистема или часть системы по-видимому господствует при формировании системы реализма над всеми остальными названными подсистемами в том смысле, что стилистические новшества воспринимаются как самые ощутимые. Литературный кризис, свидетельствующий об этой смене систем, находит свое самое наглядное выражение в спорах, которые ведутся в области литературной критики. Формируются два диаметрально противостоящих друг другу лагеря, высказывающие свои реакции на происходящий процесс, и, таким образом, тормозящие или ускоряющие его.

Консервативная литературная критика предоставляет нам информацию о степени нарушения нормы, которую допускает новая система, приходящая на смену старой; прогрессивная критика сообщает о степени тривиальности старой системы. Кроме того литературная критика способна дать указания на другие возможные причины эволюции, плохо поддающиеся описанию. Момент эволюции можно было бы назвать критической ситуацией, в которой проявляются сдвиги, происходящие в рамках системы. Причины эволюции могут выходить за пределы самой системы, например, когда ощущение автоматизма системы (или отдельных ее факторов) сочетается с требованием какой-либо общественной группы, настаивающей на новом определении функций литературы. С подобным случаем мы сталкиваемся в рамках реализма, приходящего на смену сентиментализму. Программа демедиализации является результатом соприкосновения двух систем или результатом открытости литературной системы навстречу обществу. Вопрос об адекватности стилистических средств сентиментализма целям изображения социальной действительности включает в себя имманентный опыт бездейственности и автоматизма этих средств — даже в том случае, если с точки зрения истории стиля

приемы, направленные на достижение «естественности» и аутентичности, кажутся первой ступенью реализации программы демедиализации.

III

Пушкин и Гоголь — два автора, по-разному участвовавшие в процессе, приведшем к формированию поэтики реализма, — во взаимной положительной оценке отталкиваются от сентиментализма как от отрицательного стилистического фона. В этой связи понятие *красноречие* цитируется как характеристика карамзинизма и снабжается отрицательной оценкой, которая является свидетельством дискредитации риторики. Под красноречием подразумевается вышедший из доверия эзотерический стиль, выражающийся в приятности (приятном звучании и выборе приятных слов), имеется в виду последовательная поэтизация действительности у Карамзина, которая становится искусственной по причине острот и хитроумного изображения чувств.

В поэтическом манифесте Карамзина «Находить в самых обыкновенных вещах пиитическую сторону» демонстрируется «техника сентиментализации»: «Истинный поэт находит в самых обыкновенных вещах пиитическую сторону: его дело на все живые краски, ко всему привязывать остроумную мысль, нежное чувство или обыкновенную мысль, обыкновенное чувство украшать выражением, показывать оттенки, которые укрываются от глаз других людей, находить неприметные аналогии, сходства, играть идеями и, [...] иногда малое делать великим, иногда великое делать малым»¹⁴.

В этом тексте бросается в глаза уже обсуждавшееся нами понятие *остроумный*. Из связи *остроумной мысли*¹⁵ и *нежного чувства* можно заключить о взаимном влиянии *аситен*'а и сентиментальности, которое может рассматриваться как дальнейший мотив упрека в риторизме.

Оба писателя, Пушкин и Гоголь, используют понятия, напоминающие те классически-классицистские, которые ввел в эстетические споры Сумароков, объявивший войну риторической *грамкости* и *великолепию* Ломоносова: *простота*, *чистота*, *ясность*, *красота*. Именно стилистические представления, описываемые этими понятиями, подготовили идеал естественности у Карамзина. Карамзинское «вырождение стиля» вынуждает прибегнуть к понятиям, которые основываются на классических критериях этого типа. У Пушкина это *точность*, *краткость*¹⁶, и, кроме того, *благородная простота*¹⁷. Данные понятия подразумевают отказ от любой формы перифразирования, от пустого метафоризма, приятной лексики и ничего не говорящего благозвучия. Употребляя понятия *напыщенность*¹⁸ и *вялые метафоры*¹⁹, Пушкин точно подмечает слабые места устаревшего сентиментализма. Большое значение для развития реалистического стиля приобретает факт, что в своей прозе, и особенно в «Повестях Белкина», Пушкин воплощает идеал неоклассического стиля. Отказываясь от «красноречия», он развивает такие качества как краткость, точ-

ность и, прежде всего, выразительность, выступающие в роли положительной стилистической конкретизации его критического отношения к формулам, к тривиальности, к отсутствию функциональности и к редундантности.

Характерно, что выделяя эти новые стилистические признаки, разработанные Пушкиным, Гоголь одобрительно указывает на отсутствие красноречия: «здесь нет красноречия»²⁰. В понимании Пушкина и Гоголя красноречие означает не только такие отрицательные стилистические признаки как *напыщенность* и *вялость метафор*, но и *чопорность* и *жеманство*. Последние два из этого ряда понятий встречаются у Пушкина, который награждает ранние рассказы Гоголя похвалой за отсутствие жеманства и чопорности²¹. Если интерпретировать *красноречие* как основное понятие, содержащее в себе все остальные отрицательные признаки стиля, уже перечисленные нами, то в этом случае его можно рассматривать как часть оппозиции, в рамках которой противостоят друг другу риторическое и поэтическое. Поэтическое включает в себя по-разному акцентуируемое «естественное», «подлинное», а позднее и реальное. Что касается ступени демедиализации, оппозицию эту можно свести к оппозиции стиля и аутентичности. В этом смысле можно говорить об отказе от стиля у Пушкина. Отказ от стиля становится особенно явным тогда, когда Пушкин использует элементы простоязычия, которые, образуя самый низкий слой в языковой иерархии XVIII в., смогли остаться в стороне от риторизации.

Проза Пушкина свидетельствует о закате сентиментализма как системы²². Производимый этой прозой провокативный эффект рассчитан на знание свода норм, определявших старую систему, так что отрицание вызывает в памяти отрицаемые приемы.²³ Но красноречие, подспудно присутствующее в отказе от красноречия, может восприниматься в своей проблематичности лишь пока продолжает существовать описанный контекст. Агрессивность пушкинской прозы спадает, теряя актуальность, что происходит из-за сдвигов в системе. Открытые в 1820-е гг. *грубость* и *простота* уже в 1840-е гг. кажутся признаками стилистического совершенства; новизна, которую они вносят, становится составной частью канона. Их автор чувствуется как классик. Тем не менее вклад Пушкина в преодоление разницы между изображающим и изображаемым (здесь мы еще раз обращаемся к критерию реализма Лотмана) признается как предварительная ступень к реализму. Отцом нового течения провозглашается, однако, Гоголь. Творчество его объявляется образцом натурального стиля.

Программу, оправдывающую этот стиль, следует рассматривать в контексте процесса демедиализации, в котором полемика против красноречия вступает в свою новую фазу. Красноречие, понимаемое как эстетизм и искажение, отныне клеймится как препятствие на пути приближения к социальной действительности. Поэтому критика и демонтаж риторизма последовательным образом выливаются в требование нелитературности литературы. Тео-

рия реализма у Белинского находит свое все более и более воинственное выражение в его работах в 1830-е и в литературной критике в 1840-е гг. Пройдя фазу консолидации, она превращается в программу русского реализма. Как новое направление она получает имя *натуральная школа*, причем двойственное значение данного понятия в литературной критике того времени означает новый акцент в постановке проблемы риторизма. Понятие *натуральная школа*, возникающее в контексте литературной критики, приобретает свою двойственность за счет крайне отличных друг от друга значений, которые, определенным образом, являются логическим следствием обостряющейся полемики между двумя лагерями литературной критики: консервативным и прогрессивным.

Консервативный критик Фаддей Булгарин, которому приписывается введение этого термина в критическую и эстетическую дискуссию, употребляет его, опираясь на рецензию другого критика — Л. В. Бранта. В обсуждении²⁴ альманаха очерков «Физиология Петербурга» Брант относит его к направлению, называемому им «новейшая школа», особенность которой, по его словам, состоит в вытеснении чувствительного и патетического в пользу грязных и темных сцен. Основателем этого направления, по мнению Бранта, является Гоголь. Описание *новейшей школы* Булгарин, со своей стороны, уточняет при помощи эпитета *натуральная*, которому придается отрицательное значение. Формулирует он это следующим образом: «Из разбора *Физиологии Петербурга* читатели наши знают, что г. Некрасов принадлежит к новой, т. е. *натуральной* литературной школе, утверждающей, что должно изображать природу без покрова»²⁵.

Некрасов, соавтор и издатель «Физиологии Петербурга», предстает здесь как последователь гоголевской школы. Белинский подхватывает это понятие и в своей рецензии «Воспоминаний Фаддея Булгарина»²⁶ превращает его из ругательства в положительный атрибут. В этом смысле понятие *натуральная школа* сделало свою карьеру. Переоценивая его, Белинский устанавливает небезытересную для нас оппозицию. Его аргументация, интерпретирующая Булгарина вразрез с намерениями последнего, выглядит следующим образом: «Булгарин очень основательно прозвал новою натуральною школою, в отличие от старой, риторической, или не натуральной, то есть искусственной, другими словами — ложной школы»²⁷.

Чтобы оценить сконструированную Белинским оппозицию «естественного» и «риторического», следует поставить его определения рядом с определениями Бранта и Булгарина. В то время, как у Бранта и Булгарина контрагентом натурального выступает чувствительное и патетическое, а к натуральному причисляется грязное и черное, и таким образом в качестве положительного фона довольно явно выступает сентиментализм, предпринимаемое Белинским противопоставление «натурального» и «риторического» является более сложным. Атрибуты «риторический», «искусственный», «искажающий» содержат основные и уже обсуждавшиеся нами моменты критики сенти-

ментализма. Но кроме того они, возможным образом, направлены и против другого стилистического противника. На рубеже XVIII и XIX вв. против сентиментализма выступило еще одно до сих пор не упомянутое нами направление, представители которого — позднее получившие у формалистов наименование «архаисты»²⁸ — в противовес *новому слогу* сентиментализма и его концепции пропагандировали возвращение к XVIII в. Созданный ими стиль, *старый слог*, стремится к прежнему состоянию языка и к стилю, господствовавшему до эпохи сентиментализма. Возвращение это означает, кроме всего прочего, и повторное обращение к ценностным представлениям и к жанровым концепциям риторики, а тем самым подразумевает и возвращение к исторической риторике XVIII в. В конце концов нельзя с полной уверенностью определить, не имеет ли в виду Белинский и эту группировку, говоря «реторический», и не объявляет ли он войну двум враждующим противникам одновременно.

Оправданным результатом программы, стремящейся к естественности и антириторизму, оказывается именно литература очерков, которую рецензирует Брант и которая по своей направленности может быть названа антибеллетристической фактографией, противостоящей привычному искусству. С возникновением так называемых *физиологических очерков*, в середине 40-х гг. обретших свою окончательную форму²⁹, она ведет к проникновению в литературу совершенно нелитературных пластов языка (диалект, жаргон, профессиональные языки) и к способу подхода к языку, который до сих пор не рассматривался ни в одной из стилистических концепций русской литературы. Естественная, свободная от риторики речь формируется в рамках жанра физиологического очерка, преобладающего в начальной фазе развития натуральной школы, и сопровождается введением героев, которые почти все без исключения являются представителями низких социальных слоев. Принадлежность к определенной профессиональной группе и происхождение из низких социальных слоев являются теми признаками, которыми наделяется новый литературный герой, рождающийся вместе с очерком. В соответствии с развитой Белинским теорией типов он выходит на сцену не как индивидуальный персонаж, а как тип. В ставших классическими работах о возникновении русского реализма и о роли очерка в этом процессе³⁰ Пушкин представляется как одно из действующих лиц предистории данного жанра. С этой точки зрения в основании данной традиции участвует прежде всего так называемый обыкновенный герой из «Станционного смотрителя» и «Гробовщика». Но нападения консервативных критиков направлены не против этих рассказов из «Повестей Белкина», а против очерков, которые современники упрекают в том, что они подвержены влиянию Гоголя. Эти очерки собраны в альманахах «Физиология Петербурга» и «Петербургский сборник».

Решительное неприятие произведений натуральной школы, с одной стороны, и их явная поддержка — с другой, являются следствием кризиса понятия литературы, вступающего в фазу политизации и идеологизации. Это становится ясным из разного рода полемики, разыгрывающейся прежде всего в области литературной критики. Политические консерваторы настаивают на литературе, измеряемой мерками абсолютных ценностных и эстетических представлений, в то время как политические прогрессисты становятся сторонниками *реальной поэзии*, как ее называет Белинский, задуманной как разрушение системы и воспринимаемой как нарушение нормы. Понятие *реальная поэзия*, которое Белинский в одной из своих работ по эстетике уже в 1830-е гг. противопоставляет *идеальной поэзии*³¹, содержит в себе обозначение литературной функции в более явной форме, чем понятие *натуральная школа*. В установленной Белинским оппозиции под *идеальной поэзией* подразумевается автотелическая, самодостаточная литература, в то время как гетеротелическая *реальная поэзия* преследует цель критики социальных отношений. Именно в этом заключается ее новая функция, ставящая под вопрос принятое понятие литературы и делающая его предметом идеологических разногласий. Система реализма, как ее понимает Белинский, порождает литературу, критикующую социальные отношения, т. е. такую литературу, которая или принимает на себя определенные задачи внутри социальной системы (например, социальное и политическое просвещение), или, в понимании современников, как-то касается отношений социальной системы. Консервативная критика не принимает подобной открытости литературной системы. Она становится на позицию чисто литературной, эстетической оценки, а произведения, которые не поддаются такой оценке, она перестает воспринимать как литературные. Однако решение о том, что считать новым *литературным фактом*³², принимает не консервативная, а прогрессивная критика. Путем *осмысления* (термин Белинского) она раскрывает смысл выходящих в печати произведений и, особым образом учитывая свою новую функцию, делает их социально значимыми. Альманахи очерков 40-х гг., в которых дебютирует ряд будущих великих реалистов (например, Некрасов, Герцен, Достоевский, Тургенев), под защитой прогрессивной критики проводят в жизнь программу реализма.

Степень демедиализации в вышеназванном смысле различна в разные фазы развития системы реализма. Каждая фаза усложняется стилистическим опытом предыдущей. В сокращении набора стилистических средств, которое может позволить себе литература в каждой фазе своего развития, одновременно прослеживается накопление новых средств, которые вновь сокращаются в последующей фазе. Результаты такого сокращения художественных средств, оказывающиеся различными в пределах отдельных взаимодейству-

ющих подсистем, особенно громко заявляют о себе в рамках стилистической системы, где они сопровождаются постоянной сменой доминант. Позднее те же сокращения сказываются и на системе жанров, причем сохраняется возможность возвращения к однажды уже отвергнутым формам этих систем на дальнейших этапах.

Вернемся к Пушкину. В своих рассказах, позднее названных реалистическими, он вырабатывает антистиль на фоне сентиментальной прозы, не доходя, однако, до смены жанровой доминанты. Этот шаг совершается в 1830-е и 1840-е гг., когда утвердившийся в своих правах очерк в рамках новой системы начинает играть ту же роль, которую играла повесть в старой системе. В очерке нарративный момент уступает место дескриптивному, который ориентирован на объект, на определенный социальный пласт. Таким образом умалется роль сложных приемов повествовательной литературы, нацеленных на построение перспективы и создается возможность для однозначной критики социальных отношений. Автор очерков выполняет задачу репортера, который в своем описании представляет читателю типы и социальные группы, и пытается донести до понимания читателя их зависимость от социальной среды. При этом он пользуется языком, обусловленным социальными факторами, сохраняя при этом определенную дистанцию по отношению к способу повествования. Репортер не старается украсить свою речь, но одновременно он избегает и совершенно нелитературных приемов. Описываемых же им героев он заставляет говорить на языке, определяемом их происхождением и их профессией.³³

Шаг к естественной, намеренно нелитературной речи — не только на уровне действующих лиц, но и на уровне рассказчика — в своих «Петербургских повестях» совершает Гоголь. Шаг этот, вызвавший презрительную реакцию со стороны консервативной критики, привел к изменению нарративной перспективы, которая уже не гарантируется авторитетной позицией всезнающего рассказчика, как это было прежде. Рассказчик, которого создает Гоголь, является, скорее, своего рода антирассказчиком, который демонстрирует свою неспособность пользоваться стереотипами красивой повествовательной речи. Взгляд из более поздней перспективы показывает, что этот отказ от красноречия как от принятого стилистического модуса ни в коем случае не означает подготовку к безоговорочному переходу к приемам «естественной» речи и повествования, которые усваивают авторы очерков. «Естественная» речь Гоголя далеко не естественна. Для изображения своих героев он разрабатывает приемы псевдотипизации и псевдоописания. Едва ли можно усмотреть в этом критику социальных отношений, зато бросаются в глаза явно пародийные моменты, из которых результирует до сих пор не известный в русской литературе комический эффект³⁴. Своей еще не «устоявшейся» манерой письма, одним из участников создания которой считается он сам, Гоголь предвосхищает утверждение строго определенных форм, склонность к косности и к

образованию схем. Особенно настойчиво пародируется естественная речь рассказчика. Создание впечатления устной речи, являющееся одним из важных моментов естественного языка в очерковой литературе, присутствует и у Гоголя, который прибегает к использованию анаколуфов, алогизмов, ляпсусов, неожиданных обращений к читателю. Однако он не стремится к реконструкции настоящего устного повествования, пользующегося простонародным языком, отличным от литературного. Вместо этого он создает несобственную устную речь, производящую впечатление игры со всевозможными звуковыми формами. Демонстративный отказ от различения стилистических уровней ведет к немотивированному смешению грубо-комических и торжественно-патетических, вульгарных и ориентирующихся на канцелярский язык речевых образцов³⁵. В этой смене языковых образцов, которую инсценирует Гоголь и в которой последние соприкасаются и отражают друг друга, критика стиля, касающаяся более адекватного изображения действительности и особенно ее социальных феноменов превращается в абсурд. «Несовершенный стиль» Гоголя нельзя отнести на счет принадлежности к определенной социальной группе. Хотя такое утверждение позволяет выдвинуть лишь постреалистическая перспектива, из которой в естественности Гоголя обнаруживается гротескное³⁶. Интерпретация его шуточного обращения с изобразительными формами, употребляемыми в очерковой литературе «всерьез», а также его семантика пародийного становятся темами более поздней рецепции его творчества.

Белинский видит заслугу «отца реализма», Гоголя, в адекватном, чуждом всяких риторических изощрений изображении социального мира, которое он приветствует в «Миргороде» и в «Ревизоре» и которое, в его понимании, находит свое подтверждение в «Мертвых душах». Аспект критики социальных отношений он усматривает даже в таком рассказе как «Шинель», героя которого, Акакия Акакиевича, с его речевым поведением, отличающимся признаками афазии, следует скорее понимать как наиболее радикальную форму несовершенного стиля. Заикание и молчание, ряды частиц и обрывков предложений доводят стилистическую рефлексию до эскалации, деформируя язык и «не-красную» речь, что, однако, игнорируется Белинским. Выработка несовершенного стиля предстает как решающий этап процесса демедиализации, свидетельствующий о кризисе фактографичности и о необходимости, вопреки мнению Белинского, перестать принимать редукцию стилистических средств за возможность сокращения различий между изображающим и изображаемым.

Выходя за пределы естественной речи за счет речи дефектной, Гоголь покидает область обоснования литературы задачами критики социальных недостатков и возвращается — вопреки тенденции актуального литературного процесса — к барочно-мистической традиции, ядром которой является апофатика³⁷. Помимо афазии, обусловленной апофатикой, Гоголь создает языко-

вую гипертрофию, гиперболизм, включающий в себя гротескные и арабескные стилистические формации, и, в свою очередь, также уходящий корнями к барочным стилистическим образцам. Стилистическая манера и многослойная конструкция значений у Гоголя не вписывается в параметры литературной критики, ориентирующейся на принципы руководимой Белинским натуральной школы.

Достоевский, видимо, первым открыл новое, сложное эстетическое качество гоголевских произведений. Это предположение следует из художественной манеры, в которой Достоевский — особенно в своих ранних рассказах — использует и модифицирует стилистические приемы Гоголя. С другой стороны, — и это противоречит основному направлению *натуральной школы* — он возвращается к стилистическим элементам сентиментализма³⁸. Например, к трогательно-меланхолическому, которое выражается в интимизации деталей, в нагромождении уменьшительных форм при изображении чувств и способов восприятия окружающего мира. Но даже за стилизацией под сентиментализм, которую отличают повтор и утрирование, можно рассмотреть продолжение гоголевской стилистической традиции, тематизирующей речевое поведение. Достоевский создает что-то подобное сентиментальному сказу, причем ему удается такая психологизация стиля, какой не мог добиться сентиментализм. Это относится прежде всего к первому его произведению, «Бедные люди», напечатанному в альманахе «Физиология Петербурга», сыгравшему магистральную роль в формировании очерка. После выхода в свет этого произведения Белинский провозглашает Достоевского законным наследником Гоголя и, обходя вниманием неосентиментальную психологизацию стиля³⁹, дает высокую оценку его социальной мотивации. Тематизируя речевую манеру своих героев⁴⁰, Достоевский, с одной стороны, создает иллюзию наивной непосредственности в употреблении «чувствительных» языковых элементов и, тем самым, как бы позитивирует сентиментализм. С другой стороны, он выставляет последний как изжившую себя манеру литературного выражения, которая со своими пустыми фразами и неаутентичностью представляет собой квинтэссенцию риторизма. Особенно убедительно Достоевский демонстрирует это на примере одного из двух главных героев «Бедных людей», Девушкина, который хочет научиться «слогу» у третьеклассного писачки и при этом ожидает продвижения по социальной лестнице и личного счастья как следствия. Его партнерша по переписке, Варвара, в которую он влюблен, трезво критикует его стремление к отжившему стилю как неудачную попытку овладеть языком, пользующимся социальным уважением. Хотя Достоевский заставляет своего героя гнаться за ложным стилистическим примером, он устанавливает тематическую связь между владением стилем и социальным положением (слог и чин). Опубликовав свое второе произведение, «Двойник», Достоевский проигрывает свой кредит критика социальных отношений, данный ему Белинским. Здесь Достоевский еще раз возвращается

к элементу афазии, причем связь чина и речи, с одной стороны, и афазии и ничтожности — с другой, тематизируется им еще острее, чем в предыдущем произведении. Из-за присутствия во втором произведении Достоевского расщепленного сознания героя или фантазмы двойничества возникает новое измерение, которое позволяет ему покинуть пределы отношений, определенных исключительно социальными факторами. В двойничестве не владеющего языком оригинала (Голядкин-старший) и его наделенной языком копии (Голядкин-младший) сталкиваются друг с другом бессловесность, или недостаточное владение речью (характеризующееся нагромождением частиц, заиканием и совершенным молчанием) и красноречие. Эту коллизию можно истолковать как скрытый поэтологический комментарий к спорам, касающимся языка и стиля и ознаменовавшим собой путь от сентиментализма к реализму. Экстремально противоречивые позиции Достоевский снабжает радикальными акцентами: ни дефектная и в конце концов умолкающая, ни ловкая, но фальшивая речь не может взять на себя «реальную функцию» при описании действительности. Ускользая от первой, действительность подвергается узурпации со стороны второй.

Попытка демедиализации, которая была призвана стать гарантией приближения к изображаемому путем аутентичности, свободной от помех всех искусственных стилистических приемов, привела к такой точке, где изображаемое заменяется средством изображения. Речь, видимым образом, перестает идти о приближении к социальной действительности. Целью становится приближение к действительности языка, поскольку именно он становится предметом поэтических и поэтологических поисков.

V

Линия, начатая Гоголем и продолженная Достоевским, не получает поддержки ни в риторическом дискурсе, ни в дискурсе критики риторизма. Стилистическая манера Гоголя и Достоевского не поддается оценке при помощи критериев современной им критики. Оба они являются авторами стилистических форм, специфика которых (так, по меньшей мере, кажется из перспективы XX в.) остается нераскрытой. Это касается как мистических элементов, элементов игры, напоминающих барокко, стилистики гротескного и приемов создания комичности у Гоголя, так и стилистической фантастики Достоевского и его стратегии, превращающей отдельное слово в точку пересечения самых разных перспектив.

Смена риторической традиции, о которой шла речь, происходит различными способами. В конце XVIII и, прежде всего, на всем продолжении XIX в. на ее место приходит литературная критика⁴¹. Последняя сохраняет свое разделение на два лагеря — консервативный и прогрессивный — противоборство которых обостряется в эпоху реализма⁴². Кроме того ри-

торику заменяют поэтологии участников литературного процесса, находящие выражение в переписке, дневниках или критических статьях⁴³. Но чтобы еще раз вернуться к сказанному, подчеркнем, что в случае Гоголя и Достоевского бессильным оказывается не только дескриптивный аппарат исторической риторики, но и литературная критика, ограниченная рамками концепции реализма. Лишь с появлением новых дисциплин, представляющих новые аналитические и интерпретационные интересы, становится возможным исследовать определенные моменты в произведениях Гоголя и Достоевского, поначалу причисленных к реализму. Это касается, во-первых, начинающейся в эпоху символизма новой интерпретации этих авторов, в которую в равной степени внесли свой вклад историки литературы, философы и писатели⁴⁴. Во-вторых, следует упомянуть — с иными методологическими и теоретическими акцентами — формалистский анализ стилистических и нарративных приемов, в особенности сказа, афазии, дефектного стиля и стратегий комического, а также объемные монографии Виноградова, без которых нельзя представить себе ни описания особенностей естественной речи у Гоголя, ни исследования языковой инструментровки элементов сентиментализма у раннего Достоевского.

В этой связи особым образом следует отметить новый подход Бахтина, реформирующий стилистику и анализ языка и получающий название дисциплины: «металингвистика». В металингвистике речь идет об описании диалогического измерения языка, не нашедшего отражения в риторике (с точки зрения Бахтина, это касается также и лингвистики 1920-х гг., в которой решающую роль сыграл Соссюр)⁴⁵. В отличие от риторики философия языка в XIX в. (Гумбольдт) подготовила анализ диалогичности. Однако оценка, которую дает риторике Бахтин, и которую можно свести к оценке речевой функции риторического⁴⁶, не является исключительно критической. Он, скорее, помещает ее в трехчленную оппозицию (монологический-риторический-диалогический) и отводит ей место между монологическим и диалогическим полюсами, подчеркивая заложенную в риторическом возможность коммуникативного охвата нескольких перспектив.

Диалогический (двухголосый) или полифонический (многоголосый) принцип, который Бахтин обнаруживает в подходе к слову у Достоевского и на который направлен его аналитический и интерпретаторский интерес, невозможно охватить, обратившись к традиционным дескриптивным понятиям риторики. Однако набор риторических категорий описания может быть расширен и прокомментирован при помощи новых понятий, вводимых Бахтиным. С этой точки зрения можно было бы говорить о развитии «метариторики»⁴⁷.

Структура реплики, формы антиципации, подразумеваемое в слове слово другого лица, направленность слова на другое слово, слияние двух смысловых позиций в одном слове — таковы попытки Бахтина при помощи понятий приблизиться к диалогическому процессу, происходящему в отдельном сло-

ве⁴⁸. Таким образом, стилистика диалогичности и функциональная стилистика берут на себя задачи, с которыми уже не в состоянии справиться риторика, и осваивают новое измерение в функционировании языка литературных текстов. Но во всех этих дисциплинах можно отыскать риторические элементы: постановку вопроса, подход или понятия.

Неориторическим можно назвать стилистический анализ у формалистов. Во-первых, потому что они время от времени прибегают к риторическим понятиям (прежде всего Якобсон), во-вторых, потому что дескриптивный модус, разработанный формализмом, по всей видимости продолжает риторическую традицию. Формализм не преследует цели утвердиться в качестве нормативной инстанции (даже если он мог бы взять на себя эту функцию во взаимодействии с одновременно зарождавшимся футуризм⁴⁹), поскольку вопрос для него не в том, как сделать текст, а в том, как он сделан. Виноградов со своими монографиями о стиле, посвященными отдельным авторам и написанными на стыке литературоведения и лингвистики, также выходит за пределы дисциплины риторики, но его дескриптивный метод не лишен, тем не менее, риторических черт. Что касается работ таких авторов как Шкловский, Тынянов, Эйхенбаум, Слонимский по вопросам литературной эволюции, пародии, комического, по конструкции сюжета, мотивации приемов и остранению, заложивших краеугольный камень в основание систематического литературоведения, то в них, конечно, господствует «постриторическая» постановка проблем. В центре внимания оказываются закономерности литературного развития и сопровождающей его рецепции, взаимодействие текстов одной эпохи, их отношение к текстам предыдущей эпохи и литературность текстов. При этом ведется более настойчивый и более эксплицитный поиск теоретически обоснованного определения поэтического, чем это когда-либо происходило в рамках риторической традиции. Последняя глава посвящена этому поиску.

КОНЦЕПЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА: НЕОРИТОРИКА И ДИАЛОГИЧНОСТЬ

I

ДИХОТОМИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ

Началом разработки цельных концепций поэтического языка можно считать работы по эстетике языка Александра Потебни¹, последователя и продолжателя идей Гумбольдта. Вопрос о возможности определить поэтический язык как отличный от повседневного и обиходного ставится у него с полной ясностью. Им предпринимаются попытки разрешения этого вопроса, подготавливающие или предвосхищающие собой основные концепции тех направлений в языкознании и литературоведении XX в., предметом которых является определение поэтического: формализм, функционализм, структурализм, прагматилистика, лингвистическая поэтика. У Потебни предначертаны также и те три взаимодействующие друг с другом подхода к проблеме поэтического языка, которые мы намереваемся представить как дихотомическую, функциональную и диалогически-контекстуальную модели.

1. В поэтическом языке или в том, что называется *поэтичностью*, выступают на поверхность скрытые (или забытые) структуры языка. Тем самым, поэтичность означает нечто подобное исконной языковой форме или «сути» языка. Поскольку произведение словесного искусства рассматривается как аналогичное слову, поэтичность, контуры которой очертил Потебня, может быть описана при помощи той же самой модели, которую Гумбольдт выдвинул для описания функционирования языка. Эту модель, получившую форму триады, Потебня воспроизводит в понятиях *внешняя форма, внутренняя форма и содержание*: «Кажется, [...], что и в поэтическом — следовательно, вообще художественном — произведении есть те же самые стихии, что и в слове: содержание (или идея), соответствующее чувственному образу или развиту из него понятию; внутренняя форма, образ, который указывает на это содержание, соответствующий представлению [...], и, наконец, внешняя форма, в которой объективируется художественный образ»².

В рамках триады внутренняя форма представляется как та область, в которой язык проявляет свою исходную семантическую структуру. Эта исход-

ная семантическая структура, которая позволяет и говорящему, и воспринимающему речь ощутить мотивированное соотношение звука и значения, и есть поэтичность. Можно сформулировать еще более радикально: поэтичность предстает как процесс языковой деятельности, хранящий или восстанавливающий пра-значение языка. Восстановление изначальной семантики, первичного отношения между означающим и означаемым совершается во внутренней форме, а в частности в образе. Потебня определяет образ как процесс, который (особенно в конкретном приеме метафоры или сравнения) этимологизирует и раскрывает подлинный мотивированный смысл языкового знака, наделяя его эстетической действенностью. Потеря изначальных значений (языка в его чистой форме) ведет к исчезновению внутренней формы, т. е. осуществляющейся в ней поэтичности, и к выходу на передний план противоположного полюса языка как вторичной формы распада: к прозаичности, результатом которой являются обиходный язык и повседневная коммуникация. «Если затеряна для сознания связь между звуком и значением, то звук перестает быть внешней формой в эстетическом значении этого слова, [...]».³ «Символизм языка, по-видимому, может быть назван его поэтичностью; наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова»⁴.

Подавление семантического потенциала внутренней формы сближает друг с другом звук и значение. Таким образом, повседневная речь оказывается сокращенной формой коммуникации. Потебня подчеркивает способность этимологии помочь в поиске забытых (и избитых в постоянном употреблении) значений, какие скрыты, например, в народной поэзии.

Мысль Потебни об этимологии как о деятельности, возрождающей семантику (которая сама может стать поэтической) и найденное им противопоставление окаменевшей прозаичности и живой поэтичности (причем он перенимает романтическое представление о преимуществе поэзии перед любой другой формой языка и различение языка понятий и языка образов, введенное Гумбольдтом) являются основополагающими для поэтической практики и поэтологической теории русского символизма, а также русского футуризма — с учетом, конечно, их преломления в призме формализма.

В связи с двойным присутствием в знаке внешнего и внутреннего смыслов, триада Потебни уточняется им далее в терминах знака: «[...] первоначально всякое слово состоит из трех элементов: единства членораздельных звуков, то есть внешнего знака значения; представления, то есть внутреннего знака значения, и самого значения. Другими словами, в это время в двойном отношении есть (имеется налицо) знак значения: как звук и как представление»⁵.

(Вместо «содержания» Потебня употребляет здесь «значение» как результат процесса обозначения; «представление» являет собой менталистскую трактовку понятия «внутренняя форма».)

2. Восстановление исконной семантики является для Потебни лишь одним из аспектов внутренней формы. Другой развитый им подход содержит в себе аспект, в большой степени модифицирующий и усложняющий представленную уже концепцию (в более поздних теориях он получает дальнейшее развитие): внутренний знак является местом сосредоточения языковой многозначности. При различных условиях коммуникации (которые могут определяться культурным контекстом, историческим моментом и т. д.) семантический процесс, происходящий во внутреннем знаке, работает с различными значениями, предназначенными для разных участников коммуникации. А это означает, что поэтичность обладает поливалентным семантическим потенциалом, от которого отказывается повседневный язык, сокращенный до практической однозначности. Оппозиция динамичной поэтичности (восстанавливающей изначальную семантику) и застывшей прозаичности, утверждающей семантические отношения и таким образом отнимающей у них возможность быть сознательно (и эстетически) воспринятыми, осложняется оппозицией многозначности и однозначности.

Оба аспекта семантической деятельности внутреннего знака, различаемые Потебней, можно обозначить как два (противоположные) способа порождения значения, действительные лишь в отношении поэтического языка. 1. понимание отношения между звуком и значением, являющегося основой первичной поэтичности, делает последнюю доступной восприятию и раскрывается как процесс семантической мотивации, который создает условие возможности эстетического опыта (этимологизирующая метафора); 2. порождение значения нарушает стабильные отношения между внешним знаком и означаемым. На долю внутреннего знака выпадает задача порождения значения. Аспект порождения вступает на место установленного и укоренившегося значения. Значение уходит от фиксирования, оно остается открытым (абсолютная метафора, семантический неологизм). В этой концепции внутренний знак располагает семантической энергией, способной породить множество различных значений на основе одного и того же внешнего знака: «[...] общая формула поэзии (respectively искусства) есть «А (образ) < X (значение)», то есть между образом и значением всегда существует такого рода неравенство, что А меньше X. Установление равенства между А и X уничтожило бы поэтичность, то есть превратило бы образ в прозаическое обозначение частного случая, лишенного отношения к чему-либо другому, или превратило бы образ в научный факт, а значение в закон. X по отношению к А есть всегда нечто иное, часто даже неоднородное»⁶.

Под иной природой смысла понимается, с одной стороны, невыводимость результата значения из определенной семантической констелляции внутреннего знака, то есть потенциальная поэтическая поливалентность. Но с другой стороны, этим понятием описываются также и различные способы надления значением определенных комплексов знаков, которое совершается

воспринимающими субъектами, находящимися в различных условиях коммуникации.

Восстановление изначальной семантики и создание новых комплексов значения, в котором принимает участие реципиент, сформулированные Потебней в концепции двух модусов поэтичности, отличаются от представления о повседневной прозаичности. Несмотря на ограничение его мыслей о языке со стороны советских исследователей исключительно психологическим направлением⁷ не подлежит сомнению значение работ Потебни для русского формализма и для ученых бахтинского круга⁸.

3. Именно полемика с разработанной Потебней эстетикой языка, и особенно с его понятием образа⁹, свидетельствует о преобладании дихотомического аспекта в формалистских концепциях. Представители ОПОЯЗа и Московского лингвистического кружка, воспринявшие концепции философии искусства (Бергсон, Христиансен), философии языка (Гуссерль) и лингвистики (Крушевский, Бодуэн де Куртенэ, Щерба), по-новому обосновывают дихотомию практического и поэтического языка. На место оппозиции прозаичность vs. поэтичность приходит оппозиция практический язык vs. поэтический язык, хотя поэтичность остается центральным понятием у Романа Jakobsona. Для Виктора Шкловского поэтический язык уже не является восстановленным исходным языком, а представляет собой язык, сознательно сконструированный (речь-построение)¹⁰, который борется против автоматизма восприятия повседневного языка. Путем деавтоматизации тривиальных фонетических, синтаксических и семантических структур, скрытых в повседневной речи, язык порождает новые способы восприятия. Указывая на определение поэтического (возвышенного) языка, данное Аристотелем и гласящее, что он должен быть чужим — порождать чужое и вызывать удивление¹¹ — Шкловский поясняет один из моментов дихотомической концепции языка: ее принадлежность к устойчивой традиции риторического мышления, которая уходит корнями в античность и которую продолжают и формалисты и Потебня¹². Шкловский обосновывает дихотомию с точки зрения эстетики восприятия или эстетики воздействия, объявляя автоматизм восприятия основополагающим для одного полюса, и остранение (в смысле процесса деавтоматизации) — для другого¹³. Эффект поэтического языка как трудного, затрудненного, приторможенного¹⁴ вслед за Бродером Христиансеном мы описываем как порождение качеств различия и ощущения различия¹⁵, которые сохраняют свою силу до того, пока сами не подвергнутся автоматизации и не войдут в состав канона. Решающую роль играет процесс эволюции, который в зависимости от различных условий (социальных, эстетических) приводит к автоматизации и гарантирует деавтоматизацию в форме нововведений. (Концепцию эволюции расширил и развил Юрий Тынянов¹⁶). Усложнение и замедление, выбор незнакомого словарного материала, остранение как приемы

деавтоматизации, порождают поэтический язык как непривычный, нуждающийся в нормативном фоне. Для Шкловского таким фоном является обиходный язык или уже канонизованный, утерявший эстетическую действенность язык поэтический. В оппозиции «практический язык vs. поэтический язык» первый член лишен признаков, второй же, как отклоняющийся от нормы, обладает таковыми. То же самое относится и к античной риторике.

Определение того, что можно было бы принять за лингвистическую норму, остается, конечно, таким же проблематичным, как и установление границ понятия практического языка. Зигфрид Шмидт, в работах которого формалистская концепция поэтичности получает новое развитие, исходящее из лингвистической поэтики, предлагает следующее определение обиходного языка: «Обиходный язык рассматривается как гипотетическая модель, имеющая область реализации, но не достигающая полного воплощения. В качестве гипотетически формулируемых аксиом в этой модели выступает преобладание информативности, интересующесть, прагматичность, высокая избыточность в области семантики»¹⁷.

4. Якобсон также исходит из двучленной оппозиции и поначалу работает с понятиями ассоциация и диссоциация звука и значения¹⁸, содержащими в себе, с одной стороны, мысль Потебни об осознании или вытеснении этого отношения, а с другой — мысль об автоматизации и деавтоматизации. Механическая ассоциация звука и значения, которая является отличительной чертой практического языка, в поэтическом языке сменяется диссоциацией¹⁹. В экстремальной форме она проявляется в богатом инновациями языке русского футуризма (алогичный язык, заумь). Решающим в теории Якобсона, в свою очередь продолжающего концепцию качества различия и ощущения различия Христиансена, является фон знакомых значений²⁰, на котором новые препятствия, возникающие на пути восприятия, ведут к диссоциации.

Исследование Якобсона, посвященное поэтической практике футуриста Велимира Хлебникова, анализирует языковые приемы, вносящие нестабильность в постоянство механических ассоциаций звука и значения, которые ведут к шаблонности и совершенному окостенению. Таковыми являются этимологическая метафора, намек, игра слов, контаминация и паронимазия. У Хлебникова Якобсон констатирует общую беспредметность²¹, вызываемую употреблением поэтических неологизмов. В его понимании здесь действует закон поэтической этимологии, позволяющий воспринимать словесную форму. Под словесной формой Якобсон подразумевает внешнюю и внутреннюю форму — в совершенном соответствии с представлением Потебни. Третий элемент триады, значение или содержание (Inhalt), он обозначает как *dinglichen Bezug*²² (букв.: отношение к предмету), ссылаясь на Гуссерля. Выключение такого отношения слова к предмету, т. е. референции, при одновременной актуализации внешней и внутренней формы является концептуальной осно-

вой более раннего, ориентирующегося на феноменологию определения поэтичности, согласно которому поэтический язык есть высказывание с установкой на выражение²³. В последующих определениях²⁴, часто цитируемых в научной литературе, оно облекается в иные формулировки²⁵. Установка на выражение как установка на язык подразумевает его самоцельность²⁶. Авторепрезентация языка во всех его измерениях происходит в поэтическом языке и при помощи него. Поэтому отказ от референтности в якобсоновской интерпретации трансрациональных, алогичных конструкций зауми ни в коем случае не имеет в виду потери семантического измерения языка. Поэтическая этимология, заумный язык Хлебникова ищут свои значения. Но поиск этот происходит таким путем, который Якобсон — по-особенному изменяя понятия Потебни — называет семантическим процессом, протекающим при участии отрицательной внутренней формы²⁷. Отрицательная внутренняя форма не посредничает между звуком и значением, как в поэтическом треугольнике, играя роль инстанции, из словесного знака создающей значение. Она является местом освобождения от значения, местом отсылки к звуку в смысле *установки на выражение*.

Радикализация тезиса об установке на выражение приводит Якобсона к формулировкам, выходящим за пределы триады поэтичности у Потебни, но одновременно и подтверждающим данную триаду. В одном из его основополагающих исследований говорится, что слово в языке Хлебникова, перешагивающем границы смысла, теряет не только предметность, но и свою внутреннюю, а значит и свою внешнюю форму. Следствие этого таково: «Поэтический язык стремится, как к пределу, к фонетическому, точнее [...] эвфоническому слову, к заумной речи.»²⁸

Таким образом Якобсон как бы пытается установить внутреннюю закономерность в развитии русской лирики от классицизма XVIII в. к футуризму, который является вершиной и конечным пунктом этого развития.

5. В исследованиях Льва Якубинского, Осипа Брика и Виктора Шкловского, которые, как и работы Якобсона, находятся в тесной связи с поэтологией и поэтической практикой футуристов, анализ «тугого» (выражение футуриста Алексея Крученых, которое заимствует Шкловский), чужого поэтического языка также ведет к определению специфических звуковых факторов отступления от нормы, обладающих очень явным семантическим содержанием, указывающим на сам язык. В данных анализах заложено начало семантической теории звуков поэтического языка, которую сформулировал Ааге Ханзен-Леве в своем обширном труде, систематизирующем формализм и интерпретирующем его с точки зрения понятия остранения.²⁹ Ориентация на звук, которая сближает поэтический язык как самоцельный с языком *эмоциональным* (Якобсон проводит здесь более четкие границы), с детским языком или с эксцентричным языковым поведением (что опять же объясняет обра-

щение к формам детского языка или языка сектантов у футуристов), основывается в первую очередь на деформации звуковых правил, регламентирующих частотное распределение и вероятность переходов в обиходном языке. Звуковые образы и звуковые жесты, которые изобретаются в поэзии футуристов, выступающей в качестве образца чистой поэтичности, вызывают к жизни новые звуковые ощущения³⁰. В поэтической комбинации звуков (глоссемосочетание) Якубинский видит самоцель — с точки зрения эстетики воздействия³¹, — которая гарантирует крайнюю степень отступления от норм повседневного языка.

Применяя идею остранения, Якубинский распознает возможность интенсивного звукоощущения, заложенную в приеме обнажения фонетической стороны языка³². В то же время это обнажение вызывает семантические эффекты, которые искажаются практическим языком. Необычные, трудные звуко-сочетания, аллитерации, ассонансы и звуковые повторы раскрывают специфические, но ни в коей мере не условные отношения между звучанием и значением³³. Аспект повтора как специфическая черта поэтического языка доминирует в исследованиях Брика³⁴. Здесь выявляется связь между звуковыми повторами (в омофонии, паронимии) и созданием семантических структур (игра звуков и слов). Поэтический язык, обладающий звуковой организацией, указывает на родство значений, раскрывает тайные семантические качества языка, отрицаемые в повседневной речи. Практика и теория зауми, ориентированная исключительно на звук, перерастает в звукосемантическую теорию и практику, которая в равной мере использует опыт русского символизма, гоголевский подход к языку, а также теоремы Бергсона, слуховую филологию Эдуарда Сиверса и психологию языка Вильгельма Вундта³⁵. Основным приемом является, обращаясь к терминологии Jakobson, поэтическая этимология, с которой мы имеем дело в случае омофонии, паронимии, т. е. в случае любых однозвучных форм, — когда на основе звукового сходства или полного звукового совпадения между двумя (или более) элементами могут быть сформулированы представления, создающие новое семантическое пространство.

6. Концепция повтора (помимо идей о функции, речь о которых пойдет ниже) имеет основополагающее значение также и для фундаментальной формулировки Jakobson относительно поэтичности, радикализирующей более ранние позиции: «Поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации»³⁶.

Опираясь на определение развития языка у Николая Крушевского и на различие парадигматики и синтагматики (соотношение *in absentia* и *in praesentia*) у Соссюра, Jakobson описывает языковую деятельность как определяемую двумя операциями: выбора и комбинации³⁷. Выбор из множества данных (парадигматическая ось) происходит по принципу сходства (эквива-

лентности), комбинация (синтагматическая ось) — по принципу соседства. Биполярный характер языка Крушевский определил при помощи понятий *сходство* и *смежность* (перенеся сформулированные Локком принципы ассоциации идей, *similarity* и *contiguity*, в область лингвистики)³⁸. Если следовать Крушевскому, то существует два способа языкового поведения. Одно ассоциирует данные по принципу соседства, сохраняя и гарантируя стабильность, другое функционирует по принципу сходства, обеспечивая постоянное обновление языка. Без особого труда здесь можно установить связь с противопоставлением автоматизации и деавтоматизации. Но, как показывает приведенная выше цитата, для теории Якобсона решающим является следующий за этим шаг: проекция одного принципа на другой. Только так рождается специфический признак поэтического языка: эквивалентность становится основным принципом текстовых единиц. Сходство реализует себя как смежность. Таким образом, повтор оказывается доминирующим приемом отступления от нормы: в области фонетики в этом качестве выступает звуковой повтор, влекущий за собой соответствующие семантические следствия, в области синтаксиса — параллелизм. Якобсон исследует их на материале фольклора³⁹.

Биполярность языка Якобсон попытался подвергнуть дальнейшей интерпретации, употребив риторические обозначения двух основных тропов — метафоры (как скачкообразного тропа) и метонимии (как тропа сдвига границ) — для сходства и соседства, не придерживаясь при этом их риторических определений⁴⁰. Различные способы применения оппозиции метафорика/метонимика и разное распределение акцентов между ее членами играют свою роль не только по отношению к поэтическому языку, но и по отношению к описанию афазии. Кроме того они используются для текстов с разными типами организации в рамках художественной речи. В отношении того или иного способа ассоциации Якобсон различает патологические черты, которые он квалифицирует как нарушение восприятия сходства при неспособности к метафорическим ассоциациям и как нарушение восприятия соседства при неспособности к метонимическим ассоциациям⁴¹. В области оформленной речи, где действует закон проекции с одной оси на другую, он различает типы текстов, определяемых преобладанием метонимии (проза) или преобладанием метафоры (лирика). В области прозы и поэзии он, в свою очередь, проводит дальнейшее различие между метонимическим и метафорическим видами значений⁴².

Решающей для концепции поэтического языка является идея проекции, которую он в краткой форме повторяет в предложении: «[...] anything sequent is a simile»⁴³. Сегмент вскрывает структуру сходства, парадигму. Особенно хорошо это удается при помощи фигуры повторения. Поэтому в концепции поэтического у Якобсона отступление от нормы проявляется как повторение. Таким образом, мысль об отступлении от нормы, имплицитная наруше-

ние языковых правил, понимается Якобсоном как обнажение языковых правил. Нарушение никогда не является разрушением языковых правил в смысле их отрицания: оно всегда отсылает к правилам, обнаруживая их также в их нарушении и именно в нарушении. Относительно уже освещенного нами восприятия идей Потебни Якобсоном и продолжения последним исследований по анаграммам⁴⁴, оставшихся после смерти де Соссюра, эта мысль приобретает значение, выходящее за пределы названных подходов к определению поэтичности.

Основным является здесь представление о забытых, выпавших из сознания или скрытых языковых правилах (семантического, звукового, синтаксического характера), реализуемых поэтическим языком даже без ведома говорящего или пишущего на этом языке. Это значит, что в поэтическом языке любая языковая стратегия запечатлевает в себе подспудное правило (*subliminal pattern*)⁴⁵. Иными словами: каждый элемент поэтического языка включает в себя явное и скрытое знаковое содержание. Последнее всегда отображает также и языковое значение (правило, структуру). Анаграмматическое содержание⁴⁶ есть содержание слова, предлагающего двойную возможность прочтения, т. е. двояко кодированного. Наряду с прочтением, декодирующим звуковые повторы и внешнюю последовательность знаков, выступает и второе прочтение, расшифровывающее скрытое значение, которое основывается на вытесненных звукосемантических правилах (примеры берутся из народной поэзии и из лирики Хлебникова). Во внутренней форме слова приобретает актуальность «подспудное»: «В поэзии внутренняя форма имени собственного, то есть семантическая нагрузка его компонентов, может вновь обрести свою релевантность. ... поэтичность это не просто дополнение речи риторическими украшениями, а общая переоценка речи и всех ее компонентов»⁴⁷.

Переоценка касается обоих модусов порождения поэтического значения (ср. Потебня): с одной стороны, происходит повторная оценка старых семантических отношений, с другой — новая, иная оценка в смысле семантических проекций. Решающим для Якобсона является то, что поэтичность как установок на выражение представляет собой автономия языка, придавая актуальность его скрытым правилам. Упразднение предметного соотношения подразумевает первенство самого языка (самонацеленность и самоотнесенность). Анаграмматическое знаковое содержание поэтического языка заслоняет содержание утилитарное, предметом его становится вытесненная, забытая грамматичность. Такова концепция «грамматики поэзии» и «поэзии грамматики»⁴⁸.

7. Виктор Виноградов, разделявший центральные теоремы формализма и, как и Якобсон, исходивший из идей Крушевского, Потебни и де Соссюра, предвосхитил основные возражения против теории отступлений от нормы в

тех случаях, когда последние принимают форму критики чисто лингвистических моделей объяснения. Он указывает на необходимость эстетических, транслингвистических категорий для определения поэтичности. Отступление от нормы как нарушение правил, поддающееся лингвистическому описанию, он рассматривает как одну из возможностей организации языка в поэтическом тексте (которая не ограничивается этим), но кроме того и как феномен, встречающийся в текстах, которые не считаются поэтическими. По его мнению, мы имеем дело с отступлением от нормы как с помехой, которую можно квалифицировать как эстетическую уже в том случае, если нарушение поэтической нормы приобретает решающее значение для инновативного поэтического языка. Подобное нарушение нормы может происходить именно в результате использования средств разговорного языка. Ни в коем случае, однако, нельзя рассматривать поэтическое как один из приемов, который можно было бы квалифицировать лингвистически, не давая при этом его эстетической оценки (в зависимости от соответствующих нормативных кодов конкретного культурного контекста). В конце концов: «Особой общей системы поэтической речи, имеющей свои специфические структурно-языковые качества [...], не существует. Любое языковое явление при специальных функционально-творческих условиях может стать поэтическим»⁴⁹.

Виноградов рассматривает поэтический язык как продукт процесса переработки — который он также называет поэтизацией — черпающей из состава всего языкового материала определенной эпохи (включая все исторические слои) и таким образом опирающейся на множество сосуществующих стилей. Показателем поэтического является порождение специфической семантики, обладающей лингвистической неисчерпаемостью, поскольку поэтизирование следует понимать не как исключительно языковое, но и как эстетическое действие — в частности касательно взаимоотношенности всех (в том числе и неязыковых) факторов, которые участвуют в формировании поэтического текста. Работая с понятиями структуры и текста, характерными и для структурализма, Виноградов модифицирует формулировку вопроса о возможности определить *поэтический язык* и превращает его в вопрос о возможности определения *поэтического текста*, подчеркивая при этом проблематику эстетической ценности.

II

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ

Представителем группы теоретиков русского формализма, сформулировавшим функциональное обоснование дихотомии поэтического и практического языков, был Лев Якубинский⁵⁰. Идея функции, с одной стороны, обосновывает дихотомию, с другой же — упраздняет ее. Для понимания функ-

ционального подхода важным кажется при этом различие функционального языка (функционального стиля) и языковой функции. Аспект коммуникации Якубинский принимает за основу и, исходя из этого, развивает свою теорию функциональности языка, знаменующую собой зарождение подхода, который Вольф-Дитер Штемпель в своей интерпретации формалистской концепции языка с точки зрения современной лингвистики называет «лингвистикой употребления» (*Verwendungslinguistik*)⁵¹. Исходным пунктом для классификации лингвистических феноменов должен являться говорящий субъект. При этом определенную роль играют как факторы, влияющие на говорящего субъекта (социальные, психологические), так и факторы, определяющие речевую ситуацию. Решающим является то, какую цель преследует высказывание, т. е. его функция. Якубинский исходит из принципиальной полифункциональности языка, с одной стороны, и из сосуществования множества отдельных языков, диалектальных групп, локальных диалектов, диалектов отдельных социальных групп и индивидуальных диалектов (интерлектов)⁵². Он различает формы общения и цели общения⁵³, которые допустимо рассматривать как функции с отдельными задачами, подлежащими дифференциации. В области целей общения он вводит противопоставление практических и поэтических целей, ссылаясь при этом на аристотелевскую дихотомию «тривиального» (повседневные речевые цели) и «возвышенного» (поэтические речевые цели), которая, по его мнению, уже снабжена функциональным обоснованием. Здесь ему очень рано удается распознать одно из достижений античной риторики, которая может считаться одной из первых попыток описания полифункциональности языка и выделения конкретных речевых жанров, соотносенных с определенными речевыми целями⁵⁴. Кроме того Якубинский перенимает противопоставление Гумбольдта «поэзия vs. проза» и его перспективную систему различий, и использует четырехчленную схему, включающую в себя разговорный язык, научную прозу, ораторский язык и поэтический язык. Из этого подхода, получившего дальнейшее развитие в рамках пражского структурализма⁵⁵, возникает следующая картина: дифференциация языка происходит в соответствии с определенной коммуникативной задачей внутри определенной коммуникативной ситуации, в которой находятся партнеры по коммуникации. (Якубинский особым образом подчеркивает социальные и психологические факторы.) Употребление языка ориентируется на коммуникативные задачи, признанные обществом. Употребление языка, которое Якубинский называет речевой деятельностью⁵⁶ и которое происходит с учетом ориентированного на коммуникацию функционального аспекта, ведет к выработке функциональных стилей. Это значит, что в результате утверждения определенного типа употребления языка в заданных целях развивается набор специфических приемов, функциональный стиль. Функциональные стили суть укоренившиеся способы употребления языка в коммуникативных целях, выделенных обществом партнеров по коммуника-

ции. Несмотря на подобное соотнесение ясно, что функциональный стиль и коммуникативная задача могут различаться — что стиль употребления языка может быть связан с несовместимой задачей. Прежде всего это относится к поэтической цели, прибегающей к использованию самых разных функциональных стилей, в то время как цели практические автоматизируют связь с функциональными стилями. Хотя Якубинский и предпринимает попытку заменить дихотомию концепцией полифункциональности (функциональное многообразие речи⁵⁷) и описать множество функциональных стилей как принципиально эквивалентное, различие целей общения тем не менее сохраняется и ведет к дальнейшей дифференциации не только в области практических, но и в области поэтических речевых задач (стиль жанра, стиль периода, индивидуальный стиль).

1. В работах Виноградова, которого можно назвать действительным основателем как лингвистической, так и литературоведческой стилистики в России, концепции которой модифицировались с начала 1920-х до 70-х гг., можно установить различные, а отчасти и противоположные акценты внутри проблематики поэтичности. Виноградов положил конец соперничеству лингвистического и металингвистического подходов, отдав первенство лингвистическому описанию (квалификации феноменов отступления от нормы, статистическому определению стилей) и поставив его выше эстетической оценки.

Определение Виноградовым задач стилистики⁵⁸ является одним из очень ранних вкладов в методическую дифференциацию функциональной науки о стилях. Требуя разработки стилистики разговорного языка со всеми его функциями (в терминах Якубинского), на фоне которой могла бы быть развита стилистика поэтического языка, который, в свою очередь, рассматривался бы как функциональный стиль, Виноградов строит свою аргументацию на основе дихотомии. Функциональная дифференциация должна обрести значимость и в области поэтического языка. Функциональные разновидности поэтической речи⁵⁹, однако, рассматриваются как зависимые от таких величин как жанр или композиция. Язык новеллы, драматического диалога, лирического стиха суть функционально несравнимые друг с другом аспекты одной и той же речевой деятельности⁶⁰. Эту функционализацию поэтического языка продолжил Борис Ларин в своем исследовании о речевых жанрах⁶¹. Как и у Виноградова и Щербы функциональное интерпретируется здесь — со ссылкой на Бодуэна де Куртенэ — в телеологическом аспекте.

В то время, как у большинства формалистов процесс производства, направленный на создание произведения словесного искусства, выступает не как индивидуальная, а как коллективная звуковая деятельность, Виноградов подчеркивает творчески-активный, индивидуальный аспект подбора⁶² и сопоставления [синтаксических целых]⁶³ относящихся к организации языко-

вого материала и направленных на заданную эстетическую цель. Подчеркивая значение процесса подбора и соответствующих ему форм, ориентированных на определенные (индивидуальные, но имеющие социальные корни) речевые задачи, Виноградов готовит новую постановку вопроса, ответ на который может быть найден только в прагматической стилистике. Такую стилистику пытается разработать Любомир Долежел⁶⁴, опираясь на результаты функциональной стилистики русской и пражской школ. Со своим утверждением о том, что описание и классификация в синхронном рассмотрении индивидуального стиля являются статистическими, Виноградов также приближается к позициям пражской школы 30-х и 40-х гг., которые находят свое продолжение в работах Долежеля по статистике⁶⁵. Выступая с требованием развития символики и композиции или синтактики⁶⁶ как дисциплин стилистики, исследующей, во-первых, систему символов определенного автора и его приемы преобразования символа в системе эстетического объекта, а во-вторых, — приемы сочетания символов (в соответствии с понятием знака у Сешэ «символ» понимается здесь как знак) Виноградов очерчивает задачи семантической и синтаксической стилистики в семиотическом аспекте уже в своих исследованиях стиля Ахматовой и Авакума⁶⁷ и позднее в исследованиях языка Гоголя, Достоевского и др.⁶⁸ Виноградов выявляет функционально различные стили, взаимодействующие в пределах одного литературного текста. Динамический аспект функциональной стилистики разрабатывается Виноградовым тогда, когда он, анализируя языковой материал конкретного текста, определяет глубину стилистических слоев, которые он относит к определенным стилям обиходного и литературного языка, и одновременно пытается определить другую стилистическую функцию каждого отдельного слоя в конкретном приведении. При этом он указывает на наложение функционально различных стилей друг на друга и их пересечения, переход одной стилистической функции в другую или замену функций. Виноградов обнаруживает существование функционального стиля с переменной стилистической функцией⁶⁹.

К области задач его «символики» принадлежит прежде всего исследование семантических изменений, происходящих в поэтическом языке. Здесь Виноградов исходит из утверждения о том, что в поэтическом языке сливаются, «затушевывая семантическое ядро», те «периферические оттенки значений»⁷⁰ слова, которые обычно не проявляются в повседневном разговорном языке. Виноградов стремится к различению комплексов значения и языковых знаков, взаимоотношения которых в поэтическом языке кажутся нестабильными: оттенки значений не обязательно соотносятся с определенным знаком. Речь у Виноградова идет, однако, об индивидуально-творческом аспекте при создании новых комплексов значения и семантических единиц, называемых «лексемами» (то есть о сознательно созданной совокупности значений и оттенков значений), которые противостоят различным сло-

весным сигналам. Это значит, что слово становится модусом существования лексемы, как звук является модусом существования фонемы. Разговорный язык стабилизирует соотношение лексемы и слов, прикрепляя один из возможных семантических оттенков к одному знаку.

В концепции Виноградова сохраняется расхождение между идеей поэтической практики, не поддающейся никакой функционально-стилистической фиксации, и идеей отдельного функционального поэтического стиля. В списке функциональных стилей, наряду с обиходно-бытовым, обиходно-деловым, официально-документальным, научным и публицистическим фигурирует художественно-беллетристический стиль⁷¹.

2. В Пражском лингвистическом кружке концепция функционализма получает дальнейшее развитие. Функциональное различие касается уже не только способа употребления и целенаправленности высказывания, но и различных структур, относящихся к общей языковой структуре как субструктуре. Последние получают название *функциональных слоев*, которые подразделяются в соответствии с ролью, которую они принимают на себя в определенном языковом коллективе. Богуслав Хавранек различает «функциональные стили» и «функциональные языки», «интердиалекты», причем первые из них определяются целью конкретного высказывания, т. е. репрезентируют функцию речевого акта (*parole*), в то время как другие зависят от сверх-цели структурного целого всех речевых средств выражения, т. е. представляют собой функцию *langue*. В речевых актах функциональные диалекты воплощаются в различные функциональные стили⁷². Здесь разрешена проблематика *langue* и *parole*, которая присутствует и в дискуссии по поводу отступления от нормы, и особенно у Виноградова, который разделяет речь и язык, но интерпретирует *речь* не как статичную *parole*, а как динамичную, перформативную⁷³.

В своей рецепции теории функциональности, разработанной Карлом Бюлером, пражские функционалисты и Якобсон не уделяют основного интереса дифференциации функциональных стилей, а переносят его на модель языка, описывающую его элементарные возможности, проявляющиеся в общении, в конкретной речевой деятельности (в смысле *parole* де Соссюра). Речевой акт строится так, что язык (который Бюлер, ссылаясь на платоновского Кратила, называет *organon*, при помощи которого один человек может сообщить что-либо другому) устанавливает связи между тремя инстанциями: источником, адресатом и предметами или обстоятельствами. По этим трем видам связи три функции языка можно определить как «функцию выражения» (*Ausdrucksfunktion*, касающуюся источника), «функцию обращения» (*Appelfunktion*, касающуюся адресата) и «функцию изображения» (*Darstellungsfunktion*, относящуюся к предметам)⁷⁴. Для понимания данной триады значимой является ее семиотическая интерпретация у Бюлера. В трех

видах связи конкретный звуковой феномен (психо-физическая манифестация *organon*'а) становится знаком путем комбинации трех различных способов. В функции выражения он является «симптомом» (Symptom), в функции обращения — «сигналом» (Signal), в функции изображения — «символом» (Symbol)⁷⁵. В качестве четвертой Ян Мукаржовский добавляет «эстетическую функцию», которая также определяется специфическим знаковым отношением: автореферентностью. Таким образом, Мукаржовский различает практические или семиомедиальные функции, в которых знак выступает в роли посредника, и эстетическую функцию, которая является семиоцентричной⁷⁶. Тем самым, дихотомия, выступающая в качестве основной для тетрафункциональной модели Мукаржовского, получает опору в области теории знака, которая, однако, уже содержится в определениях Якобсона: «Поэзия есть язык в его эстетической функции» и «высказывание с установкой на выражение»⁷⁷. Практические функции интерпретируются как коммуникативные, эстетические — как некоммуникативные. Важным является вывод о самом сосуществовании функций, а также о том, что преобладание одной функции над всеми остальными определяет характер речевого акта. Поэтому Мукаржовский предполагает наличие в речевом акте диалектического процесса, квалифицирующего эстетическую функцию как диалектическое отрицание практической⁷⁸. Это значит, что поэтический язык находится в динамическом взаимодействии с непоэтическим языком.

3. Якобсон, который похожим образом подходит к данной проблематике, расширил функциональную модель. Он исходит из аспекта функционализма: «Несомненно, что для любого языкового коллектива, для любого говорящего, единство языка существует; однако этот всеобщий код представляет собой систему взаимосвязанных субкодов. В каждом языке сосуществуют конкурирующие модели, наделенные разными функциями»⁷⁹.

«Функция» означает здесь «стилистическую функцию» в смысле Хавранека. В шестичленной функциональной модели Якобсона, задуманной как модель коммуникации, «функция» означает «речевую функцию», которая, как и у Бюлера, относится к основным факторам конкретного речевого акта (*speech event*, ср. *Sprechereignis* [речевое событие] у Бюлера). Каждый из шести факторов, на которых основывается речевой акт (источник, адресат, сообщение, контекст/референт, код и контакт) сочетается с определенной функцией речи, причем, как у и Мукаржовского, речевой акт определяется преобладанием или различным иерархическим порядком функций (*predominant function*)⁸⁰.

Преобладание одной функции над другими обозначается как «установка» (*set*) на определенный фактор речевого события⁸¹. Установка на предмет (контекст) соотносится с референциальной (или денотативной) функцией, эмотивная⁸² (или экспрессивная) функция есть установка на источник, конатив-

ная функция — установка на адресат. Для каждой функции Якобсон определяет специфические языковые категории, которые он рассматривает как относящиеся исключительно к этой одной функции. (Так, например, эмотивная функция находит свое выражение в междометиях, признаках артикуляции, фонетики и интонации — последние Якобсон не рассматривает как внелингвистические, поскольку в функциональном смысле они являются носителями информации; конативная функция в наиболее чистой грамматической форме отражается в звательном падеже и в повелительном наклонении.)

Подобное соотношение функции и языковой категории касается и трех других функций, дополнивших модель Бюлера: фатической функции как установки на контакт — причем в центре внимания находится установка и поддержание контакта, а не передача или прием информации⁸³ — метаязыковой функции как установки на код (в качестве переноса различия языка объекта и метаязыка из логики на разговорный язык), с которой мы имеем дело тогда, когда в процессе речевого акта тематизируется сам код. И в конце концов оно касается и той функции, которая осуществляет установку на сообщение как таковое (*set toward the message as such*), т. е. на речевой знак как таковой⁸⁴. К этому изменению установки на выражение Якобсон присовокупляет дальнейшее различие в области тех речевых событий, в которых доминирует поэтическая функция: различие по действующей в них иерархии функций. Эпические жанры определяются референциально-денотативной, лирические — эмотивно-экспрессивной, драматические — конативной функцией. Попытка Якобсона связать функции языка с определенными языковыми категориями показывает, что воплощение этих функций следует искать не в функциональных стилях. Не существует поэтического функционального стиля, а есть лишь поэтическая функция, языковой категорией которой является самоотнесенность. В то время как в случае всех остальных функций (за исключением метаязыковой) языковые категории употребляются как средство, в поэтической функции они сами становятся предметом в результате авторефлексивной операции. Метаязыковая функция, которая обладает вторичным статусом по отношению к языку (объекта), т е м а т и з и р у е т язык, г о в о р я о н е м. Поэтический прием повтора (эквивалентности) реализует языковые правила, не называя их. Аналогия между метаязыковой и поэтической функциями состоит в том, что обе они переводят первичные знаки языка в знаковую систему более высокого порядка, приобретая при этом новое качество. Поэтическая функция создает возможность новой семантики (которая может быть нереперентной), охватывающей все элементы языка, задействованные в конкретном речевом акте — т. е. возможность совершенной «переоценки»⁸⁵.

III

ДИАЛОГИЧЕСКИ - КОНТЕКСТУАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ

Попытки нового определения поэтичности на основе концепции диалогичности Михаила Бахтина (и в исследованиях по анаграмме де Соссюра), предпринятые в середине 60-х гг., открыли более широкие перспективы для решения вопроса о функционировании поэтического языка, придав актуальность таким понятиям как «двухголосое слово» и «параграмма». Poleмика бахтинского кружка⁸⁶ с одномерностью формалистско-функционалистского подхода поставила под вопрос дихотомию практического и поэтического языка. Признание роли прагматического аспекта языка, история его употребления и его контекстов, а также языкового взаимодействия в знаковой системе, определенной историческими и социальными условиями, служат основой концепции диалогичности и новой дихотомии с иным расположением полюсов: монологического и диалогического языков. В целях исследования диалогического языка Бахтин настаивает на введении новой дисциплины, долженствующей перешагнуть принятые границы лингвистики (индивидуалистический субъективизм Потебни и его последователей и абстрактный объективизм школы де Соссюра — с точки зрения Валентина Волошинова)⁸⁷, — металингвистики⁸⁸.

1. Лингвистические исследования диалога и обсуждение вопроса о генетических истоках монологической или диалогической речи берут начало в контексте функционализма. Опираясь на работы о диалекте Льва Щербы⁸⁹, Якубинский провозглашает превосходство диалогической речи над монологической⁹⁰. Эта позиция, а также результаты, к которым пришел Лео Шпитцер⁹¹, в бахтинском кружке подвергаются дальнейшей разработке. К ним присовокупляется противопоставление разговорного и письменного языка, играющее важную роль также и для формалистов и приобретающее особое значение прежде всего в связи с теорией сказа⁹². Мукаржовский опирается на эти концепции и — преодолевая границы теории контекста Ю. Тынянова⁹³ — приходит, с одной стороны, к теории семантической динамики контекста, и с другой — к теории диалога как речевой формы с аккумулятивным потенциалом⁹⁴, причем монолог и диалог принципиально оцениваются как явления равной значимости⁹⁵.

Играющую роль в бахтинской концепции играет предположение о контакте, в котором состоят друг с другом отдельные слова и который приводит к семантическому усложнению. Бахтин стремится к преодолению частного рассмотрения слова, высказывания (предложения), текста, речи и языка. То, что он называет диалогом, разыгрывается не только внутри одного слова, где

сталкиваются друг с другом два г о л о с а, но и между стилями и диалектами. С металингвистической точки зрения Бахтин говорит — отказываясь от точной терминологии — о диалогичности, двуголосости, разноголосости, полифонии по отношению к уровню слова и высказывания, о разноречии — в случае, когда в рамках одного языкового коллектива сосуществует в постоянном контакте друг с другом множество социолектов, диалектов и интерлектов, и о разноязычии, — когда внутри одного культурного контекста существует параллельно друг с другом несколько языков: например, литературный язык (латынь) и просторечье, которые определенным образом реагируют друг на друга. Диалогический принцип означает открытость языковой единицы (самого разного порядка) навстречу другой, а также их взаимодействие, несущее в себе семантическую значимость⁹⁶.

Монологический принцип изолирует отдельное слово, высказывание, речь, язык от проникновения в них других слов, высказываний, другой речи, другого языка. Поэтому по отношению к целому языку определенного коллектива оппозиция монолитного, моновалентного и диалогического, поливалентного слова повторяется в оппозиции единого языка и разноречия. Эту концепцию Бахтин включает во всеобъемлющую концепцию культуры⁹⁷ и оценивает стабилизацию нормы, унификацию и официализацию как признаки единого языка, которому противостоят центробежные силы разноязычия.

Наряду с прямым, денотативным словом, которое является выражением авторитарной смысловой позиции (автора, рассказчика), и объектным словом, словом изображаемого лица, Бахтин в своей типологии прозаического слова вводит третий тип — слово с установкой на ч у ж о е слово, двухголосое слово⁹⁸. Чужое слово, проявляющее себя в таких формах как стилизация, пародия, полемика, сказ, есть слово подразумеваемое, имплицитное. Это значит, что слово, находящееся на поверхности, несет в себе отклик на другое, отсутствующее. Значение реплики становится фундаментальным для всей концепции в целом: каждое слово, каждое высказывание встречается со словом, высказыванием, вошедшим в состав реплики, отвергнутым, продолженным и открытым для новых слов и высказываний. Бахтин исследует определенные способы оформления реплики, которые он квалифицирует как скрытую полемику, как речь с оглядкой⁹⁹. Это означает, что слово, высказывание помещаются в речевую непрерывность пространства, уже заполненного словами. Знаковая деятельность отсылает к знаковой деятельности¹⁰⁰. Концепция Бахтина/Волошинова опровергает старое бинарное понятие знака де Соссюра так же, как и двуполосные концепции *langue/parole* и диахрония/синхрония. Высказывание не является результатом применения стратегий отбора и комбинирования. Высказывания рассматриваются не в измерении эквивалентных классов системы и не в линейности конкретного предложения, а как суммирование отсылок к другим высказываниям¹⁰¹.

У диалогичности существуют два антипода: официальный язык унифицированного канона с установленной иерархией значений и поэтический язык как язык лирики (или тот язык, который в рамках иерархической системы языка определенной культуры занимает место поэтического). Таким образом определенный поэтический язык, ориентирующийся на унифицированные нормы официальной культуры и подлежащий регламенту эстетических и стилистических требований, является монологичным или имеет тенденцию к монологичности. За языком прозы Бахтин стремится закрепить статус исключительности, имея в виду воплощение в нем эстетики диалогичности. (Признаки семантической открытости, амбивалентности, которые Потебня относит к поэзии, Бахтин переносит на прозу.) Он исходит из того, что поэтический язык подавляет естественную диалогичность языка и обнаруживает тенденцию к авторитарности и догматичности. Поэтическое слово он рассматривает как явление, лишенное предпосылок, которое не нуждается в контексте, является самодостаточным и отрицает взаимодействие с чужим словом. Поэтическое слово есть слово самоотнесенное, настаивающее на одной перспективе и моновалентное: «Язык поэтического жанра единый и единственный птоломеевский мир, вне которого ничего нет и ничего не нужно. Идея множественности языковых миров [...] органически недоступна поэтическому стилю»¹⁰².

Двузначное, амбивалентное прозаическое слово всегда мотивировано личной перспективой (автор, рассказчик, герой) и тем самым является преимущественно и исключительно феноменом романа. Диалогический контакт различных речевых инстанций происходит в самом речевом знаке. Речевая интерференция¹⁰³ подрывает однозначное соотношение означаемого и означающего, поскольку в нем отражается ссылка на другое означающее. Интерес Бахтина направлен не на новшества или скачки, а на процесс образования языковых слоев, происходящий в прозе, т. е. на изображение того семантического и культурного опыта, который постоянно накапливался в языке¹⁰⁴. Другие, «чужие» контексты значений, которые допускает прозаическое слово, составляют его амбивалентность и поливалентность. Поэтический язык, напротив, является результатом упрощения, достигаемого путем исключения «другого»: «В результате этой работы по выхолащиванию из всех моментов языка чужих интенций и акцентов, по уничтожению всех следов социального разноречия и разноязычия и создается в поэтическом произведении напряженное единство языка»¹⁰⁵.

Концепция языка, разработанная в бахтинском кружке и являющаяся антиподом формалистско-футуристической концепции, особенно радикально отрицает идею «нового» поэтического языка, языка без истории: «Характерно, что поэт в своем неприятии данного литературного языка скорее будет мечтать об искусственном создании нового специально поэтического языка, чем об использовании реальных наличных социальных диалектов»¹⁰⁶.

С этой точки зрения поэтический неологизм¹⁰⁷ представляется крайне монологическим — словом, занятым лишь собой. Сказ как речь с установкой на чужую языковую среду и двуголосое слово, в котором встречаются две смысловые позиции, напротив, выступает как парадигма диалогичности.

2. Критерии диалогичности, разработанные Бахтиным на материале прозы и для прозы, а также в особенном смысле критерий двойной ориентации высказывания (на предмет и на другое высказывание) и критерий амбивалентности, были плодотворно применены в целях создания концепции диалогической поэтичности. Преодолевая в своих набросках границу между лирикой и прозой, Юлия Кристева, которая продолжила размышления Бахтина о диалогичности и исследования де Соссюра в области анаграммы, определила поэтический язык как диалогический, что у нее означает амбивалентный и двухполюсный¹⁰⁸. *Language poétique* она называет любой способ диалогичного и амбивалентного употребления языка, которое может осуществляться как в романе, так и в лирике. Ее занимает поиск места поэтического языка в комплексе «gestes signifiants de la collectivité productrice»¹⁰⁹. Обе новые концепции (*intertextualité* и *paragramme*), каждая из которых делает упор на одно из направлений монолитного комплекса диалогичности у Бахтина (диалог текстов предстает как *intertextualité*, диалог внутри слова — как *paragramme*), продолжают бахтинскую концепцию языка и жанра¹¹⁰. *Science paragrammatique*, развить которую предлагает Кристева, в состоянии отвечать требованию бахтинской металингвистики, касающемуся исследования двойной направленности слова. Это значит, что двойной знак (*double, paragramme*) со своей двойной структурой отсылки занял бы место обычного *signe*. Парagrammatика Кристевой как новая дисциплина диалогической поэтики, сводит воедино оба аспекта двойственности и амбивалентности на уровне текста и слова, которые были выделены из концепции диалогичности Бахтина: «Le langage poétique est un dialogue de deux discours. Un texte étranger entre dans le réseau de l'écriture»¹¹¹.

3. В работах Якобсона, который работает с такими концепциями, как амбивалентность и двойная структура, в которую вливаются идеи Потебни и Волошинова, можно также реконструировать диалогический подход. Якобсон опирается на одну из основных идей бахтинского кружка, которая была особенно ясно сформулирована у Волошинова¹¹²: «В потенции любое поэтическое сообщение — это как бы квазикосвенная речь [...], «речь в речи»[...]»¹¹³.

«Quasi-quoted discourse» и «speech within speech» суть попытки определения чужой речи в рамках модели диалогичности. Чужая речь, в которой закодированы другие, чужие смысловые позиции, заключена в актуальной речи,

она отвечает на последнюю и придает ей амбивалентность. Идею речи в речи Якобсон полностью цитирует в связи с изложением проблемы шифтера:

«Цитируемая речь — это речь в речи, сообщение в сообщении и в то же время это и речь по поводу речи, “сообщение о сообщении”, как формулирует Волошинов».¹¹⁴

В этом контексте Якобсон обсуждает феномен двойной структуры: «В языке и в употреблении языка эта двойственность занимает очень важное место»¹¹⁵, возвращаясь тем самым к одной из своих ранних позиций: «В поэтическом языке существует некоторый элементарный прием — прием сближения двух единиц»¹¹⁶. Двойные структуры, которые он анализирует, обладают одной общей чертой: они отсылают к другой структуре. Код указывает на код, сообщение на сообщение, сообщение на код и код на сообщение. Прежде всего случай отсылки сообщения к другому сообщению допускает переход к поэтической речи. Поэтическая речь отсылает к чужой речи, включает ее в себя, цитирует ее. Следующая цитата из работы Волошинова может пролить свет на происхождение этой идеи: «Таким образом, в формах передачи чужой речи выражено активное отношение одного высказывания к другому, притом выражено не в метатическом плане, а в устойчивых конструктивных формах самого языка»¹¹⁷.

Аспект двойной направленности Якобсон углубляет и расширяет в своих определениях, нацеленных на описание эстетической коммуникации: «Не только сообщение, но и его адресант и адресат становятся неоднозначными. Наряду с автором и читателем в поэзии выступает «я» мифического героя или фиктивного рассказчика, а также «вы» или «ты» предполагаемого адресата драматических монологов, мольбы или послания. <...> Главенствование поэтической функции над референциальной не уничтожает саму референцию, но делает ее неоднозначной. Двойному смыслу сообщения соответствует расщепленность адресанта и адресата и, кроме того, расщепленность референции»¹¹⁸.

Двойная направленность включает в себя диалогический аспект: с одной стороны, в соотношении источник 1 — источник 2, адресат 1 — адресат 2, в удвоении коммуникативной деятельности и ее участников, с другой — в амбивалентном отношении между референциальной и автореференциальной функциями. Это ведет к возникновению амбивалентности внутри области того предмета, о котором идет речь. Возникает схематичный набросок данного предмета, который одновременно лишается (много) собственного значения. Амбивалентность проникает во все инстанции, участвующие в эстетической коммуникации. Разрыв между референциальностью и автореференциальностью, между авторегистической и гетерорегистической речью служит основой *poetic message*. Понятие диалогического, которое в рамках бахтинской теории имеет в виду соприкосновение двух семантических инстанций и ре-

зультатирующее из него раскрытие семантического потенциала слова (т. е. не изначальный диалог с распределением ролей и соответствующей речевой инструментальной), сменяется у Якобсона такими понятиями как двойная структура, амбивалентность, анаграмматическое содержание. Их корни (через Бахтина/Волошинова) уходят к традиции, в начале которой стоят мысли Потебни. В то время как для Бахтина семантическое усложнение обладает явно контекстуальной импликацией (слово репрезентирует контексты своего употребления, хранит следы столкновений противоположных смысловых позиций), двойная семантика, которая может возникнуть в поэтическом слове и на которую делает упор Якобсон, основывается на способности слова «заставить говорить»¹¹⁹ скрытые правила языка.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Введение: Риторика и ее концептуализация

¹ Блестящее введение в развитие исследований по риторике, а также в ее систематику, историю и рецепцию дает работа К. Х. Геттерта: *K. H. Göttert. Einführung in die Rhetorik. München, 1991.*

²*R. Barthes. L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire // Communications. № 16. 1970. P. 172—229; здесь: P. 173 и сл.*

³Ср.: *Ю. Лотман. Динамическая модель семиотической системы. М., 1974.*

⁴Ср. также иначе мотивируемое противопоставление первичной и «риторической вторичной грамматики» и предложение исходить из «общей эстетической вторичной грамматики» у Коппершмидта (*J. Kopperschmidt. Allgemeine Rhetorik: Einführung in die Theorie der persuasiven Kommunikation. Stuttgart, 1973. S. 164.*)

⁵Исследования с лингвистической ориентацией — как обобщающие риторические дескриптивные подходы, так и переводящие на современную терминологию — отталкивались именно от этого пункта (*J. Dubois, J. M. Klinkenberg, T. Todorov, J. Pelc, J. Vendryès, Durand.*)

⁶Ср. систематику у Плетта (*H. F. Plett. Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Lingustik, Rhetorik. Heidelberg, 1975. S. 147.*) — Если распространить действие принципа эквивалентности как принципа, обосновывающего отступления, на семантические приемы (эксплицитные и имплицитные повторения семантических единиц), то таким образом можно было бы предпринять общую квалификацию тропичности, которая, однако, не позволила бы специфицировать ее степени.

⁷Относительно когнитивного и эстетического воздействия «усиленных» вербальных и трансвербальных стратегий отступления от нормы ср. некоторые определения учения об остроумии (*acumen*) эпохи барокко и концепцию остранения у формалистов.

⁸По поводу дискуссии о теореме отступлений ср.: *H. F. Plett. Op. cit. S. 124—136.*

⁹Данное определение представляет собой продолжение различаемых формалистами синхронных и диахронных типов отступления (диссоциация звучания и значения, дезавтоматизация или остранение). См.: *R. Lachmann. Die 'Verfremdung' und das 'Neue Sehen' bei Viktor Šklovskij // Poetica. 1970. № 3. S. 226—249; ee же. Das Problem der poetischen Sprache bei V. V. Vinogradov // Poetics 1974. № 11. P. 103—124; S. J. Schmidt. Alltagssprache und Gedichtssprache // Poetica. 1968. № 2/3. S. 285—303; Kopperschmidt. Op. cit. S. 214.*

¹⁰Особенно эстетическая оценка тропичности является коррелятом *правила «эстетических» endoxa.*

¹¹Критик русского формализма от марксизма, Б. Арватов, противопоставил этой укоренившейся оппозиции, которая образует ядро формалистской теории, аспект постоянно меняющегося соотношения и функциональности.

¹²Учение об остроумии (*acumen*) является самой экстремальной формой этой оппозиции; ср. главу IV данной книги.

¹³Пьер Кюнтц, отвергая лишнее всякой критики заимствование этой оппозиции Люттихской группой, говорит о «le mythe du propre» (*Pierre Kuentz. Rhétorique générale ou rhétorique théorique? // Littérature. № 4. 1971. P. 113*) и указывает на сомнительность «degré zéro», необходимой для идеи отступления (там же, с. 115).

¹⁴Культурные контексты, в основе которых лежит разработанная система стилей, отражающая определенное социальное соотношение сил, регулируют соотношение между коммуникативной ситуацией и стилем и устанавливают иерархии. В случае поэтического кода это значит, что отношение к первичному коду и к определенным субкодам фиксируется (утверждается, например, противопоставление его простонародному, разговорному, сакральному, научному или литературному языкам). Возможен также полный отказ от системы родного языка в пользу иностранного как литературного языка (например, латынь или церковнославянский у некоторых славянских народов).

¹⁵В своей работе «Слово в романе» (*М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 72—233*) Бахтин говорит о *разноречии* — об исходном «многоязычии» системы, которая официально унифицировала язык и разработала иерархию стилей и которую разноречие снова и снова выводит из состояния равновесия. В XVII в. в России существовала морально, религиозно и политически мотивированная оппозиция по отношению к импортированной латинской риторике, возведенной в ранг инстанции, регулирующей коммуникацию. Она отстаивала альтернативную риторику и поэтическую практику, противостоящую официальной литературе и активизирующую неприемлемые для нее языковые слои. Ср. гл. II настоящей книги.

¹⁶Здесь я опираюсь на соображения Лича (*G. N. Leech. Linguistics and the Figures of Rhetoric // Essays on Style and Language / Ed. R. G. Fowler. London, 1966. P. 135—156*), которые вошли в попытку систематизации у Плетта.

¹⁷Речь идет о многократно описанных Якобсоном случаях «грамматики поэзии» и «поэзии грамматики». Ср.: *Р. Якобсон. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Poetics, Poetyka, Poetika. Warszawa 1961. S. 379—417.*

¹⁸Ср. Leech, p. 145 и сл.

¹⁹Ср. гл. IX настоящей книги.

²⁰*J. Mukařovský. Die poetische Benennung und die ästhetische Funktion der Sprache [1938] // J. Mukařovský. Kapitel aus der Poetik. Übers. W. Schamschula. Frankfurt/M., 1967. S. 44—54.*

²¹*R. Jakobson. Linguistics and Poetics // Style in Language / Ed. Th. A. Sebeok. Cambridge/Mass., 1960. P. 350—377. [рус. пер.: Р. Якобсон. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 202.]*

²²Там же. С. 228.

²³Хотя Бахтин не развил свою металингвистическую диалогическую концепцию слова относительно тропа; в остальных случаях риторика и диалогичность четко разделяются.

²⁴Ср. понятия *чужое слово, чужая речь* в бахтинской интерпретации Достоевского.

²⁵Р. Якобсон. Лингвистика и поэтика. С. 221.

²⁶В смысле *единого языка и единой культуры* в концепции культуры Бахтина, развитой им в «Слове в романе» (см. выше).

²⁷Гораций, «De arte poetica», 333 и сл. (Sämtliche Werke. München 1967. S. 250).

²⁸Там же, 343 и сл.

²⁹G. R. Hocke. Der Manierismus in der Literatur. Hamburg, 1959.

³⁰Ср. главу IV данной книги.

³¹Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921. По поводу этой проблематики ср. главу XI данной книги.

³²J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg etc. Rhétorique générale. Paris, 1970.

³³Ср. главу «Die persuasive Botschaft: Die Rhetorik» в: U. Eco. Einführung in die Semiotik. München, 1972.

³⁴«L'ancienne rhétorique».

³⁵Kuentz, цит. соч., с. 108—115.

³⁶Там же, с. 115.

³⁷Коппершмидт документирует возрождение риторики в двухтомном сборнике работ, посвященных исследованиям по риторике за последние 30 лет: J. Kopperschmidt. Rhetorik I (Rhetorik als Texttheorie), Rhetorik II (Wirkungsgeschichte der Rhetorik). Darmstadt, 1990—1991.

2. Проблематизация риторики: канон и антиканон в русской культуре XVII века

¹Ю. Лотман и Б. Успенский. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Труды по русской и славянской филологии. Том 28 (Ученые записки Тартуского университета, вып. 414). Тарту, 1977. С. 3—36.

²Там же. С. 36 и сл.

³Там же. С. 31 и сл.

⁴Под метатекстом подразумевается тип текстов-самоописаний, который относительно определенной культуры *исполняет* моделирующую функцию. Лотман употребляет названное понятие именно в этом смысле.

⁵Ср. различение текстуального и функционального в: Ю. Лотман и А. Пятигорский. Текст и функция // Летняя школа по вторичным моделирующим системам. III. Тезисы. Тарту, 1968. С. 74—88.

⁶О различении *культуры текстов* и *культуры правил* ср. Лотман и Успенский, цит. соч.

⁷Главный аргумент реформаторов, что ревизия будет предпринята по *старым* греческим источникам, отклоняется, однако, противоположной стороной как неверный. В качестве ориентира действительно берутся не старые, «настоящие» греческие источники, а более поздние тексты, которые, в свою очередь, являются продуктами переработок, следовавших частично латинской традиции. Отсюда упрек в ереси, (латинство как ересь), в отступлении от православия и в подчинении турецкому господству, адресованный греческой церкви XVII в. По убеждению староверов, Москва как третий Рим приняла истинное наследие.

⁸А. Н. Робинсон. Жизнеописания Аввакума и Епифания. Исследования и тексты. М., 1963. С. 210.

⁹Об истории раскола ср.: С. Зеньковский. Русское старообрядчество. Духовные движения семнадцатого века. Мюнхен, 1970; Б. Успенский. Раскол и культурный конфликт XVII века // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1972. С. 90—129; P. Pascal. Avvakum et les débuts du raskol. Paris, 1969.

¹⁰«[...] и языком возглаголю Дионисия Ареопагита о божественных именах, что есть богу присносущные имена истинные, еже есть близостные, и что виновные, сиречь похвальные. Сия суть сущие: сый, свет, истинна, живот; только четыре свойственных, а виновных много; сия суть: господь, вседержитель, непостижим, неприступен, трисянен, трипостасен, царь славы, непостоянен, огонь, дух, бог, и прочая по тому разумевай». Цит. по: Робинсон, Жизнеописания, с. 139.

¹¹Там же.

¹²О семиотике имени собственного ср.: Ю. Лотман и Б. Успенский. Миф, имя, культура // Труды по знаковым системам. VI. Тарту, 1973. С. 282—303.

¹³См.: Робинсон. Жизнеописания. Комментарий, с. 210.

¹⁴Ср. Pascal.

¹⁵Книга, глаголаемая Урядник, новое уложение и устройство чина сокольничья пути // Собрание писем царя Алексея Михайловича с приложением Уложения сокольничья пути. М., 1856.

¹⁶Цит. по: А. Н. Робинсон. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974. С. 100. О порядке церемониала ср. главу «Церемониальная эстетика и придворная литература», с. 94—193.

¹⁷О феномене юродства см.: Д. С. Лихачев и А. М. Панченко. «Смеховой мир» древней Руси. Л., 1976.

¹⁸Цит. по: Лихачев/Панченко, с. 118.

¹⁹Ср.: R. Lachmann. Rhetorik und Kulturmodell // Slavistische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß in Zagreb 1978 // Ed. J. Holthusen. Köln-Wien, 1978. S. 279—298.

²⁰Борьба идей, с. 107. Важное для обсуждаемой здесь проблематики исследование Робинсона представляет собой попытку выявления церемониального и ритуального характера специфических, выработанных (или перенятых) двором Алексея Михайловича форм жестикуляции, движений, одежды, речи в официальных ситуациях. Ему удастся раскрыть семантику языка формул и объяснить ее в зависимости от знаково-идеологической системы.

²¹Подобная роль результирует из топологии панегрики, которую можно наблюдать от Полоцкого, Прокоповича до Ломоносова и, с некоторыми функциональными изменениями, до Державина.

²²«Идеологизация» рассматривается здесь со ссылкой на понятие «идеологии» В. Н. Володинова, содержащееся в его работе «Марксизм и философия языка» (М., 1929).

²³В «Жизнеописаниях...» Робинсон наблюдает социальный момент в оппозициях богатые vs. бедные, обжоры vs. аскеты, «вы» (царь, патриарх, бояре) vs. «мы» (раскольники как представители народа) и интерпретирует его как проявление двуклассовой структуры русского феодального общества XVII в. — О про-

блеме дуальных ценностных представлений см. также процитированную выше работу Лотмана и Успенского «Роль дуальных моделей». К основной оппозиции старина vs. новизна здесь добавляются оппозиции типа Россия vs. Запад, христианство vs. язычество, правильная вера vs. ложная вера. Последние определяются как русские концепции мира, в определенном смысле лежащие в основе дуального культурного механизма — без непосредственного их соотнесения с моделью мира у Аввакума.

²⁴Т. е. действий, выражающих определенные ценностные оппозиции; ср.: Волошинов, цит. соч..

²⁵Цит. по: Робинсон. Жизнеописание, с. 35.

²⁶Цит. по: Робинсон, Жизнеописание, с. 42.

²⁷Там же.

²⁸Там же.

²⁹Там же.

³⁰«“Писанейце” Аввакума Федору Михайловичу Ртищеву» в: *Н. С. Демкова. Из истории ранней старообрядческой литературы // ТОДРЛ. Т. 28. 1974. С. 358—392.*

³¹Там же, с. 388.

³²Цит. по: *А. М. Панченко. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 193.* Ср. также приведенные далее у Панченко на с. 176 цитаты из «Книги бесед Аввакума» («Пятая беседа о “внешней мудрости”»).

³³Пустозерский сборник. Автографы сочинений Аввакума и Епифания / Ред. Н. С. Демкова, Н. Ф. Дробленкова, Л. И. Сазонова. Л., 1975. С. 112.

³⁴В своей «Книге толкований» Аввакум, обращаясь к Алексею Михайловичу, пишет: «Ты ведь, Михайлович, русак, а не грек, говори своим природным языком, не унижай его и в церкви, и в дому, и в пословицах». Цит. по: Пустозерский сборник. С. 248.

³⁵Ср.: Русская стихотворная культура. С. 169 и сл., 191 и сл.

³⁶Идеологический момент текста при подобном понимании имеет тот же статус, что и «мифологичность текста». Ср.: *Д. С. Сегал. О некоторых проблемах семиотического изучения мифологии // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М., 1962. С. 93.*

³⁷Ср. предисловие к «Псалтири рифмотворной»: *С. Полоцкий. Избранные сочинения. М.; Л., 1953. С. 213.*

³⁸Ср.: *B. Uhlenbruch. Simeon Polockijs poetische Verfahren. Versuch einer strukturalen Beschreibung. Bochum 1979, а также гл. VI данной книги.*

³⁹Робинсон в «Жизнеописании...» (с. 36) рассматривает «Житие» как опасность для государства и церкви.

⁴⁰Об «образовании» старообрядцев ср.: Робинсон. Борьба идей. С. 324; *И. А. Кириллов. Правда старой веры. М., 1916.* Последний защищает старообрядцев от упрека в отсутствии у них образования, ссылаясь на соответствующие тенденции, проявляющиеся в конце XVII в. и включающие занятия риторикой (с. 262). Ср. также: *В. П. Вомперский. Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970. С. 91 и сл.*

⁴¹В кн. «Русская стихотворная культура...» (с. 44, 95 и сл.) Панченко усматривает в эстетических убеждениях старообрядцев (особенно Аввакума и Авраамия)

и силлабистов несовместимые моменты. Тем не менее он оспаривает вероятность того, что Аввакум отрицал «стихотворство». По убеждению Панченко, Аввакум клеймил не «вирши» (тем более, что его ученик Авраамий также сочинял их), а «внешнюю мудрость», к которой относилась и риторика. К оценке этого пункта можно было бы привести замечание, что недопустимо игнорировать связь между риторикой как сводом правил и стихотворством. Специфика стихов старообрядцев, которую раскрывает Панченко (смесь самых разных метрических систем: силлабики, тоники, раешника), доказывает кроме того, что они ни в коем случае не подтверждают официальную поэзию «виршей», а представляют собой скорее всего скрещенные формы, которые должны оцениваться как отступления от утратившейся схемы.

⁴²О рецепции «Жития» ср.: Робинсон. Борьба идей. С. 373 и сл. Современная рецепция была, следуя Робинсону, негативной. Произведение было воспринято как псевдо-проповедь, скорее как религиозно-социальное, чем как эстетическое произведение.

⁴³В. В. Виноградов. О задачах стилистики. Наблюдения над стилем «Жития» Аввакума // Русская речь. Сборник статей. I / Под ред. Л. Щербы. Пг., 1923. С. 195—293.

⁴⁴Виноградов обнаруживает слой церковнославянского и просторечия и разрабатывает стилистические соответствия в метафорике и в области других семантических приемов (обычные семантические конструкции и конструкции, креативно отклоняющиеся от нормы).

⁴⁵По Бахтину («Слово в романе»). В: М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 72—233), разговорие проявляется с большей частотой в неканонизированных прозаических формах, а единый язык является языком поэзии, определяемой условностью.

⁴⁶Панченко. Русская стихотворная культура. С. 116. — Полоцкий является автором поэтико-риторического трактата в традиции Сарбевского; его склонность к барочным приемам в области стилистики может быть продемонстрирована на примере употребления техники остроумия (*acumen*). См. также гл. IV и VI данной книги.

⁴⁷О двуязычности Полоцкого и Аввакума ср.: Робинсон. Борьба идей. С. 350. В споре между Скаргой и Вишенским Робинсон усматривает параллель, продуктивную для понимания спора между Полоцким и Аввакумом, устанавливая при этом ряд констант (Там же. С. 319—353).

⁴⁸Там же. С. 376 и сл.

⁴⁹К вопросу о жанре см.: Робинсон. С. 364; Д. С. Лихачев. Система литературных жанров Древней Руси / Под ред. А. Н. Робинсона. М., 1963, 47—70.

⁵⁰Ср. прежде всего книгу М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (М., 1965).

⁵¹Книга Лихачева и Панченко, ««Смеховой мир» древней Руси», которая развивает категорию карнавальную и смеховой культуры Бахтина, интерпретирует и расширяет ее при помощи своей концепции «антимира», а также подтверждает ее большим количеством нового материала, позволяет дальнейшие наблюдения над этим аспектом культурной модели Аввакума и его роли в XVII в.. Ср.: «Юрод-

ство протопопы Аввакума» [Лихачев] (Там же. С. 75—90); «Юродство как общественный протест» [Панченко] (Там же. С. 139—183).

3. Добарочная риторика в России: «учебник» Макария

¹О традиции риторики и поэтики ср.: *R. Łuźny. Pisarze kręgu Akademii kijowsko-mohylańskiej a literatura polska. Kraków, 1966.* О соответствующей традиции XVIII в. ср.: *P. Lewin. Wykłady poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722—1774) a tradycje polskie. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1972.*

²Проблема возможности аппликации и адаптации риторических правил начинает тематизироваться только в XVIII в. В процессе текстопроизводства XVII и XVIII вв. можно наблюдать следующий механизм: определенные приемы, предлагаемые риторикой, сначала находят свое «славянское» выражение, но позднее отбрасываются. Пример из области метрики: сначала воспринимается чужеродная парадигма, затем она отрицается как несоответствующая родному языку. То же самое можно сказать об определенных синтаксических приемах (фигурах) и о семантических приемах (тропах) как, например, приятие определенных модусов образования метафор и их дальнейшее замещение «славянскими» вариантами.

³Ср. риторику Хиробоска, переведенная версия которой содержится в «Изборнике» Святослава 1073 г. И. Бешарова попыталась доказать в своей работе «The Imagery of the Igor-Tale» (Leiden, 1956), что автор «Слова о полку Игореве» знал этот византийский сборник риторических правил и мог применить их в своем тексте. — Здесь не имеется в виду риторическая традиция, связанная с Раймундом Люллием.

⁴Ср. попытку составления подобной типологии у Ю. Лотмана и Б. Успенского в статье «О семиотическом механизме культуры» (Труды по знаковым системам. V. Тарту 1971. С. 144—166).

⁵А. Н. Робинсон («Борьба идей в русской литературе XVII века». М., 1974. С. 312) называет новыми формы школьного стихотворства, драматургии и ораторского искусства.

⁶По поводу этого аспекта ср. изображение развития и мотивации «идеологем», касающихся языка, в: *R. Picchio. Questione della lingua e slavia cirillometodiana // Studi sulla questione della lingua presso gli slavi. Roma, 1972. P. 7—112.*

⁷Понятие, фигурирующее в работах Лотмана по типологии культуры и означающее самооценку культуры, представления этой культуры о себе самой, формируемые в процессе отделения от других культур или от области «экстракультуры».

⁸Тематизация двуязычия означает и его проблематизацию, его оценку. Ср. попытки некоторых грамматик описать двуязычие, например, грамматики Мелетия Смотрицкого (Грамматики славенския правильное синтагма. Евье 1619).

⁹В работе Пиккио речь идет прежде всего об «идеологемах» dignitas и о связанной с ними концепции «нормы».

¹⁰В наши намерения ни в коем случае не входит попытка сформулировать тезис о возникновении письменного русского языка. В основополагающей работе

Ю. Лотмана и Б. Успенского «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII в.)» (Б. А. Успенский. Избранные труды. М., 1994. Т. 1. С. 219—253), в этих целях было введено понятие «двухступенчатость» (с. 240). Речь при этом идет о наличии «внутри социума языка, отмеченного высокой престижностью, и языка, лишенного этого признака», чтобы определить соотношение церковнославянского (как письменного языка) и древнерусского (как языка устного). Эта двухступенчатость языковой ситуации представляется авторами в качестве характерной черты всей культуры в целом. — Ср. также более новую работу Успенского о диглоссии: «Диглоссия и двуязычие в истории русского литературного языка» (International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 27. 1983, 81—126).

¹¹К учению о трех стилях см.: E. R. Curtius. Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter // Romanische Forschungen. Bd. 64. 1952, S. 57 ff.; M. R. Mayenowa. Poetyka teoretyczna. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1974, S. 318 ff.; и особенно J. Dyck. Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition. Berlin-Zürich 1966. Гл. III: «Rhetorische Stillehre» и L. Fischer. Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland. Tübingen 1968. Гл. IV: «Die Stillehre und ihre Verbindung mit der Gattungstheorie».

¹²Ср. попытку G. R. Hocke в его кн. «Manierismus in der Literatur». Hamburg, 1959.

¹³Ср.: Curtius, Dyck, Fischer.

¹⁴В. П. Вомперский. Стилистическое учение М.В. Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970. С. 29.

¹⁵В. В. Виноградов. Основные проблемы изучения образования и развития древнерусского литературного языка. М., 1958. С. 120.

¹⁶В дальнейшем мы будем ссылаться на изданный нами текст; см.: «Die Makarij-Rhetorik (“Knigi sut’ ritoriki dvoji po tonku v voprosech spisany...”)). (Rhetorica Slavica. Bd. I). Köln—Wien, 1980.

¹⁷В «Die Theorie der Rede in Rußland zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Die Makarij-Rhetorik im europäischen Kontext» (Slavische Barockliteratur II. Hg. R. Lachmann. München 1983. S. 153—178) Штейнкюлер приводит аргументы против точек зрения Д. С. Бабкина (см. его работу «Русская риторика начала XVII в.» в сб.: Труды отдела древнерусской литературы. VII. М.; Л. 1951. С. 346—353) и В. П. Вомперского (см. «Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей». М., 1970), а также некоторых других исследователей. В работах Бабкина, Вомперского, Николаева и др. выдвигается утверждение, что риторика Макария послужила началом той традиции, к которой принадлежит также риторика Усачева конца XVII столетия. По мнению Штейнкюлера речь здесь идет о третьей главе «Книги избранной вкратце о девятих музах и о седмих свободных художествах» Николая Спафария, которая указывает на другую традицию. — Т. В. Буланина в статье «К вопросу о датировке первой русской “риторики”» (Публицистика и исторические сочинения периода феодализма / Под ред. Е. К. Ромодановской. Новосибирск, 1988. С. 36—57) поддерживает Штейнкюлера, ставя, однако, вновь под вопрос дату написания книги. Она убедительно доказывает, что риторика Псевдо-Макария была переведена во вто-

рой половине XVI в. в западно-русском регионе (находившемся под польским культурным влиянием) и оттуда достигла Великодержавии.

¹⁸ Там же. С. 175 сл.

¹⁹Ср. типологию Лотмана, базирующуюся на бинарной модели, в статье «О семиотическом механизме...»; а также: Ю. Лотман, А. Пятигорский. Текст и функция // Летняя школа по вторичным моделирующим системам. III. Тезисы. Тарту, 1968.

²⁰Касательно истории «ритора» – «речиточника» в контексте рецепции риторики и учения о трех стилях Т. В. Буланина указывает на южнославянские источники, которые, со своей стороны, являются переводами византийских текстов (см. ее статью «Первое в славянских литературах определение искусства ритора и трех родов красноречия» — Старобългарска литература. Т. 20. 1987. С. 95—111). Эта статья проясняет факт существования под культурным слоем, сформированным под влиянием западной традиции, более старшего южнославяно-византийского пласта.

²¹Ср. определение этого термина: H. G. Lunt. Concise Dictionary of Old Russian. München, 1970. Русская (-церковнославянская) риторически-стилистическая терминология XVII и XVIII вв. не представлена ни у Ланта, ни в других справочных изданиях. Лексикографические проекты в Москве и в Петербурге — с небольшими исключениями — также отказались от охвата риторических текстов.

²²Стилистическое учение. С. 23.

²³Можно исходить из того, что в XVII в. существовали функциональные речевые стратегии, выработанные для коммуникационных ситуаций с социальной значимостью судебной процедуры.

²⁴Steinkühler. S. 163—167.

²⁵В дальнейшем кн.: H. Lausberg. Handbuch der literarischen Rhetorik. 2 Bde. München, 1973 — будет цитироваться в тексте с указанием соответствующих параграфов.

²⁶Ср.: Steinkühler. S. 158—163.

²⁷Steinkühler. S. 167—174.

²⁸Напр.: Gerhard Johannes Vossius. Commentatorium Rhetoricum, sive Oratorium Institutionum Libri sex. Lugduni Batavorum 1630. Cap. II: De inventione, 7ff.

²⁹R. Bary («La rhétorique française...»). Nouvelle édition. Paris, 1659; цит. по: Lausberg) называет предметы этого рода речи «matières populaires».

³⁰Стилистическое учение. С. 24.

³¹Lunt. Concise Dictionary.

³²Учение об аффектах развивает собственную традицию, сравнимую с традицией учения о стилях (см. риторическое учение Прокоповича и Ломоносова). Учение об аффектах и определенные аспекты эстетики воздействия (Wirkungsästhetik) связаны друг с другом.

³³О принципе порядка и возможности обучения правилам в России XVII в. см.: Робинсон. С. 99 сл. (Структура официальной культуры XVII в. определяется чином.)

³⁴О проблеме различных степеней отступления от правил и о понятии «тропичность» см. гл. I данной книги.

³⁵Учение об остроумии является специфической чертой барочных риторик. По этому поводу см. гл. V и VIII данной книги.

³⁶О систематике тропов и фигур и об их дескриптивных возможностях относительно определенных синтаксических и семантических приемов ср.: *G. N. Leech. Linguistics and the Figures of Rhetoric // Essays on Style and Language / Ed. R. Fowler. London, 1966; P. 135—156; T. Todorov. Littérature et signification. Paris, 1967. Особенно: Appendice: Tropes et figures; ergo же. Synecdoques // Communications. № 16. 1970; P. 26—35; J. Dubois, F. Edeline, J.M. Klinckenberg et al. Rhétorique générale. Paris, 1970; H. F. Plett. Textwissenschaft und Textanalyse. Heidelberg, 1975.*

³⁷Несмотря на то, что риторики Прокоповича (1706), Кветницкого (1732) и Крайского (1733) являются непосредственными предварительными ступенями для риторики Ломоносова (в обеих ее версиях), последний внес в риторику новые категории, почерпнутые им из занятий современной ему теорией стиха (прежде всего немецкой и французской). В учении о трех стилях, напротив, Ломоносов оказался консерватором: схема ее несомненно позаимствована из традиции, которую проследил Вомперский.

³⁸Ср. гл. VIII данной книги.

³⁹Ср. гл. IV данной книги.

⁴⁰Здесь имеются в виду как начала этой науки в XIX в., так и ее продолжение в XX: функциональная стилистика, формализм, прагмасемантика круга Бахтина-Волошинова.

⁴¹Бахтин и Волошинов ставят под вопрос эту роль научных (академических) дисциплин, выдвигая идею «металингвистики».

4. Риторика польского барокко

¹Трактат Мацея Казимира Сарбевского «*De acuto et arguto, sive Seneca et Martialis*» здесь и в дальнейшем мы будем цитировать по изданию: *M. K. Sarbiewski. Wykłady poetyki (Praecepta poetica). Wrocław-Kraków 1958. S. 1-41* (комментарий: S. 486—492); здесь: 7. Кроме трактата об остроумии в «*Praecepta*» вошли следующие тексты: «*Characteres lyrici*» («Черты лирической поэзии») (43—317), «*De virtutibus et vitiis carminis elegiaci*» («О достоинствах и недостатках лирических стихотворений») (319—377) и «*De figuris sententiarum*» («О видах высказываний») (379—485). В своей пространной поэтике «*O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer / De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus*» («О совершенной поэзии, или Вергилий и Гомер»; Wrocław, 1954) Сарбевский ссылается на данный трактат об остроумии. — Кроме польского написания имени Сарбевский часто встречается латинское Сарбиевиус.

²По поводу основополагающего значения понятий *xenikón* и *acumen* для учения об остроумии в XVII в. ср.: *K.-P. Lange. Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesaurus und Pellegrinis Lehre von der «acutezza» oder von der Macht der Sprache. München 1968.* По поводу рецепции понятия *discors concordia* или *concors discordia* в контексте эстетики XVII в. ср.: *G. R. Hocke. Manierismus in der Literatur. Hamburg, 1959. S. 229, 262.* Что касается частного случая Сарбевского, см.: *B. Otwinowska. 'Concors discordia' Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu //*

Pamiętnik Literacki. 1968. № 3. S. 81—110. — Относительно комплекса европейского кончеттизма вообще, одним из первых теоретиков которого считается Сарбевский, ср. обширную монографию Мерседес Бланко (*Mercedes Blanco. Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe. Genf, 1992; особенно с. 171-179*). Сарбевский упоминается также в статье об *acutezza*, содержащейся в *Historisches Wörterbuch der Rhetorik (A. Battistini. Acutezza. Ibid. Bd. 1 / Hrsg. G. Ueding. Tübingen, 1992. S. 88—100)*.

³Помимо трактата Сарбевского, который был задуман им в 1619 г., в полоцкой школе иезуитов, зачитан в 1623 г. перед членами иезуитского ордена в Риме и записан в 1627 г., ср. также трактаты Бальтазара Грациана (*Baltasar Gracián. Agudeza y arte de ingenio [1648]. Buenos Aires, 1944*), Эмануэля Тезауро (*Emanuele Tesaurò. Il Cannochiale Aristotelico ossia idea dell' arguta e ingegnosa elocuzione [1655] / Hrsg. A. Buck. Bad Homburg-Berlin-Zürich, 1968 (по изданию 1670 г.) и Маттео Пеллегрини [Перегрини] (Matteo Pellegrini. Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze, e concetti, volgarmente si appellano. Genua, 1639 (здесь цитируется по изложению Ланге в: «Theoretiker des literarischen Manierismus», цит. соч., 114-141)*.

⁴Les mots et les choses. Saint-Armand (Cher). 1996.

⁵Там же. С. 63. «[...] il se met à l'écoute de l'«autre langage», celui, sans mots ni discours, de la ressemblance. Le poète fait venir la similitude jusqu'aux signes qui la disent».

⁶Там же. С. 65. «[...] c'est le temps des sens trompeurs; c'est le temps où les métaphores, les comparaisons et les allégories définissent l'espace poétique du langage».

⁷Там же. С. 69. «[...] désormais toute ressemblance sera soumise à l'épreuve de la comparaison [...]».

⁸Там же. С. 68. «[...] l'ordonnance du monde [...]».

⁹Там же. С. 69. «[...] une énumération complète [...]».

¹⁰Там же. С. 68. «Par là, toute l'épistémé de la culture occidentale se trouve modifiée dans ses dispositions fondamentales».

¹¹Нокке, цит. соч., С. 78.

¹²Терминологическое пространство, определяемое учением об остроумии, включает в себя следующие основополагающие термины: *acumen* (острота) (*acutum, acutezza, agudeza*), *argutia* (остроумие, выразительность речи) (*argutum, argutezza, arguzia*), *ingenium* (*ingegno, ingenio*), *conceptus* (*concetto, concepto*). Порождающей инстанцией является *ingenium* в смысле остроумия, находчивости и естественной способности. В отличие от *intellectus* (*intelletto*), который управляет областью истинного, она относится к прекрасному. *Conceptus* тоже считается порождающей силой (воображением), но выступает прежде всего как результат (*concetto, concetti*) и является синонимом *acumen*'а. *Acumen* как шутка, острота, остроумное высказывание, которые риторика и поэтика учат применять прежде всего в эпиграмме, становится преобладающей стратегией в области *inventio* и *elocutio*. Касательно *elocutio* некоторые теоретики пользуются термином *argutum*, который различает мысли/аргументы и язык. Кроме этого случая *argutum* и *acutum* употребляются синонимически.

¹³Там же. С. 79.

¹⁴Носке, цит. соч., с. 16 сл., с. 79.

¹⁵Ср. особенно цитаты из риторики Аристотеля в «Cannochiale» Тезауро, цит. соч.

¹⁶Lange, цит. соч., с. 47.

¹⁷Аристотель. Поэтика. Гл. 22; 1458а. Данные оппозиции следуют изложению Ланге (цит. соч., с. 48). Решающим является определение *xenikón*'а как *glotta* (редко употребляемое слово), *metaphorá* (метафора), *epéktasin* (слово, звуки которого растянуты) и *rán tò pará tò kýrion* (все выражения, которые не соответствуют норме). В своей «Риторике» Аристотель также употребляет слово «чужой» по отношению к метафоре (III, 2, 1404б—1505а; III, 10, 1410б—1411а).

¹⁸Здесь Ланге предлагает интерпретацию этого понятия, с которой вполне можно согласиться: «Если “hypsos” обычно переводится как “возвышенность”, то все-таки ни в коем случае не следует забывать изначальный смысл этого слова — «возвышающийся над поверхностью» [...]. Таким образом, “возвышенный” означает, что какое-то слово вздымается над поверхностью окружающих его слов. Это значит, что отдельные слова выделяются, осознаются — в отличие от других слов той же самой речи, которые не выделяются и не осознаются» (Lange, цит. соч., с. 67; подчеркнуто в оригинале). Ланге исходит из того, что *tapeinón* и *sethón* у Аристотеля можно объяснить, исходя именно из этой семантической оппозиции плоскости и возвышения (Там же. С. 48 сл.).

¹⁹По поводу предпочтения, которое авторы XVII в. отдавали третьей книге «Риторики» Аристотеля, ср.: Носке, цит. соч., с. 78.

²⁰Отрывок из «Поэтики» Аристотеля о *xenikóné* Шкловский цитирует в одной из своих ранних работ «Воскрешение слова». СПб., 1914. С. 14. Перепечатано в: *Texte der russischen Formalisten. II* / Hrsg. W.-D. Stempel. München, 1972. S. 2—17. Здесь он развивает концепцию речи, отклоняющейся от принятой нормы. На фоне оппозиции «тривиального» и «возвышенного», «обычного» и «необычного» эта концепция приобретает риторический профиль. В определении эффекта, вызываемого при помощи языковых приемов, он связывает друг с другом когнитивный и эстетический аспекты, преобразовывая таким образом позиции XVII в. В «Повестях о прозе» (М., 1966. Т. I. С. 12; Т. II. С. 298 и 305) Шкловский указывает на происхождение своей концепции остранения из контекста поэтологии романтизма. — Аристотелевский термин *xenikón* Лаусберг рассматривает как противоположный *taedium*'у и переводит его как «Verfremdung» («остранение»; см.: *H. Lausberg. Elemente der literarischen Rhetorik.* München, 1963. S. 41ff.).

²¹По поводу вопроса о том, существует ли определенная связь между теорией Сарбевского и лирикой польского барокко, ср. гл. V данной книги.

²²*W. Tatarkiewicz. Historia estetyki. I (Estetyka starożytna).* Wrocław, 1962. S. 183. Татаркевич ссылается на «Риторику» (III, 1409а—1409б).

²³Там же.

²⁴Lange, цит. соч., с. 90: «Transparenzvermögen des ‘ingegno’».

²⁵Свою теорию Сарбевский понимает как вклад в актуальную дискуссию, которую он вел с французскими и немецкими членами ордена. По-

именно упоминаются Дионисий Петавиус (преподаватель парижской школы иезуитов) и Маттеус Радер (ученый иезуит, преподаватель риторики, автор комментария к Марциалу).

²⁶ «Новейшая русская поэзия. набросок первый. Виктор Хлебников» [1921]. В: *Texte der russischen Formalisten. II / Hrsg. W.-D. Stempel. München, 1972. S. 18—135; 135; здесь: с. 44 сл. и особенно с. 48.*

²⁷ Сарбевский приводит два примера. Содержанием второго из них является дословное (*proprie*) прочтение риторического понятия *movere*: «захватывать», «потрясать» понимается здесь как «сдвигать с места», «изгонять». Первый тематизирует несколько более сложный случай. «*Victis lentibus*» — побежденная чечевичная похлебка или победа, которую одерживает над чечевицей Геркулес, изображаемый в комедии как обжора, — трактуется здесь как нарушение *decorum*'а. *Vincere* может относиться исключительно к предметам, принадлежащим к высшему или среднему стилистическому уровню. *Vincere* как «поедание» является профанацией метафоры и поэтому ее разрушением.

²⁸ По поводу соотношения логики, диалектики и риторики ср.: *G. Morpurgo-Tagliabue. Aristotelismo e Barocco // Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici / Ed. E. Castelli. Roma, 1955. P. 119—195; R. Barthes. L'Antienne rhétorique. Aide-mémoire // Communications. № 16. 1970. P. 172—223; здесь: р. 201 сл.*

²⁹ Ср. краткие биографии Пеллегрини и Тезауро, приводимые у Ланге, цит. соч., или биографию Сарбевского в: *J. Krzyżanowski. Historia literatury polskiej. Warszawa, 1974. S. 303—305.*

³⁰ Ср. здесь гл. VI данной книги.

³¹ Речь идет о следующей эпиграмме Марциала (I, 14): «*Delicias, Caesar, lususque iocosque leonum / vidimus – hoc etiam praestat harena tibi – / cum prensus blando totiens a dente rediret / et per aperta vagus curreret ora lepus. / Vnde potest avidus captae leo parcere praedae? / sed tamen esse tuus dicitur: ergo potest*» (Цит по: *M. Val. Martialis. Epigrammata / Ed. W. M. Lindsay. Oxford, 1929*). Пер. Ф. Петровского:

Хитрости видели мы и забавные львиные игры
Цезарь (и это тебе также арена дает):
Схваченный несколько раз зубами нежными заяц
Вновь ускользнул и, резвясь, прыгал в открытую пасть.
Как же, добычу схватив, пошадит ее лев кровожадный?
Но ведь он твой, говорят, а потому и щадит.

³² *Аристотель. Риторика, III, 2, 1404.*

³³ Ссылаясь на Т. Синко (Т. Sinko. *Poetyka Sarbiewskiego (=Rozprawy AU. Wydział Filologiczny. 58/3). Warszawa, 1918*) Отвиновска (цит. соч., с. 92) утверждает, что оксюморон *concors discordia* (ср.: *Гопацуй. Epist. I, 12, 19: «concordia discors»; Овидий. Met. I, 433: «discors concordia»; Манилиус. Astronomicon I, 142: «discordia concors»*) был привнесен в область эстетики именно Сарбевским, причем наряду с гармонией как равноправный элемент подчеркивается дисгармония. Так, согласно Отвиновской, было усложнено классическое представление о гармонии.

³⁴В процессе поиска остроумных оборотов *loci* используются как инструмент, границы которого постоянно нарушаются. *Locus* не является регулятивом, который направляет *inventio* на определенную орбиту, но становится именно тем пунктом, в котором способность к нахождению *acumina* проявляет свою гениальность. Сарбевский демонстрирует это на примере *locus definitio*: «Gallus est animal bipes, implume. Ex hoc potes argute dicere: 'Ecce habemus hominem Platonicum'» ([Ошипаный] петух есть существо двуногое, без перьев. Из-за этого можно состроить: «Вот он, платоновский человек!») (11, 30). — Ссылаясь на «Partitiones oratoriae» Цицерона, Сарбевский указывает на то, что существует такой *modus* поиска острот, который относительно *res* связан со всеми *loci* — модус сравнения (*locus comparatorum*). В рамках подробной систематики, которую Сарбевский подкрепляет таблицей, он представляет «Triplex Modus Investigandorum Acuminum Ex Triplici Locogum Comparatione» (Тройной модус изобретения острот из трех сравнений топосов) (14, 13), которая содержит следующее указание по поводу сравнения: «Comparatur vel res cum locis, vel duo loci eiusdem ordinis, vel duo loci diversi ordinis» (Сравнивается либо дело с топосом, либо два топоса одного порядка, либо два топоса разных порядков) (14, 15).

³⁵Ср.: Lange, цит. соч., с. 100 сл.

³⁶Ланге связывает ARG с *argentum*, с греческим *argyros* (серебро), *argós* (белый), *árgemon* (белок глаза), *argés* (отливающий белым) и *anargés* (ясный) и извлекает из этих понятий «представление сияющего, выделяющегося своей яркостью» (там же).

³⁷Ср.: *Rhet.* III, 10, 4, 1410б. — *Asteion, urbanum* описываются не только как шутка, ирония, но и как свойства эlegantного стиля. Ср.: *H. Lausberg. Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft.* München, 1960. S. 303, 186.

³⁸Ср. комментарий Скимины к: «Wykłady poetyki» Сарбевского; цит. соч., 490.

³⁹В систематике Лаусберга эти фигуры выступают под рубрикой повторения частей предложения с ослабленным сходством (*gelockerte Gleichheit*). Фигуры ослабленного сходства — насколько в них еще сохраняется внешнее сходство слов, то есть за исключением синонимии, — он группирует под общим термином *traductio*. *Traductio* он определяет как игру слов, словесную остроту и как феномен остроумия.

⁴⁰*Modus nomenclator* Сарбевский описывает как прием замены имени собственного другим именем, которое состоит в отношении сходства или несходства с первым. По поводу соответствий, содержащихся в примере, он не высказывается.

⁴¹*Modi*, которые можно сгруппировать под термином *annominatio*, содержат описания, не совпадающие с приведенными примерами.

⁴²Пример из Баухусиуса, *Epigr.* I: «Sic credo: furor est amenti par et amanti, / Sed furor est illi longus, huic brevis est» («Верю: неистовство безумца и влюбленных равны, / Но у одного оно долго, у другого — кратко»; игра слов: *amens* — «безумец», имеет краткий гласный в корне; *amans* — «влюбленный» — долгую). Сарбевский (17, 15) рассматривает это двустишие с точки зрения характеристики слогов, которая тематизируется, и при этом обнаруживает соответствие «крат-

кость слогов» — «краткость страсти». Кроме того, игра с качеством слогов пародирует топос любовной лирики «любовь-безумие».

⁴³Пример (источник неизвестен): «*Vaetica gens abiit, quid ploras, Leia?*» dicam. / *A quod in o non est littera versa, fleo*» (19, 14; подчеркнуто в оригинале) («Племя бетов прошло, о чем же ты, Лейя, плачешь?») / «Плачу о том, что на “и” не заменяется “о”». — В оригинале речь идет о замене «а» в слове *abiit* «ушел» на «о», так, чтобы получилось *obiit* «пришел». *Vaetica gens* — племя, обитавшее в пров. Испании, на терр. совр. Андалусии). Сарбевский рассматривает его как игру с буквами и поэтому называет его *alphabeticus*.

⁴⁴В смысле понятия Ричарда (*J. A. Richard. The Philosophy of Rhetoric. New York, 1936*), а также в смысле понятия Тодорова (*symbolisation: «Synecdoques» / Communications. № 16. 1970. 26—35*).

⁴⁵Данный *modus* (без примера), представляет собой наиболее экстремальную форму приемов, которые Сарбевский считает недопустимыми. Он запрещает *modus anagrammaticus*, применяя к нему критерии, которые скептики применяли к остроумию в XVII в.

⁴⁶Пример из *Epigr. I* Баухусиуса: «*Fide, sed cui, vide!*» («Доверяй, да проверь!») — букв. «Верь, но смотри, кому!») (18, 16). Сарбевский указывает на *lusus verborum*: «*dulcis allapsus similiumque litterarum*» (игра слов: «приятное соседство похожих звуков») (18, 14).

⁴⁷Пример Сарбевского по Баухусиусу, *Epigr. I*: «*Ut Parcae parcent, ut luci lumine lucent, / Ut bellum bellum, sic bona Vona fuit*» («Бона так же хороша, как Парки милосердны, рощи светлы, а война прекрасна» — Игра слов: *parcae* «Парки» и *parcege* «шадить, быть милосердным», *lucus* «роща» и *lucere* «светить, быть светлым», *bellum* «война» и *bellum* «прекрасное», *bona* — «хорошая» и *Vona* — женское имя) (18, 11). Здесь также можно установить большее количество соотношений, чем охватывает определение *nomenclator*. «*Parcae parcent*» и «*luci lumine lucent*» суть *figurae etymologicae*, содержащие оксюморонный аспект (*lucus* — «роща», от *lux*, но роща считается тенистой); «*bona Vona*» есть *definitio*, которая прибегает к помощи этимологии и иронизирует ее.

⁴⁸Примеры из Баухусиуса, *Epigr. I*: «*Ferebat hoc in ore semper symbolum: / Soli deo honor et gloria*» («На устах его всегда был девиз: Лишь богу честь и слава (или Богу-Солнцу честь и слава)» — Игра слов: *soli* может быть понято и как датив от местоимения *solus* «единственный», и как датив от существительного *Sol* «солнце») (17, 27) и *Epigr. II*: «*Quas violas Musas, violas nos, quasque videmus / Dente tuo gosas, credimus esse gosas*» («Когда ты оскорбляешь Муз, ты оскорбляешь нас (или мы думаем, что это фиалки), а когда мы видим у тебя в зубах розы, мы полагаем, что ты ешь розы (или что это розы)» — Игра слов: *violas* — и 2 лицо единственного числа от *viola* «причиняю вред, оскорбляю» и аккумулятив множественного числа от *viola* «фиалка», *esse* может быть инфинитивом и от *sum* «я ем», и от *edo* «я ем») (17, 29).

⁴⁹Пример Сарбевского: «*Sirenas. hilarem navigantium roenam, / Blandasque mortes gaudiumque crudele*» («Сирены, кормчих бедствие желанное, / Смерть радостная, счастье беспощадное») (19, 30). — Остальные *modi*, которые Сарбевский не оговаривает по отдельности, описывают порождение дополнительного значения

путем применения неязыковых элементов или путем обращения к формальным элементам (алфавит, грамматические формы, качество слогов). *Modus tropicus* содержит ряд приемов *adiectio*: прежде всего приемы повторения частей предложений с ослабленным сходством. *Modus oratoricus* содержит примеры, представляющие собой *figurae etymologicae*.

⁵⁰D. Leech. *Linguistics and the Figures of Speech // Essays on Style and Language* / Ed. R. Fowler. London, 1966. P. 135—156.

⁵¹R. Jakobson. *Linguistics and Poetics // Style and Language* / Ed. Th. A. Sebeok. Cambridge/Mass., 1960. P. 350—377; здесь: 371.

⁵²Subliminal Verbal Patterning in Poetry // *Studies in General and Oriental Linguistics* / Ed. R. Jakobson, S. Kawamoto. Tokyo, 1970. P. 302—308.

⁵³Ср. критику остроумия, содержащуюся в «*De arte rhetorica*» Прокоповича (Libri X. Kijoviae 1706 / Hrsg. R. Lachmann. Köln-Wien, 1982. Здесь см.: с. 29, 43, 420—425).

⁵⁴Lange, цит. соч., с. 103.

⁵⁵Отвиновская (Op. cit.) пытается выйти за пределы первой интерпретации определения остроумия, данной Синко (Op. cit. P. 12). Синко истолковывает формулу Сарбевского как воплощение аристотелевского определения прекрасного: *unitas in varietate*, то есть рассматривает *acumen* как показатель прекрасного. Отвиновская делает попытку преодолеть как представление о гармонии, лежащее в основе *unitas in varietate*, так и аспект чистого восприятия, заключенный в *admiratio*. Она связывает *concor discordia* с оппозицией универсальное/индивидуальное или общее/особое, опираясь на Э. Сарновскую (E. Sarnowska. *Teorija poezji M. K. Sarbiewskiego // Studia z teorii i historii poezji* / Ed. M. Głowiński. Wrocław, 1967. S. 137—142), которая развивает эту оппозицию в возводит ее в ранг поэтического принципа.

5. К поэтике оксюморона

¹G.-R. Hocke: *Manierismus in der Literatur*. Hamburg, 1959. S. 68. («...die sinnreich pointierte Verbindung sich gegenseitig ausschliessender Begriffe»)

²В названном трактате Сарбевский развивает свои представления об эстетике, которая стремится к определению *acumen*'а и его парадигмы.

³G.-R. Hocke: *Manierismus in der Literatur*. S. 93.

⁴Ср. G.-R. Hocke. *Manierismus in der Literatur*. S. 262, 265, где развивается предложенная Паскалем парадоксальная концепция человека на основе его «*Pensées*».

⁵R. Lachmann. *Die problematische Ähnlichkeit. Sarbiewskis Traktat «De acuto et arguto» im Kontext concettistischer Theorien des 17. Jahrhunderts // Slavische Barockliteratur II. Gedenkschrift für Dmitrij Tschizewskij*. R. Lachmann (Hg.). München, 1983. S. 87—114

⁶H. F. Plett. *Textwissenschaft und Textanalyse*. Heidelberg, 1975.

⁷Там же, с. 141.

⁸J. Dubois, F. Edeline et alii. *Rhetorique générale*. Paris, 1970.

⁹ *H. F. Plett. Textwissenschaft und Textanalyse. S. 238.*

¹⁰ Там же, с. 251.

¹¹ Там же, с. 253.

¹² Там же, с. 254.

¹³ *G. N. Leech. Linguistics and the Figures of Rhetoric // Essays on Style and Language. R. Fowler (Ed.). London, 1966. P. 135—156.*

¹⁴ *G. L. Anderson. Phonemic Symbolism and Phonological Style // Current Trends in Stylistics. B. B. Kachru, H. F. Stahlke (Eds.). Edmonton-Champaign, 1972. P. 163—181, особ. с. 164.*

¹⁵ Ср. об этом *H. F. Plett. Textwissenschaft und Textanalyse; (примеч. 6), с. 177.*

¹⁶ Ср. *J. Dürr-Durski. Szkic informacyjny // D. Naborowski. Poezje... Warszawa. 1961. P. 14.*

¹⁷ Отметим, что и в значительном трактате Эмануэле Тезауро «*Il Connocchiale Aristotelico ossia idea dell' arguta et ingegnosa elocuzione*» (1654 г.) так называемые «*argomenti urbanamente fallaci*» представляют собой несомненные *concetti*.

¹⁸ *М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.*

¹⁹ Ср. *М. В. Ломоносов. Краткое руководство к красноречию (1748 г.), часть I, глава VII, § 129.*

6. Риторика русского барокко и ее критики

¹ Здесь мы будем говорить лишь о втором варианте риторики. Касательно истории возникновения этого текста ср.: *H. Keipert. Zur Quellenfrage von Lomonosovs zweiter Rhetorik // Festschrift für Margarete Woltner zum 70. Geburtstag. Heidelberg, 1967. S. 134-143.*

² *Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 18.*

³ *Л. Сазонова. Поэзия русского барокко. М., 1991.*

⁴ *М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений. Т. VII. М.; Л., 1952. С. 89—378.*

⁵ Там же, часть I, глава II, § 23, с. 109.

⁶ Там же, часть I, глава VII, § 129, с. 204 сл.

⁷ Там же, часть I, глава VIII, § 148, с. 220.

⁸ Там же, часть I, глава VII, § 143, с. 216.

⁹ Там же, § 144, с. 217.

¹⁰ Там же, с. 216 сл., с. 230.

¹¹ *Ломоносов и барокко // Русская литература. № 2. 1965. С. 70—96.*

¹² Там же. С. 75.

¹³ Там же. С. 76. Этот перевод соответствует переводу отрывков из Тезауро и Грациана в: *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. II. М., 1964; 628. Ср. также: И. Голенищев-Кутузов. Барокко, классицизм, романтизм. Литературные теории Италии XVII—XVIII веков // Вопросы литературы. № 7. 1964. С. 104—126. Голенищев-Кутузов называет *Cannocchiale aristotelico* Тезауро «трактатом об остроумии». *Acutezza* выступает здесь как остроумие, а замысел*

как *concelto*. Оба рассматриваются как соединение, сочетание отдаленных друг от друга предметов. В своем ответе на вопрос «Была ли так называемая «литература барокко» в славянских странах?», которому был посвящен IV Международный конгресс славистов (Сборник ответов на вопросы по литературоведению. М., 1958. С. 76), Голенищев-Кутузов также переводит понятие *acutezza*, рассматриваемое им в связи с английским *wit*, как остроумие, добавляя при этом интерпретирующие выражения: находчивость, subtilность. При этом последнее из этих двух выражений опирается, видимо, на *sutileza* Грациана. *Primorosa concordacia* Грациана он переводит как искусное соответствие. «Гармоническая корреляция крайних противоположностей познаваемых предметов, выраженная актом разума» представляет собой парафразу понятия кончеттизма. У Грациана (цит. по: *Gracián. Agudeza y arte de ingenio*. Buenos Aires, 1942. P. 19) читаем: «Es [el concepto] un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos». — Кроме того упомянем, что уже у Г. Воскресенского (Ломоносов и Московско-славяно-греко-латинская академия. М., 1891; 25) *acutus* переводится как остроумный.

¹⁴Ср.: *Gottsched. Ausführliche Redekunst*. 1736. S. 54: «Die Scharfsinnigkeit ist eine Fertigkeit viel an einem Dinge wahrzunehmen, und sich also in der Geschwindigkeit einen deutlichen Begriff von jeder vorkommenden Sache zu machen» (Остроумие есть способность воспринимать многое в предмете, то есть быстро составлять представление о каждом встречающемся предмете). Данное определение кажется нам далеким от представления Ломоносова об остроумии, которое требует сочетания, сопоставления различных предметов. — Здесь можно было бы, однако, привести высказывание из «*Psychologia Empirica*» Кристиана Вольфа (1732, § 92. P. 54), которое может касаться силы воображения Ломоносова: «*Facultas producendi perceptiones rerum sensibilibus absentium Facultas imaginandi, seu Imaginatio appellatur*» (Способность простирать восприятие на доступные восприятию отсутствующие предметы называется Способностью воображать, или Воображением). Тем не менее, у Ломоносова речь идет не об одном представлении, а о соединении представлений друг с другом. — В своем комментарии к риторике Ломоносова М.И. Сухомлинов приводит обе цитаты в качестве параллелей ломоносовского остроумия. Тезиса о зависимости Ломоносова от Готтшеда придерживается Грасхофф (*Grabhoff. Lomonosov und Gottsched // Zeitschrift für Slawistik*. VI/4. 1961. S. 495—507). Его опровергает А. А. Морозов в своей статье «Ломоносов и барокко» (Русская литература. 1965. № 2. С. 88.). — Не подлежит сомнению, что лексическое соответствие между остроумием и *Scharfsinnigkeit* или *Scharfsinn* является более точным, чем между остроумием и *acumen*. Однако ни немецкий, ни латынь не были образцами для русского словообразования: слово «остроумие» появилось еще раньше. Неизвестно, фигурировало ли это понятие в древнерусской поэтологической терминологии, а если да, то в какой функции. Срезневский указывает на его присутствие у Илариона, в «Слове о законе и благодати». Образовано оно было предположительно от греческого *оxys*. Когда именно остроумие приобрело значение *acumen* в смысле литературной теории XVII в., установить пока не представляется возможным. В качестве второго, устаревшего значения слова «остроумие» Словарь русского языка (АН СССР, М., 1981—1984) приводит «изобретательность», «тонкость», «острота ума». Эти зна-

чения вполне соответствуют понятию «*acumen*». В поэтическом манифесте Карамзина «Находить в самых обыкновенных вещах пиитическую сторону» понятие «остроумный» упоминается в специфическом контексте: «Истинный поэт находит в самых обыкновенных вещах пиитическую сторону: его дело на все живые краски, ко всему привязывать остроумную мысль, нежное чувство или обыкновенную мысль, обыкновенное чувство украшать выражением, показывать оттенки, которые укрываются от глаз других людей, находить неприметные аналогии, сходства, играть идеями [...]». *Н. М. Карамзин. Избранные сочинения в двух томах / Под ред. Г. П. Макогоненко. Т. 2. М.; Л., 1964. С. 143—145.* Остроумная мысль не является противоположностью нежного чувства, а включается в смысловой контекст, определяемый данным рецептом, рекомендующим стилизацию обычного, остранение повседневно, поиск аналогий, обнаружение сходств и нюансов, игру идей. — С. Домашнев в своем сочинении «О стихотворств» (Полезное увеселение. 1762. Июнь. С. 237) характеризует оды Ломоносова при помощи понятия «острота». Можно предположить, что значение, описанное Сумароковым как «проницание», понятие «остроумие» приобрело лишь в ходе рационализации поэтологической терминологии. Ср. также прим. 81.

¹⁵*Федор Кветницкий. Clavis poetica («Поэтический ключ») [1732]. Издание и комментарий: В. Uhlenbruch. Rhetorica Slavica. III. Köln-Wien 1985.* В своем фундаментальном вводном исследовании Уленбрух излагает систематику киевского учения и ее роль в развитии риторического мышления на Украине и в России.

¹⁶*Порфирий Крайский. Artis rhetoricae praecepta («Наставления в риторике»)[1733/34].* Рукопись: Музей Румянцева, № 279 (Российская государ. б-ка).

¹⁷В написании источники колеблются между *exspectatio* и *expectatio*.

¹⁸*Кветницкий. Цит. соч., Solutio II. С. 88 (с. 177 по изданию Уленбруха).* Сама поэзия определяется Кветницким как поиск *acumina*: «Fingere autem Poetice est invenire aliquid excogitatum, hoc est: acutam consentanei inter dissentanea apprehensionem» (Выдумывать в поэзии означает находить нечто вымышленное, т. е. в данном случае — остроумно находить последовательность среди несоответствий) (Solutio I, p.sv. P. 12).

¹⁹р. 88 v. (178)

²⁰р. 89 v. (180)

²¹*Крайский. Цит. соч., Cap. I, Art. I, § 2. P. 42.*

²²Ломоносов. Цит. соч., гл. 7, § 131. С. 206.

²³Цит. соч. гл. III. P. 163. По поводу «Quod sol coelo» и т. д. ср. Грациан. Цит. соч. С. 13. Здесь речь идет, видимо, о формуле восхваления остроумия: «Entendimiento sin agudeza ni conceptos, es sol sin luz, sin rayos[...]».

²⁴Там же

²⁵Там же

²⁶Там же. Lib. III, Cap. V. P. 323.

²⁷*J. Masenius. Ars nova argutiarum («Новое искусство остроумия»). Köln 1660.*

²⁸*A. Donatus. Ars poetica sive intuitionum artis poeticae libri tres («Поэтика, или установления поэтического искусства, в 3-х кн.»). Köln 1633.*

²⁹*J. Pontanus. Poeticarum institutionum libri tres. («Наставления в поэтике, в трех книгах»).* Ingoldstadt, 1594. По поводу связи произведений Прокоповича с

перечисленными теоретиками-иезуитами ср.: *В. И. Резанов*. Из истории русской драмы. Школьные действия XVII—XVIII вв. и театр иезуитов. Чтения в имп. общ. ист. и древн. росс. 1910. М. 2.

³⁰*Masenius*. Цит. соч., Pars I. Cap. I. P. 2.

³¹*Donatus*. Цит. соч., Lib. III. Cap. XXX. P. 312.

³²*Pontanus*. Цит. соч., Lib. III. Cap. II. P. 176.

³³Там же. Lib. III. Cap. XI. P. 201.

³⁴*Masenius*. Цит. соч., Pars. I. Cap. I. P. 3 сл.

³⁵*Прокопович*. Цит. соч., Lib. III. Cap. VI. P. 325.

³⁶*Masenius*. Цит. соч., Pars. I. Cap. I. P. 4: «*Argutia, quae est altera epigrammatis proprietatis, et veluti anima, et caput reliquorum*» (Остроумие, второе свойство эпиграмм и основа остальных [свойств]); *Pontanus*. Цит. соч., Lib. III. Cap. XI. P. 201: «*Argutia [...] iure optimo anima, vita, et tanquam spiritus, nervi, succus, sanguis*» (Остроумие с полным правом [называется] душой, жизнью и как бы духом, невром, соком, кровью [эпиграммы]).

³⁷*Прокопович*. Цит. соч., Lib. III. Cap. VI. P. 325.

³⁸*Maciej Kazimierz Sarbiewski*. «*De acuto et arguto sive Seneca et Martialis*». *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)* / Wrocław-Kraków 1958.

³⁹*Masenius*. Цит. соч., Pars. I. Cap. II. P. 10.

⁴⁰*Pontanus*. Цит. соч., Lib. III. Cap. XI. P. 201.

⁴¹*Donatus*. Цит. соч., Lib. III. Cap. XXX. P. 312.

⁴²*Прокопович*. Цит. соч., Lib. III. Cap. VI. P. 326.

⁴³Приводимые Прокоповичем источники *Allegoria sive metaphora elegans, comparatio, lusus in verbis* (Там же. Lib. III. Cap. VI. P. 326) и *ambiguitas verborum, contraria, allusio* (Изящная аллегория или метафора, сравнение, игра слов. Двусмысленность слов, противоречие, игра слов) (327) в основном можно соотнести с *fontes* Мазения. Например, *contraria* Прокоповича можно сопоставить с *Fons I* (Pars. I. Cap. III. P. 22), «*Repugnantium sive oppositorum, cum suis repugnantibus, sive oppositis conjunctio*» (Сопряжение противоречащих или противоположных понятий); *comparatio* Прокоповича — с *Fons III* (Cap. V. P. 98), «*Comparatorium, vel per se, vel ratione proprietatis, effectus, aut conclusionis deductae exspectationem fallentium*» ([Сравнение], осуществляющееся или благодаря сопоставлению самих объектов, или по рассуждению об их свойствах, или благодаря умозаключению, обманывающему ожидание); *allusio, lusus in verbis, ambiguitas verborum* Прокоповича — с *Fons II'* (Cap. VI. P. 120), «*Lusus verborum, et ad rerum sententiarumque usum allusio*» (Игра слов или обыгрывание использования понятий и высказываний).

⁴⁴«*Proaemium ad candidatos Appollineos Kijovienses*». Заглавие по первой странице рукописи (без титульного листа). Название рукописей по: *Н. И. Петров*. Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве. I—III. М., 1891—1904. *Proaemium* у Петрова, Описание, III, № 654. С. 479. Данную рукопись Петров считает *Arbor Tulliana* — курсом по риторике, прочитанным в Киевской коллегии в 1685/86 гг.

«*Fons Castallinus ad hauriendum sitiienti eruditiae iuventuti*» [...]. (Петров, Описание, I, № 239) --- учебник, написанный около 1700 г. *Camoena in Parnasso*

Kijovo-Mohileano ad suavissimum caelestis musae Mariae modulamen [...]. (Петров, Описание, III, № 657—658) — учебник, написанный в 1689/90 г. — О зависимости киевской традиции от польской, особенно что касается примеров из польских авторов, ср.: *R. Łuźny. Pisarze kręgu Akademii kijowsko-mohylańskiej a literatura polska. Kraków, 1966. P. 41 сл.* Три перечисленные нами рукописи находятся в Киевской Центральной Научной Библиотеке.

⁴⁵Proaemium. Sancitum III.

⁴⁶Proaemium. Sancitum IV.

⁴⁷Proaemium. Sancitum V.

⁴⁸Там же.

⁴⁹Там же.

⁵⁰Fons Castallinus. Quaestio III.

⁵¹Там же.

⁵²Там же.

⁵³Там же.

⁵⁴Самоена. Цит. соч. P. 150 сл., «De Epigrammate»: «Epigramma [...] a Pontano et aliis poetis definitur: Epigramma est quoddam breve poema cum simplici cuiuspiam rei vel personae, vel facti indicatione: aut ex propositis aliquid deducens» («Об эпиграмме»): Эпиграмму Понтано и другие поэты определяют так: Эпиграмма есть некое короткое стихотворение с простым описанием какой-либо вещи, лица или событие, делающее определенный вывод из начального тезиса).

⁵⁵Там же.

⁵⁶Там же: «Unde non immerito argutia dicitur esse anima epigrammatis» (Поэтому остроумие в высшей степени справедливо называют душой эпиграммы).

⁵⁷Там же: «Porro haec argutia alio nomine dicitur acumen: quod [...] nostro modo dicitur conceptus. Verum quia haec argutia, sive acumen, aut conceptus magnam habet gratiam» (Далее, это остроумие иначе называется остротой, а по-нашему — уловкой. Поистине, это остроумие, или острота, или уловка имеет большую прелесть).

⁵⁸Самоена. Цит. соч., Sectio I: «De definitione acuminis» («Об определении остроты»). С. 152 и сл.

⁵⁹Там же, «Allusio, a comparatis, ab oppositis seu contrariis, ab alienatis» (Обыгрывание сравнения, противоположности, чуждости (понятий друг другу)).

⁶⁰По поводу интерпретации теории остроумия Сарбевского ср. гл. IV данной книги.

⁶¹И. П. Еремин, который блестящим образом охарактеризовал барочный строй поэзии Полоцкого, не предпринял, как нам кажется, попытки проинтерпретировать его поэтику при помощи современной теории поэзии («Поэтический стиль Симеона Полоцкого». ТОДРЛ. VI. 1948. С. 125—153. Кроме того ср.: *И. П. Еремин. Литература древней Руси. М.; Л., 1966. С. 211—233*).

⁶²Цит. по: *Еремин. Цит. соч.*. С. 131 (по рукописи, хранящейся в Библиотеке Академии Наук).

⁶³*A. Hippiusley. The Emblem in the Writings of Simeon Polockij // The Slavonic and East European Journal.* V. 15. 1971. P. 167-183.

⁶⁴*B. Uhlenbruch. Emblematik und Ideologie. Zu einem emblematischen Text Simeon Polockijs // Slavische Barockliteratur II. / Hrsg. R. Lachmann. München*

1983. S. 115—127. Ср. также монографию Уленбруха, посвященную творчеству Полоцкого: Simeon Polockijs poetische Verfahren – «Rifmologion» und «Vertograd mnogocvetnyj» – Versuch einer strukturalen Beschreibung. Bochum 1979.

⁶⁵Еремин подобрал целый ряд примеров, могущих это подтвердить. Он делает вывод, что у Полоцкого можно установить особое отношение к предметам, которые не существуют самостоятельно, а являются лишь знаками, иероглифами. Данный аспект Еремин рассматривает как результат характерного отношения Полоцкого к окружающему миру, не устанавливая связи подобной техники с принципом остроумия. (Еремин. Поэтический стиль Симеона Полоцкого. Цит. соч. С. 136, 130 сл.)

⁶⁶Суть *acumen*'а как загадки поясняют следующие высказывания Грациана о загадочном остроумии, *De la agudeza enigmatica* (цит. соч., 263): «*Fórmase el enigma de las contrariedades del sujeto. que ocasionan la dificultad. y artificiosamente lo oscurecen [...]*» (264). «No es necesario que la oposición de los extremos del enigma sea siempre contrariedad; bastará una diversidad extravagante» (ibid.). Выражение *diversidad extravagante* замечательно подходит к соотношению человек-хамелеон. — Энигматика относится к ряду целей кончеттизма: неясность, *la meraviglia, lo stupore, le novità* (восхищение, изумление, новшества; ср. Тезауро. Цит. соч. С. 154). Киевская «Самоена» конца века также дает точную формулу энигмы: «*De aenigmate: Aenigma est obscura oratio, rem certam significans, ambagibus regens, vel occultam similitudinem variarum rerum praelata*» («О загадке: Загадка есть темная речь, обозначающая определенную вещь, основанная на двусмысленностях или указывающая на неочевидное сходство различных вещей») (Цит. соч. С. 1330 сл.), последняя часть которой, касающаяся скрытого сходства вещей, объясняет, как нам кажется, приемы Полоцкого.

⁶⁷Ср. гл. II данной книги.

⁶⁸«*De arte poetica*» в: *Ф. Прокопович. Сочинения / Под ред. Г.А. Стратановского. М.; Л., 1961. С. 322—325.*

⁶⁹У Ломоносова (Цит. соч., § 130. С. 205) читаем: «Правда и то, что в самые древнейшие времена за острыми мыслями авторы, как видно, не так гонялись, как в последовавшие потом и в нынешние веки [...]. Но сие показываем не с таким намерением, чтобы учащиеся меры не знали и последовали бы италянским авторам, которые, силясь писать всегда витиевато и не пропустить ни единой строки без острой мысли, нередко завираются».

⁷⁰Его Ломоносов сформулировал в «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» (*М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений. Изд. АН СССР. М.; Л., 1952. Т. VII. С. 585—592.*)

⁷¹Первая и вторая строфы из: *А. П. Сумароков. Избранные произведения / Под ред. П. Н. Беркова. Л., 1957 (Библиотека поэта. Большая серия). С. 287—289.*

⁷²*Ю. Тынянов. Ода как ораторский жанр (1927) // Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 48—86. — По поводу характеристики стиля Ломоносова ср.: И. Серман. Поэтический стиль Ломоносова. М., Л., 1966.*

⁷³Цит. по: *Тынянов. Цит. соч. С. 70.*

⁷⁴Там же. С. 310.

⁷⁵J. Cohen. La structure du langage poétique. Paris 1966.

⁷⁶Там же. С. 312.

⁷⁷Трудолюбивая пчела. 1759. Апрель. С. 235—237. Ср.: Там же, прим. 14.

⁷⁸Г. Гуковский. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 26. — Касательно характеристик стиля и стихотворной техники Сумарокова, прежде всего в его сатирах, ср. монографию Шредера (*H. Schroeder. Russische Verssatire im 18. Jahrhundert. Köln-Graz 1962*; гл.: «Die Satiren Alexander Sumarokovs»). С. 143—164.

⁷⁹Сумароков, Избранные произведения. С. 311. Сюда же относятся такие высказывания как «Многоречие свойственно человеческому скудоумию» (Письмо об остроумном слове); «Пропади такое великолепие, в котором нет ясности» (К бессмысленным стихотворцам). Цит. по: Тынянов. Цит. соч. С. 308, 310.

⁸⁰Сумароков. Цит. соч. С. 311.

⁸¹В книге «Gedichtform zwischen Schema und Verfall» (München 1975. P. 93—98) Райнхард Лауэр проанализировал критику Сумарокова, облеченную в форму пародии и направленную против типа сонетов, который использовал Тредьяковский. В ней речь идет не столько о цензуре определенного стилистического принципа или эстетической концепции, сколько о полемике против определенного типа жанров, представителем которого является литературный конкурент. Однако анализ пародийных стратегий обнаруживает стилистические черты, соответствующие антипоэтике насмешливых од.

⁸²Отрицательное понятие, применяемое Сумароковым к стихам Ломоносова.

⁸³В книге «Художественный смысл и эволюция поэтических систем» (М., 1977) Игорь Смирнов описал данный антагонизм при помощи понятия «первичных и вторичных стилей», продолжив тем самым мысли Д. С. Лихачева и Д. И. Чижевского и сформировав из них объемную и последовательную концепцию. Ср. критический разбор Ханзен-Леве (*Age Hansen-Löve. Semantik der Evolution und Evolution der Semantik. Ein Forschungsbericht zu I. P. Smirnovs Modell einer diachronen Semiotik // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 6. 1980. S. 131—190*). К данной проблематике еще раз обратился Йенсен (*P. A. Jensen. Zum Problem der primären und sekundären Stile // Periodisierung und Evolution. Hrsg. W. Koschmal. (Wiener Slawistischer Almanach. 32.) Wien. 1993. S. 9—20*).

⁸⁴Сложная этимология слова «витиеватый» (витийство, вить) отсылает к поэтологическому комплексу значений, который описала Светла Матхаузерова в книге «Древнерусские теории искусства слова» (Прага 1976) («Теория плетения словес», с. 85—90). Здесь речь идет о теории, начала которой относятся ко времени, предшествующему периоду риторической традиции. Доказательством того, что более ранняя традиция не вытесняется риторической и приобретает значимость в пост-риторическом контексте, является объемная работа Эрики Гребер, продолжающая, кроме всего прочего, исследования Матхаузеровой (*E. Greber. Textile Texte. 'Wortflechten'. Kombinatorik und poetologische Reflexion. Konstanz. 1994*). Данная работа рассматривает спектр понятий и поэтическую практику вплоть до эпохи русского символизма и футуризма и проводит связь между ними и концепцией остроумия.

7. Учение Ломоносова об *inventio* и топика аргументов

¹М. В. Ломоносов. Краткое руководство к красноречию // Полное собрание сочинений. Т. VII. М.; Л. 1952. С. 89—378.

²Там же. С. 99, § 1: «Риторика есть учение о красноречии вообще. Имя сея науки [...]»

³«Российская грамматика». Там же. С. 392—578; здесь: 392.

⁴«Краткое руководство». Цит.соч. С. 96, § 7.

⁵J. Levý. Generative Poetik [1966] // Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. II/2 / Hrsg. J. Ihve. Frankfurt/M. 1971, 554—567. «...die Erzeugung eines Kunstwerks in einer Serie von aufeinanderfolgenden Entscheidungen» (S. 557).

⁶Ломоносов, «Краткое руководство». Цит. соч. 102, §5. — В своей книге «Jenseits der Mimesis. Russische Literaturtheorie im 18. und 19. Jahrhundert von M. V. Lomonosov zu V. G. Belinskij» (München 1993) Юрий Мурашов подвергает учение об *inventio* подробному анализу (20—31). При этом его интересует «конъюнкция риторического и логического дискурсов» (20; Konjunktion von rhetorischem und logischem Diskurs); восприятие теории у Ломоносова (особенно что касается традиции логики, представленной Христианом Вольфом) и прием интертекстуальности, который он называет «“выворачиванием” логического учения о понятиях и превращением его в риторической механизм текстопроизводства» (das ‘Umsfüllen’ der logischen Begriffslehre in einen rhetorischen Mechanismus der Textgenerierung»).

⁷Там же. С. 110, § 25.

⁸Там же. С. 109, § 24.

⁹Там же. С. 110, § 26 сл.

¹⁰Там же. С. 110, § 26.

¹¹Ср. принцип ораторского действия, который Юрий Тынянов назвал конструктивным принципом од Ломоносова: Ю. Тынянов. Ода как ораторский жанр. [1927] // Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1927. С. 47—86.

¹²Ломоносов, «Краткое руководство». Цит. соч. С. 116, § 33.

¹³Там же.

¹⁴Образец «подлежащее-связка-сказуемое», лежащий на поверхности в таком предложении как «надежда есть ободрение», для предложения «огонь горит» сначала должен быть выявлен при помощи трансформации этого предложения в «огонь есть горящий». Хотя такие предложения, по признанию Ломоносова, и необычны для русского языка, члены образца «изображены» здесь совершенно ясно. («Краткое руководство». Цит. соч. С. 117, § 34).

¹⁵Ломоносов называет типы предложений, которые он подразделяет на «утвердительно особые», «отрицательно общие», «отрицательно особые» и «утвердительно общие» (Там же., 118 сл., § 35-37).

¹⁶Там же. С. 118, § 37.

¹⁷Там же. С. 204, § 129.

¹⁸По этому поводу ср. гл. IV и гл. VI данной книги.

¹⁹Ср. генеративистскую интерпретацию подхода В. Проппа и С. Эйзенштейна у А. Жолковского и Ю. Щеглова в статье «Структурная поэтика — порождающая поэтика» (Вопросы литературы. № 1. 1967. С. 74—89.) — Кроме того мы хотели бы указать здесь на исследование Ю. Мурашова, расставляющее иные акценты. В центре данного исследования находится сочетание эпистемологической и поэтологической проблематики.

8. Функции постбарочной риторики в культуре петровской России

¹По поводу данной оппозиции ср.: Ю. Лотман и Б. Успенский. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. V. Тарту 1971. С. 144—166.

²См. гл. II данной книги.

³Об истории Киевской Академии см.: *Н. И. Петров*. Киевская Академия во второй половине XVII века. Киев, 1895; *его же*. О словесных науках и литературных занятиях в Киевской Духовной Академии от начал ее до преобразования в 1819 году // Труды Киевской Духовной Академии. 1868. Т. 3. С. 464—525; *Д. Вишневский*. Киевская Академия в первой половине XVIII столетия // Труды Киевской Духовной Академии. 1902. Т. 5. С. 96—133 и 1902. Т. 10. С. 208—257. Ср. также более новые работы: *З. И. Хижняк*. Киево-Могиланская Академия. Киев, 1970; *A. Sydorenko*. The Kievan Academy in the Seventeenth Century. Ottawa, 1977.

⁴Об истории Московской Академии ср.: *С. Смирнов*. История Московской Славяно-Греко-Латинской Академии. М., 1855.

⁵*Е. Медыньский*. Братские школы Украины и Білорусіі в XVI—XVII століттях. Київ, 1958.

⁶*M. J. Okenfuss*. The Jesuit Origins of Petrine Education // The Eighteenth Century in Russia / Ed. J. G. Garrard. Oxford, 1973. P. 106—130.

⁷*К. Харлампович*. Западнорусские православные школы XVI-XVII века. Казань, 1898. Относительно латинских школ ср. результаты исследований А. В. Флоровского, «Латинские школы в России в эпоху Петра I» (XVIII век. Вып. V. 1962. С. 316—335).

⁸*Петров*. Киевская Академия. Цит. соч. С. 110 сл.; *Харлампович*. Цит. соч. С. 356—363, особенно с. 359.

⁹Программа включала в себя следующие дисциплины: 1. *Analog* или *Fara* (элементарные знания латыни, церковнославянский или польский языки); 2. *Infima* (вводный курс грамматики, латинская этимология по «Institutio» Альвара, Катехизис); 3. *Grammatica* (продолжение курса грамматики по учебнику Альвара до главы о Syntaxis optata, Цицерон, Овидий, введение в греческую грамматику); 4. *Syntaxis* (завершение курса грамматики, Цицерон, Катулл, Вергилий, Эзон, греческий язык: восемь частей, составляющих любую речь); 5. *Poetica* (Цезарь, Саллюстий, Ливий, Курций, Вергилий, Гораций); 6. *Rhetorica* (Цицерон, «Поэтика» Аристотеля). Ср.: *Петров*. Киевская Академия. Цит. соч. С. 6—12, 74—86.

¹⁰Ср.: *Okenfuss*. Цит. соч. С. 112.

¹¹Там же.

¹²Там же. С. 113. См: *В. И. Аскоченский*. Киев с древнейшим его училищем Академию. Киев, 1856. Ч. 1. С. 127-152; а также: *Петров*. Киевская Академия. Цит. соч. С. 77, 84—86.

¹³*Н. И. Безбородько*. Ученая латынь на Украине // Вопросы языкознания. 1978. № 6. С. 85—92.

¹⁴Относительно данной традиции ср. монографию В. Вомперского «Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей» (М., 1970. С. 21—37).

¹⁵Относительно старообрядческой версии риторики Прокоповича ср.: Там же. С. 92, прим. 37.

¹⁶Стефан Яворский. Риторическая Рука. Перевод с латинского Федора Поликарпова. 1705. СПб., 1878. (Памятники древней письменности. Вып. XX).

¹⁷Относительно грамматики Адогурова ср. монографию Б.А. Успенского «Первая русская грамматика на родном языке» (М., 1975).

¹⁸Ср. здесь изложение Смирнова, цит. соч.

¹⁹О деятельности братьев Лихудов ср. *Okenfuss*. Цит. соч. С. 114 сл.

²⁰Там же. С. 115.

²¹Там же. С. 116.

²²*Смирнов*. Цит. соч. С. 193—198; *Вишневский*. Цит. соч. С. 17-44. Обязательная программа включала в себя 6 латинских классов: 1. *фара* или *аналогия*; 2. *инфима*; 3. *грамматика*; 4. *синтаксима*; 5. *пиитика*; 6. *риторика*; затем следовали философия и богословие.

²³*Вишневский*. Цит. соч. С. 89—176; *Смирнов*. Цит. соч. С. 108-115, 136—176.

²⁴*Okenfuss*. Цит. соч.

²⁵Там же. С. 120.

²⁶Дискуссии о контроле над школьным образованием, которые вели между собой Святейший Синод и Адмиралтейство, могли лишь замедлить реализацию программы Прокоповича.

²⁷«Латинизация» происходила в Харькове, Белгороде, Смоленске, Казани и других городах.

²⁸По поводу этих данных ср.: *П. Пекарский*. Наука и литература в России при Петре Великом. В 2 т. СПб., 1862 (репринт: Лейпциг, 1972); *П. Знаменский*. Духовные школы в России до реформы 1808 года. Казань, 1881.

²⁹*Okenfuss*. Цит. соч. С. 125.

³⁰Там же.

³¹В «Посвящении» своей Российской грамматики Ломоносов пытается обосновать несравнимость русского со всеми остальными европейскими языками и его преимущество перед ними.

³²Ср. «Обращение Аввакума к “чтущим” и “слушающим” и его похвала “русскому природному языку”» (Пустозерский сборник / Под ред. Н. С. Демковой, Н. Ф. Добленковой, Л. И. Сазоновой. Л., 1975. С. 112).

³³О Медведеве и «латынщиках» ср.: *А. А. Морозов*. Проблема барокко в русской литературе // Русская литература. 1962. № 3. С. 3—38; здесь: с. 27.

³⁴S. A. Zenkovsky. The ideological world of the Denisov Brothers // *Harvard Slavic Studies*. 1975. V. 3. P. 49—66.

³⁵Там же.

³⁶Денисовы основали собственную литературную школу. Андрей Денисов оказался блестящим проповедником, но ориентировался, однако, на старую московскую традицию проповеди XVI в., на балканские и византийские образцы, не пренебрегая при этом элементами украинской барочной проповеди. Ср. подробнее: *Zenkovsky*. Цит. соч. С. 53 сл.

³⁷О Максиме Греке см.: *Д. С. Лихачев*. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967; *И. П. Еремин*. Литература древней Руси. М.; Л., 1966; *А. Т. Шашков*. Максим Грек и идеологическая борьба в России во второй половине XVII — начале XVIII века // *ТОДРЛ*. Т. XXXIII. Л., 1979. С. 80—87; *Д. М. Буланин*. Источник античных реминисценций в сочинениях Максима Грека // Там же. С. 67—79.

³⁸О традиции отождествления языческого и католического на определенных этапах развития русской культуры ср. работу Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века)» (*Труды по русской и славянской филологии*. Т. 28. Тарту, 1977; С. 3-36).

³⁹*J. Cracrat*. Feofan Prokopovich // *The Eighteenth Century in Russia* / Ed. J. G. Garrard. Oxford, 1973. P. 75—105.

⁴⁰Там же. С. 75.

⁴¹*R. Stupperich*. Die Prokopovič Renaissance im Zeitalter Katharinas II // *Commentationes linguisticae et philologicae Ernesto Dickenmann Iustrum claudenti quintum decimum* / Ed. F. Scholz. Heidelberg, 1977. S. 441—457. Ср. также другие важные работы Штуппериха о Прокоповиче: «Feofan Prokopovič und seine akademische Wirksamkeit» // *Zeitschrift für slavische Philologie*. Bd. 17. 1940—1941. S. 70—102; «Feofan Prokopovič in der neueren Literatur» // *Festschrift für Margarete Woltner zum 70. Geburtstag* / Hrsg. P. Brang, H. Brauer. Heidelberg, 1967. S. 284-293; J. Tetzner. Theophan Prokopovic und die russische Frühaufklärung // *Zeitschrift für Slawistik*. Bd. 3. 1958. S. 351—368; *Е. Винтер*. Феофан Прокопович и начало русского просвещения // XVIII век. Вып. 7. М.; Л., 1966. С. 43—46.

⁴²«Проблема барокко в русской литературе», цит. соч.

⁴³Свидетельство барочного характера придворной культуры XVII в. предоставляет книга А. Н. Робинсона «Борьба идей в русской литературе XVII века» (М., 1974), в которой, однако, речь не идет об определении культуры барокко. Публикации разного времени об архитектуре XVIII в. подчеркивают ее барочный характер. См., например: *Барокко в России* / Под ред. А. Некрасова. М., 1926; *Русское искусство барокко* / Под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1977.

⁴⁴Ср. гл. VI данной книги.

⁴⁵Здесь следовало бы также назвать работы И. Н. Голенищева-Кутузова, например, «Барокко, классицизм, романтизм» (*Русская литература*. 1964. № 7. С. 104—126). О феномене остроумия в частности см. его публикацию в «Сборнике ответов на вопросы по литературоведению», вышедшем к IV Междуна-

родному конгрессу славистов в Москве (М., 1958. С. 76). Из множества работ Д. Чижевского, посвященных барокко, мы упомянем здесь лишь «Барокко в русской литературе» (Československa Rusistika. XIII. 1968. а 1. S. 10—14). Другие работы, частично предлагающие более дифференцированные модели, в настоящем исследовании были учтены не полностью. Среди них: *А. М. Панченко*. История и вечность в системе русского барокко // Куликовская битва и подъем национального самосознания. ТОДРЛ. Т. XXXIV. 1979. С. 189-199; *его же*. Два этапа барокко // Текстология и поэтика русской литературы XI—XVII веков. ТОДРЛ. Т. XXXII. 1977. С. 100—106; *Л. А. Софронова*. Поэтика школьного театра // Куликовская битва. Цит. соч. С. 176—188.

⁴⁶Еремин (Литература древней Руси. Цит. соч. С. 208) прослеживает прямой путь развития русской поэзии от «школьного (киево-могилянского) барокко» Полоцкого до петербургского барокко Прокоповича.

⁴⁷*Морозов*. Цит. соч. С. 36.

⁴⁸*Tetzner*. Цит. соч. С. 360.

⁴⁹*Cracraft*. Цит. соч. С. 82; ср. «Духовный регламент».

⁵⁰Цит.: *Cracraft*. Там же. С. 105.

⁵¹*Stupperich*. Цит. соч. С. 446 сл.

⁵²*И. Чистович*. Феофан Прокопович и его время. СПб., 1868.

⁵³По поводу теологических работ Прокоповича ср. монографию *H.-J. Hartel*. Byzantinisches Erbe und Orthodoxie bei Feofan Prokopovič. Würzburg, 1970. О рецензии этих работ в Германии ср.: *D. Donat*. Feofan Prokopovič (1681—1736) im Urteil deutscher Periodika des 18. Jahrhunderts // Kirche im Osten. Bd. 20. 1977. S. 90—106.

⁵⁴Изданный И. П. Ереминым том Феофана Прокоповича (Сочинения. М.; Л., 1961) дает обзор поэтической и ораторской практики Прокоповича и его теоретических сочинений, написанных на разных языках. О роли польского в его текстах ср. монографию: *R. Luźny*. Pisarze kregu Akademii Kijowsko-Mogyłańskiej a literatura polska. Kraków, 1966. S. 134—141.

⁵⁵Здесь ср.: *Вомперский*. Стилистическое учение. Цит. соч. С. 76.

⁵⁶Ср. здесь изложение развития и мотивации «идеологем», касающихся языка в: *R. Picchio*. Questione della lingua e slavia cirillo-metodiana // Studi sulla questione della lingua presso gli slavi / Ed. R. Picchio. Roma, 1972. P. 7—112.

⁵⁷Сказанное относится не только к области тропов и фигур, но и к области метрики. Для метрики Прокоповича, описанной в его «Поэтике», характерным является то обстоятельство, что в ней приводятся не только классические античные стихотворные образцы, но и польские силлабические стихи.

⁵⁸Ср.: *Вомперский*. Цит. соч. С. 75 сл.

⁵⁹Ср. известный спор Прокоповича с иезуитами, подробно изложенный у *Вомперского* (Цит. соч. С. 77 сл.).

⁶⁰Ср.: Там же. С. 77.

⁶¹Цит. по: Там же. С. 78.

⁶²*П. Житецкий*. К истории литературной речи в XVIII веке // ИОРЯС. Т. VIII/2. 1903. С. 23.

⁶³Касательно источников «Поэтики» ср. комментарий Г. А. Страта-

новского в: *Феофан Прокопович. Сочинения* / Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961. С. 491 сл.

⁶⁴Ср. также комментарий к: *Feofan Prokopovič. De Arte Rhetorica Libri X. Kijoviae 1706* // Ed. R. Lachmann. Slavistische Forschungen. 27/2. Rhetorica Slavica. 2. Köln. 1982. S. 471.

⁶⁵По поводу учения Сарбевского об остроумии ср. гл. IV данной книги.

⁶⁶Об истории и традиции риторического и поэтического учения на Украине и в России ср. прежде всего следующие работы: *Вомперский. Стилистическое учение*. Цит. соч.; *Г. М. Сивокін. Давні українські поетікі*. Харків, 1960; Р. Лужный. «Поэтика» Феофана Прокоповича и теория поэзии в Киево-Могилянської академії // XVIII в. Вып. 7. М.; Л., 1966. С. 47—53; *его же. Pisarze kręgu Akademii*. Цит. соч.; *И. К. Білодід. Київ-Могилянська Академія в історії східнослов'янських літературних мов*. Київ, 1979.

⁶⁷*L. Fischer. Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland*. Tübingen, 1968. S. 254: «Glaube an einen übernationalen, allgemein gültigen und anwendbaren Kanon literarischer Theorie».

⁶⁸Paris 1619. Использованое нами восьмое издание вышло в 1681 г. в Кельне.

⁶⁹Regensburg 1594.

⁷⁰Относительно места риторики Прокоповича в пределах украинской традиции и ее глубокого влияния на последующее украинское и русское развитие ср. процитированные выше работы Лужного и Вомперского.

⁷¹Здесь и далее цит. по: *Feofan Prokopovič. De arte rhetorica. Libri X. Kijoviae 1706* / Ed. R. Lachmann. Цит. соч.; здесь: С. 6

⁷²Формальный метод в литературоведении. Репринт Hildesheim—New York, 1974.

⁷³Ср. работы: *J. Tetzner. Theophan Prokopovič und die russische Frühaufklärung*. Цит. соч. и *Е. Винтер. Феофан Прокопович и начало русского просвещения*. Цит. соч. // XVIII в. Вып. 7. 1966, 43—46 и др., определяющие Прокоповича как раннего просветителя и указывающие при этом на английских эмпириков.

⁷⁴Ср.: *L. Fischer. Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland*. Tübingen, 1968. S. 250.

⁷⁵*А. Н. Робинсон. Борьба идей в русской литературе XVII века*. Цит. соч.

⁷⁶*U. Eco. Einführung in die Semiotik*. München, 1972. S. 184 ff.

⁷⁷*G. Morpurgo-Tagliabue. Aristotelismo e Barocco* // *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici* / Ed. E. Castelli. Roma, 1955. P. 119—195, 119—195; здесь: 122. Новые горизонты для понимания этого комплекса открывает: *L. Bornscheuer. Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*. Frankfurt, 1976.

⁷⁸Ср. здесь исследование Робинсона («Борьба идей...», цит. соч).

⁷⁹Ср. здесь монографии *J. Dyck. Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition*. Bad Homburg, 1966; *Fischer*, цит. соч. — Интерпретацию концепции стиля вообще и концепции *decorum*'а в частности следует рассматривать в контексте аспектов, разработанных Диком и Фишером.

⁸⁰О диалогe Тацита ср.: *K. Heldmann. Dekadenz und literarischer Fortschritt bei Quintilian und bei Tacitus* // *Poetica*. Bd. 12/1. 1980. S. 1—23.

⁸¹Ср. здесь: *G. Stokl. Russische Geschichte. Stuttgart, 1962. S. 368 сл.*

⁸²Здесь Прокопович большей частью следует негативному каталогу Николая Коссена «*De eloquentia sacra et humana*» — Ср. также комментарий к «*De arte rhetorica*» (Цит. соч. С. 26, 1 сл.).

⁸³По поводу «испорченного» стиля польских риторик, также ориентирующихся на Коссена, ср. *B. Nadolski. Wokół nauki o stylach w jezuickich retorykach // Pamiętnik literacki. LIV/3. 1963. 81-89. О рецепции Коссена в Польше ср.: Z. Rynduch. Nauka o stylach w retorykach polskich XVII wieku. Gdańsk, 1967.*

⁸⁴Относительно польских примеров «испорченной» речи ср. комментарий к «*De arte rhetorica*». Цит. соч. С. 261 сл.

⁸⁵Относительно списка *auctores*, достойных подражания, ср. комментарий к *De arte rhetorica*. Цит. соч. С. (47, 11).

⁸⁶Ср. *Ф. Прокопович, Сочинения. Цит. соч. «De arte poetica». С. 229—333. «О поэтическом искусстве», 335—455; здесь: 322—325, где приводится определенное *acumen*'а.*

⁸⁷По поводу учения об остроумии в рамках украинской и русской риторической и поэтической традиций и его зависимости от определения, даваемого Сарбевским, ср. гл. IV данной книги.

⁸⁸Ср. монографии: *И. К. Білодід. Київсько-Могілянська Академія в історії східнослов'янських літературних мов. Київ, 1979* и *В. Вопперский. Стилистическое учение, цит. соч.*

⁸⁹*Профирий Крайский. Artis Rhetoricae praeepta [1733/34]. Рос. Гос. Б-ка, собр. Румянцева, № 279.*

⁹⁰*Федор Кветницкий. Clavis poetica [1732] / Hrsg. В. Uhlenbruch. Rhetorica Slavica. III. Köln-Wien, 1985.*

⁹¹В исследованиях Лужного и Левина убедительно демонстрируется и подтверждается блестящими примерами ведущая роль польской риторической и поэтической традиции. Ср. *R. Łuźny. Pisarze kręgu Akademii, цит. соч.,* и *P. Lewin. Wykłady poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722—1774) a tradycje polskie. Wrocław-Warszawa-Gdańsk 1972.*

⁹²Ср.: *Вопперский, цит. соч.,* а также гл. III данной книги.

⁹³Однако анализ и интерпретация риторики, связанной с рецепцией Луллия, в состоянии показать, что в этом случае речь идет о концептуально иной риторике, вступающей в конкуренцию с риторикой Прокоповича. С другой стороны, именно Андрей Денисов — глава второго поколения старообрядцев — был автором адаптированного варианта риторики Прокоповича, хотя и его мышление можно рассматривать как близкое русскому луллизму. Сравнительное исследование его сокращенной версии «*Ars Magna*» Луллия, русских версий «*Ars Magna*» и «*Ars brevis*», приписываемых Андрею (Яну) Белобоцкому, и особенно «Риторика» Луллия, с одной стороны, и денисовской версии риторики Прокоповича, с другой, позволит сделать новые выводы по этому вопросу и, возможным образом, потребует расстановки новых акцентов. Ср. работы В. П. Зубова, «К истории русского ораторского искусства конца XVII—первой половины XVIII в. (Русская луллианская литература и ее назначение)» (ТОДРЛ. XVI. 1960, 288-303), А. Х. Горфункеля «Андрей Белобоцкий — поэт и философ конца XVII—

начала XVIII в.» (ТОДРЛ. XVIII. 1962, 188—213) и «“Великая наука” Раймунда Луллия и ее читатели» (XVIII век. 5. 1962, 336—348).

⁹⁴В этой связи мы еще раз хотели бы упомянуть монографии Дика, цит. соч., и Фишера. цит. соч. Различные изложения учения о *decorum*'е и о стилях, приводимые этими авторами (от античности и средневековья до возрождения и барокко), очерчивают европейский контекст, в рамках которого должна найти свое место русская ветвь.

⁹⁵*Imitatio* играет основополагающую роль также в «Поэтике» Прокоповича, ср.: *De arte poetica*, цит. соч., Lib. I. cap. IX. По поводу зависимости данной концепции от *Poetices libri septem* Скалигера ср.: А. А. Смирнов. К проблеме русского предклассицизма и гуманистической теории поэзии Ф. Прокоповича и Ю. Ц. Скалигера // Проблемы теории истории литературы. Сборник статей, посвященный памяти проф. А. Н. Соколова / Под ред. В. И. Кулешова. М., 1971. С. 67—73.

⁹⁶По поводу оценки языческой античности, с одной стороны, и христианской, с другой, и по поводу христианизации языческой античной культуры ср.: E. R. Curtius. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern. 1954. S. 82.

⁹⁷Ср. комментарий к «De arte rhetorica», цит. соч., (47, 11; 71, 20—74).

⁹⁸Ср.: Краткое руководство к красноречию (1748) // Сочинения М. В. Ломоносова / Под ред. М. И. Сухомлинова. Т. III. СПб., 1895. С. 97, 190, 205.

⁹⁹Утверждение Прокоповича о том, что установление соотношения приличия между *ornatus*'ом и *officium*'ом является его собственной заслугой, нельзя принять без ограничений. Соответствие стиля, жанра, *officium*'а и речевой ситуации можно констатировать, например, у Мельхиора Иуния, («*Artis dicendi praecepta*». Regensburg. 1594), и у Коссена («*Eloquentia*»). Однако категоричность, с которой систематика *decorum*'а предписывается в этой связи, можно считать характерной чертой учения Прокоповича. Названные риторик являются прецедентами также в отношении многоступенчатого подразделения фигур (см. ниже).

¹⁰⁰Здесь, как впрочем и в других фрагментах, становится ясно, в какой мере Прокопович в своем учении воспринял концепции европейских риторик (в данном случае Скалигера, который послужил образцом для «Риторик»), не обозначив при этом места цитат. Таким образом он включился в цепочку риторическо-поэтической традиции.

¹⁰¹Изложение античного учения об аффектах и особенно латинских версий греческих концепций, а также оценочной проблематики, связанной с аффектами, можно найти в первых главах работы Рикса: R. Rieks. *Affekte und Strukturen. Pathos als ein Form- und Wirkprinzip von Vergils «Aeneis»*. München, 1989.

¹⁰²Там же.

¹⁰³По поводу проблемы *ornatus*'а в проповеди ср. исследование: J. Dyck. *Ornatus und Decorum im protestantischen Predigtstil des 17. Jahrhunderts* // *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*. 1965. Bd. 94. S. 225—236.

¹⁰⁴В своей статье «Ораторская проза Феофана Прокоповича и пути формирования литературы классицизма» (XVIII век. Вып. 9. Л., 1974. С. 50—80) Н. Д. Кочеткова разрабатывает аспект секуляризации проповеди, обусловленный деятельностью Прокоповича (ср. особенно стр. 57). Жанровая концепция пропове-

ди Прокоповича в большой мере отличается от концепции Коссена, который проводит границу между *oratio sacra* и *oratio epideictica* и *civilis*. *Oratio sacra* Коссен отводит высокий стиль (*maiestas*) и помимо *docere* требует от нее также *movere* и *delectare*. Самой важной для Коссена является эмблематическая проповедь, а ее секуляризация исключается в его концепции полностью. — Ср.: F. G. Sieveke. *Eloquentia sacra. Zur Predigttheorie des Nicolaus Caussin* S. J. // *Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.-20. Jahrhundert* / Hrsg. H. Schanze. Frankfurt/M.. 1974. S. 43—68. — Относительно проповедей Прокоповича на польском языке ср.: Łuźny, цит. соч., 135 сл.

¹⁰⁵О Димитрии Ростовском ср. работу Берндта (M. Berndt. *Die Predigt Dmitrij Tuptalos. Studien zur ukrainischen und russischen Barockpredigt* // *Bern-Frankfurt/M.*, 1975 *Slavica Helvetica*. Bd. 6.), в которой подробным образом описываются история проповеди и различные ее теории, возникшие в то время.

¹⁰⁶Наряду с Млодзяновским можно назвать Яцека Мияковского, Яцека Ливерия, Александра Лоренцовича, Франтишека Рыхловского и др. Ср. Berndt, цит. соч., 8 сл.

¹⁰⁷Некоторые из названных проповедников являются одновременно авторами гомилетических трактатов или риторик, включающих в себя главы об *oratio sacra*. Например, Иоанникий Галятковский со своими украинскими проповедями «Ключ разумения» и с сопровождающим их трактатом о проповеди «Наука албо способ зложения казания» (Киев, 1659; с последующими переизданиями) или Стефан Яворский, «Риторическая рука» которого (изначально курс, прочитанный им в 1690/1691 гг. и в 1705-м переведенный Федором Поликарповым на русский язык) также содержит указания по составлению проповедей. Несомненно зависимость Прокоповича от «*De eloquentia sacra et humana*. Libri XVI» (Köln, 1681) Коссена: как непосредственная, так и опосредованная украинской традицией риторики и гомилетики. Относительно дальнейшей информации об украинском проповедническом учении до Прокоповича см.: Berndt, цит. соч., 3-19. — Мы считаем нужным указать на издание «Иоанникий Галятковский и его «Ключ Разумения»» (Выдания Українського Католицького Университету Ім. Св. Климента папи. Праці Греко-Католицької Богословської Академії. XXXVII-XXXIX / Под. ред. К. Биди. Рим, 1975).

¹⁰⁸В своей «Истории гомилетики в старой Киевской Академии» (Труды Киевской Духовной Академии. 1866/1; 86—124) Н. Петров указывает на рекомендации по составлению *oratio sacra* в рамках киевского риторического учения, которое он рассматривает в связи с риторически-гомилетическим учением XVII в. (особенно с Франциском де Мендоса и Никола Коссеном). Стилистические и концептуальные расхождения между украшенной, эффектно-игривой и серьезно-солидной проповедью исследователи иллюстрируют на примере противопоставления Яворского (включая его польские предшественников) и Прокоповича. Ср.: Ю. Ф. Самарин. Стефан Яворский и Феофан Прокопович // Ю. Самарин. Сочинения. Т. V. М., 1880. Отдельно о Яворском см.: А. А. Морозов. Метафора и аллегория у Стефана Яворского // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В.В. Виноградова. Л., 1971. С. 35—44.

¹⁰⁹Победная песнь, написанная по поводу победы Петра над шведами, «Епаникион, сиест песнь победная о тойжде преславной победе» (Панегирикос, или Слово похвальное о преславной над войсками швейскими победе... Киев, 1709). Напечатано в: *Ф. Прокопович. Сочинения, цит. соч.*, 209—214. — При жизни Прокоповича его проповеди время от времени издавались отдельными изданиями. Некоторые из напечатанных текстов и рукописных проповедей С. Ф. Наковальнин включил в свое издание Феофана Прокоповича: «Слова и речи поучительныя, похвальныя и поздравительныя», в 3-х томах (СПб., 1760—1765). В издании Еремина напечатаны 9 проповедей по изданиям XVIII в.

¹¹⁰Следует указать на то, что украинское издание «Риторики» Прокоповича — Феофан Прокопович, *Філософські твори в трьох томах / Переклад з латинської. Т. I: Про риторичне мистецтво. (I: Різні сентенції) / Ред. В. С. Шинкарук. Київ, 1979* — опускает *Liber IX*.

9. «Покинь, Купидо, стрелы»

¹Подобная негативная оценка привела к тому, что любовь не смела показаться даже под покровом духовности, т. е. не существовало соответствия западной любви к Христу, носившей мистическую окраску.

²Особенно Монс и Егор Столетов, который также находился на службе у Екатерины I, старались писать светскую эротическую поэзию на русском языке.

³«Повесть о Петре Златых Ключей» [=Петр] (Рыцарский роман на Руси / Ред. и комм. В. Д. Кузьминой. М., 1964).

⁴«Повесть о Тверском Отроче монастыре» [=Монастырь], «Повесть о Карпе Сутулове» [=Карп], «Повесть о Савве Грудцыне» [=Савва]. (Русская повесть XVII века / Ред. и комм. М.О. Скрипиля, И. П. Еремина. Л., 1954).

⁵«Повесть о шляхетском сыне» [=Сын], «Повесть о российском кавалере Александре» [=Александр] (Русские повести первой трети XVIII века / Ред. и комм. Г. Н. Моисеевой. М.; Л., 1965).

⁶Александр, 242.

⁷Описание любовной мотивики, ее отражения в эмблематике и ее философских и мировоззренческих условий, а также ее традиции от античности вплоть до петраркизма XVII в. см.: *E. Jacobsen. Metamorphosen der Liebe und Friedrich Spees 'Trutznachtigal'*. Kopenhagen, 1954. Ср. также: *H. Puyritz. Paul Flemmings Liebeslyrik. Zur Geschichte des Petrarkismus*. Göttingen, 1963, где перечисляются топики, мотивика и стилистика петраркизма.

⁸Феномен любви мельком возникает в «Александрии» (чтобы назвать один из возможных ранних следов). Александр и Роксана являются первой, хотя и женатой парой. Укажем здесь на один из фрагментов обсуждаемой топики: «да отколе женьскою любовию устрелен бысть во сердце». Цит. по: *Александрия. Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века. М.; Л., 1965. С. 39.* (Литературные памятники).

⁹Здесь ср.: *В. Н. Перетц. Очерки по истории поэтического стиля в России [главы 5—7] // Журнал Министерства народного просвещения. 1906. Июнь.*

С. 382—408, где рассматривается метафора врача. С критическими оговорками он цитирует по: В. В. Сиповский. Русские повести XVII—XVIII вв. СПб., 1905.

¹⁰Перетц (соч. цит., 405) исследовал стиль русских романов начала XVIII в., уделив особое внимание любовному словарю. Он установил использование нескольких устойчивых поэтических формул, при этом не подвергая их систематизации, а скорее констатируя «манеру», которая для него совершенно ясным образом является перенятой из западного любовного романа при посредничестве его польских адаптаций. Примечательно, что Перетц говорит о «готовом шаблоне», об «укоренившейся в сознании автора романа форме», которой последний пользуется как общедоступной. В русских исследованиях этот подход не получил дальнейшего развития.

¹¹По поводу мотива «Ерос-Антерос» ср. *Jacobsen*. Цит. соч. С. 47 сл..

¹²О дуализме «земной Купидо — небесный Купидо», «*amor carnalis — amor divinus*» ср. *Jacobsen*. Цит. соч. С. 96 сл.

¹³*Jacobsen*. Цит. соч. С. 107 сл. и *Pyritz*. Цит. соч. С. 84. Этот мотив следует рассматривать в связи с античным мотивом охоты Эроса за людьми, который в последствие сливается с мотивом охоты, которую ведет черт за душами людей.

¹⁴Сеть является частью упомянутого нами мотива охоты, лова. Эрот также ловит своих жертв сетью. Ср. *Jacobsen*. Цит. соч. С. 107.

¹⁵О проблеме антипетраркизма ср.: *J.-U. Fechner*. *Der Antipetrarkismus. Studien zur Liebessatire in barocker Lyrik*. Heidelberg, 1966.

¹⁶О возникновении аскетических и антиаскетических направлений в русской духовной культуре ср.: *D. Tschizewskij*. *Das heilige Rußland. Russische Geistesgeschichte I*. 10.-17. Jahrhundert. Hamburg, 1959.

¹⁷Из женоненавистничества, естественным образом, не может развиться культ служения Прекрасной Даме. — О причинах и условиях провансальской придворной любви и поэзии ср.: *A. Nykl*. *Hispano-Arabic Poetry and its Relation with the Old Provençal Troubadours*. Baltimore 1946. Об огромном значении этой традиции для развития европейской литературы ср.: *C. S. Lewis*. *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition* [1936]. New York, 1958.

¹⁸Даже если речь идет в конце концов не о «новых людях», как замечает Д. Чижевский. См. его кн. «Zwischen Ost und West. Russische Geistesgeschichte II. 18—20. Jahrhundert» (Hamburg, 1961. S. 40 ff)..

¹⁹Похожее отношение к польской культуре Лужный видит и в программах других Академий, также и великоросских. Ср.: *R. Łużny*. *Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska. Z dziejów związków kulturalnych polsko-wschodniosłowiańskich XVII-XVIII w.* Kraków, 1966. S. 106: «Sama uczelnia patronowała bowiem i innym szkołom, jej uczniowie byli inicjatorami przedsięwzięć szkolnych zarówno na terenie samej Ukrainy, jak i Rusi Moskiewskiej, nie wyłączając pierwszej w dziejach Rosji szkoły wyższej: Akademii Słowiańsko-Łacińsko-Greckiej w Moskwie [...]» (Само учебное заведение опекало также и другие школы, его ученики были инициаторами создания учебных заведений не только на территории самой Украины, но и в Московской Руси, включая и первую высшую школу в истории России: Славяно-Греко-Латинскую Академию в Москве).

²⁰*Liżny*. Цит. соч. Из этого исследования явствует роль польских и неолатинских поэтов для учебников по риторике. Кроме Яна Кохановского важное место занимают в особенности авторы эпохи барокко: прежде всего Матея Казимир Сарбевский с его эпиграммами и одами (многие из которых написаны в духе петраркизма), затем Петр Кохановский с его польским переводом *Gerusalemme liberata*, где лексика петраркизма приобретает статус поэтического образца, далее Альберт Инес, Каспер Твардовский, Веспасиан Коховский и др. Лужный напоминает о польских стихах Лазаря Барановича и Феофана Прокоповича и приходит к выводу: «Следовательно, польская литература на протяжении нескольких поколений рассматривалась в Академии как общее достояние, как «славянское», «родное» [...], написанное на «своем», собственном языке»; 106). — О принадлежности Сарбевского к традиции петраркизма XVII в., об элементах его воспевания Христа ср. *Jacobsen*. Цит. соч.. — О петраркизме в Польше ср.: *M. Brahmer*. *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku* (=Prace historyczno-literackie. 27) Kraków, 1927. — В своей статье С. Гжешук поясняет значение перевода «Gerusalemme» Тассо (который считается первым большим произведением польского барокко), предпринятого П. Кохановским для формирования новой лексики. (*St. Grzeszczuk*. *Piotra Kochanowskiego poemat o 'Wojnie Pobożnej'* // *Ruch Literacki*. 1967. № 1. S. 13—30). Ср. также работу Р. Полляка (*R. Pollak*. *Tasso w Polsce* // *Kwartalnik Neofilologiczny*. 2. 1/4. 1955. Напечатано в: *Pollak*. *Wśród literatów staropolskich*. Warszawa, 1966, 198—224).

²¹Ряд своих работ Перетц посвятил проблеме зарождающейся русской лирики. В них он снова и снова указывает на ее тесную связь с «малорусской» народной поэзией и на ее ориентацию на польские источники. Кроме того его целью является исследование исторических и социологических предпосылок восприятия легкой любовной лирики на территории Великороссии. Ср. его: Историко-литературные исследования и материалы. I: Из истории русской песни. СПб., 1900; III: Из истории развития русской поэзии XVIII в. СПб., 1902; Малорусские вирши и песни в записях XVI—XVII вв. // *Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук*. (=ИОРЯС) IV. 3/4. 1899, 869—938, 1218—1303; Заметки и материалы для истории песни в России I—VIII // ИОРЯС. VI. 2. 1901, 53—135; Очерки старинной малорусской поэзии, I—V // ИОРЯС. VIII. 1. 1903, 81—119; Новые данные для истории старинной украинской лирики // ИОРЯС. XII. 1. 1907, 144—184. — Важной является в этой связи его работа «Очерки по истории поэтического стиля в России [главы 1—4]» (*Журнал Министерства народного просвещения*. 1905. Октябрь, 345—404). На ряде примеров здесь демонстрируется любовный язык в начальной фазе русской поэзии, а также подчеркивается значительная роль Пауса, Глюка и Столетова в формировании любовной поэзии.

²²В небольшом сообщении А. В. Позднеева на эту тему (*Проблемы изучения поэзии Петровского времени // XVIII век. / Ред. П. Н. Берков. М.; Л., 1958. Вып. 3. С. 25—43*) обширные исследования Перетца подвергаются критике из-за недостаточного количества использованного материала. Позднеев опровергает тезис об участии украинских образцов в возникновении великорусской любовной

поэзии, т.е. — если принять во внимание путь развития украинской любовной лирики — о ее зависимости от западной традиции.

²³Ср. описание и трактовку новонайденного сборника: В. Чернышев. Русский песенник середины XVIII века // XVIII век. / Ред. Г. А. Гуковский. М.; Л., 1940. С. 275—292.

²⁴*P. Brang. Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzählung. 1770—1811. Wiesbaden, 1960.*

²⁵*De arte poetica [1705]. В: Феофан Прокопович. Сочинения / Ред. И. П. Еремин. М.; Л., 1961. Lib. III, Cap. III: «De lyrica poesi», 321 f.: «Stylus in lyricis debet essere suavissimus [...]. Sicut enim in heroico et tragico poemate gravitas, in bucolico simplicitas, in elegiaco teneritudo et mollities affectuum, in satyrico acrimonia, in comoedia joci, in epigrammate acumen, ita in poemate lyrico virtus est praecipua suavitas» (В лирических стихотворениях стиль должен быть приятнейшим. Ибо, как для эпоса и трагедии — величие, для элегии — нежность и мягкость чувств, для сатиры — остроумие, для комедии — шутка, для эпиграммы — острота, так для лирики основное достоинство — приятность) — Ср.: *Jacobus Pontanus. Poeticarum institutionum libri tres. Ingoldstadt, 1549, 134: «Quae igitur laus propriae rene relinquetur Lyricis? suavitas, quae cum ex verborum floribus, sentiarum copia, [...]» (Какая же, собственно, похвала остается лирике? Приятность, которая бывает из красот слога, обилия мыслей...) — и, в конце концов, Цицерон, который говорит о *genus mediocre* следующее: «huic omnia dicendi ornamenta convenient, plurimumque est in hac orationis forma suavitas» (ему подходят все украшения речи, главное же в этом виде красноречия — приятность).**

²⁶Употребление подобного языка соответствует правилам школьной поэтики, которая предписывает *gravitas* для *genus heroicum et tragicum* (ср. цитату из Прокоповича, прим. 24). В тройной иерархии *genera dicendi* у Цицерона *gravitas* приличествует самому высшему *genus sublime*, выполняющему функцию *movere*. *Gravitas* и *movere* определяют, соответственно, и высокий стиль Ломоносова.

²⁷Это перечисление стихотворных жанров без отнесения их к области, охватываемой понятием «лирика», соответствует стадии развития поэтики жанров во времена Ломоносова. Ср.: *I. Behrens. Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. Vornehmlich vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen. (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie. 92). Halle, 1940.*

²⁸«Предисловие о пользе книг церковных в российском языке». В: М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений. Т. VII. Изд. АН СССР. М.; Л., 1952. С. 585—592: «в нежностях должно от того [от высокого стиля — *P. Л.*] удалиться», 589. «Нежности» относятся к среднему стилю. В своей стихотворной практике Ломоносов также уделил любовной тематике сравнительно мало внимания. В своем «Разговоре с Анакреоном» он отказывается от воспевания любви в пользу воспевания подвигов. Стихотворение «Сила любви», посвященное ее могуществу, входит, во-первых, в его «Краткое руководство к красноречию», во-вторых, является частью свадебной оды. Характерно, что любовь у Ломоносова является предметом «официоза». В своей «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» Константин Батюшков утверждает, что начало любовной поэзии было положено Ломоносовым. Тем не менее любовная поэзия Ломоносова, если рассматривать ее с

точки зрения его творчества в целом, не соответствует его риторическим представлениям и намерениям.

²⁹Ср. гл. VI данной книги.

³⁰Ср. «Оды вздорные» [I-III] А.П. Сумарокова (*А. П. Сумароков. Избранные произведения* / Ред. П. Н. Берков. Л., 1957 (Библиотека поэта. Большая серия). С. 287—292); «Ответ на оду Василию Ивановичу Майкову» (Там же. С. 311 сл.); «О неестественности» (Трудлюбивая пчела. 1759); «К несмысленным рифмотворцам» (Там же); «О российском духовном красноречии» (Сочинения. Т. VI. 1787. С. 279); «Письмо об остроумном слове. (Там же. С. 349); «О стопосложении». (Сочинения. Т. X. 1782. С. 54 сл.). — Многие оды Сумарокова показывают, что сам он часто следует критикуемому образцу. Поэтому Берков в своем предисловии называет пародийные оды Сумарокова своего рода автопародиями (Избранные произведения. Цит. соч.).

³¹Дальнейшее развитие означает продолжение традиции оды наряду с малыми формами, которые в момент споров сыграли роль в расширении системы. Отрицание малых жанров, изложенное в трактате «О качествах стихотворца рассуждение», еще раз убедительным образом приписанном Г. Н. Теплову (ср.: *G. Aichinger. Der Autor der Abhandlung 'O kacestvach stichotvorca rassuždenie'* (1755) // *Zeitschrift für slavische Philologie. Bd. XXXIII/2. 1967. S. 331—353*), направлено против тенденции, которую демонстрирует стихотворная практика сумароковской школы. О развитии эпических жанров ср. основополагающее исследование Р. Лауэра (*R. Lauer. Gedichtform zwischen Schema und Verfall. Sonett, Rondeau, Madrigal, Stanze und Triolett in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. München, 1975*); пасторальному моменту, который соприкасается с эротическим, посвящена работа Кляйна (*J. Klein. Die Schäferdichtung des russischen Klassizismus. Wiesbaden, 1988*).

³²Краткое руководство к красноречию. Цит. соч. С. 89-378; гл VII: «О изобретении витиеватых речей». С. 204-219.

³³После того, как Тредиаковский со своим переводом романа «Voyage à l'Isle d'amour» Тальмана стал модным автором, некоторые современники стали называть его «первый развратитель русской молодежи». Это мнение о себе повторяет и сам Тредиаковский в одном из писем: «тем более, что до меня она [молодежь — Р. Л.] совершенно не знала прелести и сладкой тирании, которую причиняет любовь» (Избранные произведения / Ред. Л. И. Тимофеев. Л., 1963. Библиотека поэта. Большая серия. С. 15).

³⁴В этой связи речь идет лишь о том, чтобы подчеркнуть связь между стихотворным размером и топикой. Мы не задавались целью изложить содержание теоретической дискуссии, которая завязалась между Тредиаковским и Ломоносовым или между Ломоносовым и Сумароковым после того, как Тредиаковский провозгласил введение тонического принципа. — По поводу опускаемой здесь полемики ср.: *R. Lauer. Gedichtform zwischen Schema und Verfall. Цит. соч. Гл. I и II.*

³⁵Ср. здесь: *Jacobsen. Цит. соч. С. 128 сл.; Pyritz. Flemmings Liebeslyrik. Цит. соч. С. 114 сл.*

³⁶Ср. изображение Купидона в одном из переводов Анакреона, принадлежащем Ломоносову. Здесь оно связано с мотивом поиска убежища и выстрела в

гостеприимного хозяина. «[...] мальчик, [...] / крилами [sic!] / Он машет за спиной, / Колчан набит стрелами, / Лук стянут тетивой. / [...] стрелил вдруг. / Тут грудь мою пронзила / Преострая стрела / И сильно уязвила / Как злобная пчела.» Это стихотворение включено в «Краткое руководство» (Цит. соч. § 309, 366 сл.) в качестве парадигмы жанра басни, понимаемой здесь как эпиграмма.

³⁷О Гименее, Венере и Купидоне-Эроте ср.: *Jacobsen*. Цит. соч. С. 37 сл.; *Pyritz*. Цит. соч. С. 131 сл.

³⁸*H. M. Nebel*. N. M. Karamzin. A Russian Sentimentalist. Den Haag-Paris, 1967. (Slavistic Printings and Reprintings LX): «Later poets, Dmitriev, Neledinskij-Meleckij and Murav'ev, differ only in the greater degree of sentimentality but the images and devices of their poetry are derived from Sumarokov» (58). Небель указывает на изображение любви как пламени, огня, плена и утверждает, что начало использования этих образов приходится на творчество Сумарокова. Опираясь на изложенные выше наблюдения, последнее высказывание следует модифицировать. Зависимость перечисленных поэтов от Сумарокова также представляется нам далеко не такой простой и непосредственной, как ее трактует Небель. «Greater degree of sentimentality» следует понимать не в смысле заложенной уже у Сумарокова сентиментальности, а в смысле изменения *devices*. — Указанные после цитат страницы относятся к изданиям из Библиотеки поэта (Большая серия. Цит. соч.) и к «Сборнику любовной лирики XVIII века» (под ред. А. Веселовской, СПб., 1910, стр. 13, 10, 5, 15, 16).

³⁹Пиритц (*Flemmings Liebeslyrik*). Цит. соч. С. 79 и 210 сл.) усматривает связь между тенденциями, преобладавшими в петраркизме, и стилистическим настроем барокко. — Имеются в виду некоторые черты стиля, непосредственно связанные с любовной поэзией (которая, в свою очередь, определяется бытовавшей концепцией любви) — прежде всего что касается антитетики и гиперболки. Об этих стилистических признаках можно сказать, что он предвосхищают барокко, чтобы затем быть возведенными в принцип.

⁴⁰Цит. по: *М. М. Херасков*. Избранные произведения / Ред. А. В. Западов. Л., 1961. (Библиотека поэта. Большая серия).

«Песенка»: «Что я прельщен тобой, / Чему тому дивиться,— / Тебе красой родиться / Назначено судьбой. / Прекрасное любить — / Нам сей закон природен, / И так я не свободен / К тебе несклонным быть. / Ты сделана прельщать, / А я рожден прельщаться, / На что же нам стараться / Природу превращать? / Я жертву красе, / Ты жертвуй жаркой страсти, / Естественныя власти / Свершим уставы все» (132).

⁴¹«Птичка»: «Когда б я птичкой был, / Я к той бы полетел, / Которую любил, / И близко к ней бы сел; / Коль мог бы, я запел: / «Ты, Лина, хороша, / Ты птичкина душа!» / Мой малый бы носок / Устам се касался; / Мне б каждой волосок / Силком у ней казался; / Я б ножки увязить / Хотел в силке по воле, / Чтоб с Линой вместе быть / И Лину бы любить / Во сладком плене боле» (138).

⁴²«Сила любви»: «[...] / Нет таких пустыней диких, / Нет таких лесов дремучих, / Нет жилища, нет пещеры, / Нет щитов, ни обороны, / Нет убежища на свете, / Где бы стрел его укрыться» (82).

⁴³Цит. по: Поэты XVIII века. I / Ред. Г. П. Макогоненко. Л., 1958 (Библиотека поэта. Малая серия).

⁴⁴Стилистические элементы барокко у Хераскова встречаются реже, чем у Ржевского и Державина. — По поводу сна как топоса бренности в русской поэзии ср. «О суетный человек, рабе неключимый» Прокоповича; соч. цит., с. 226: «Прошло же все временное, сониям прилично» и «На смерть князя Мещерского» Державина в: *Г. Державин. Стихотворения* / Ред. Д. Д. Благой. Л., 1957 (Библиотека поэта. Большая серия). С. 86: «И весь, как сон, прошел твой век».

⁴⁵*Державин*. Цит. соч. С. 348. — О принадлежности творчества Державина к стилю барокко ср.: *C. Backvis. Dans quelle mesure Derzhavin est-il un baroque? // Festschrift für W. Lednicki / Ed. Z. Folejewski, M. Karpovich. Den Haag, 1962. P. 72—104, а также D. Tschizewskij. Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen. I. Berlin, 1968. S. 150.*

⁴⁶«Мечта»: «Вошел в шалаш мой торопливо, / Я вижу: мальчик в нем сидит, / И в уголку кремнем в огниво, / Мне чудилось, звучит. / Рекою искры упали / Из рук его, во тьме горя, / И розы по лицу блистали, / Как утрення заря. / Одна тут искра отделилась / И на мою упала грудь, / Мне в сердце, в душу заронила: / Не смела я дохнуть» (217).

⁴⁷«Пчелка»: «Пчелка золотая! / Что ты жужжишь? / Все вокруг летая, / Прочь не летишь? / Или ты любишь / Лизу мою? / [...] / Пчелка золотая / Что ты жужжишь? / Слышу, вздыхая, / Мне говоришь: / К меду прилипнув, / С ним и умру» (245).

⁴⁸Об «эротически-любовных стансах» Ржевского ср.: *Lauer. Gedichtform...* Цит. соч. С. 164 сл.

⁴⁹«Ода, собранная из односложных слов»: «Как я стал знать взор твой, / С тех пор мой дух рвет страсть: / С тех пор весь сгиб сон мой; / Стал знать с тех пор я власть. / Хоть сплю, твой взор зрю в сне, / И в сне он дух мой рвет: / О коль, ах, мил он мне! / Но что мне в том, мой свет? / Он мил, но я лишь рвусь; / Как рвусь я, ты то знай. / Всяк час я мил быть тшусь; / Ты ж мне хоть вздох в мзду дай» (Поэты XVIII века. Цит. соч. С. 329).

⁵⁰По поводу других шуточных форм у Ржевского ср.: *Lauer*. Цит. соч. С. 169—178.

⁵¹«Сонет, заключающий в себе три мысли: читай весь по порядку, одни первые полустихья и другие полустихья»: «Вовеки не пленюсь красавицей иной; / Ты ведай, я тобой всегда прельщаться стану, / По смерть не прененюсь; вовек жар будет мой, / Век буду с мыслью той, доколе не увяну». — Помимо шуточных стихотворений подобного рода Ржевский писал также фигурные стихи (как, кстати, и Державин: например, «Муж и жена» (330)). Последние принадлежат к традиции, начало которой в русской литературе положил Симеон Полоцкий.

⁵²«Элегия I»: «Когда тебя не вижу, / Смущаюсь и грущу, / Я все возненавижу, / Везде тебя ищу; / Но ежели с тобою / Когда увижусь я, / [...] / Весь ум мой возмутится, / И сердце обомрет, / Все чувствие затмится, / В глазах померкнет свет, / Я от тебя скрываюсь; / Но скрывшись, грущу, / И мыслей порываюсь, / Опять тебя ищу. / Опять тебя увижу, / Опять грущу, узря, / Опять возненавижу / Я жизнь, тобой горя» (345).

⁵³ «Портрет»: «Желать, чтоб день прошел, собраний убежать, / Скучать наедине, с тоской ложиться спать, / Лечь спать, не засыпать, сжимать насильно очи, / Потом желать, чтоб мрак сокрылся темной ночи, / Не спав, с постели встать; а встав, желать уснуть. / [...] / Желать; желав, не зная желанья своего. / [...] / Внимав, что говорят, речей не понимать, / Нескладно говорить, нескладно отвечать, [...] / Се! Зрак любовника, несчастного в любви» (350).

Возможное будущее исследование следов петраркизма в русской поэзии должно было бы обратить особое внимание на творчество Ржевского.

⁵⁴ «Душенька. Древняя повесть в вольных стихах». В: *И. Ф. Богданович. Стихотворения и поэмы* / Ред. И. З. Серман. Л., 1957 (Библиотека поэта. Большая серия). — О возможных источниках и о самобытности повести в стихах Богдановича ср.: *H. Schroeder. Psyche in Rußland // Der Vergleich (Hamburger romanistische Studien, Reihe A. Bd. 42, Reihe B, Bd. 25) / Hrsg. R. Grossmann, W. Pabst, E. Schramm. Hamburg. 1955. S. 51—64.*

⁵⁵ *A. Anger. Deutsche Rokoko-Dichtung. Ein Forschungsbericht // Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. 3/4. S. 430—479 и 614—648.*

⁵⁶ К. Скипина (*К. Скипина. Чувствительная повесть // Русская проза* / Ред. Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов. [1926]. Den Haag 1963 (Slavistic Printings and Reprintings XLVIII). С. 13—41) излагает эту мысль относительно роли природы в сентиментальном рассказе. Она усматривает связь между топикой природы в сентиментализме и в поэзии эклог и идиллий. Продолжая, можно было бы добавить, что *locus amoenus* (прелестная местность), о формах которой в основном идет речь, не ограничен рамками пасторали, а является общим местом анакреонтики и петраркизма. Таким образом, любовная поэзия и здесь играет определенную роль. — В поэзии сентиментализма природа освобождается из тесноты *locus 'a amoenus' a* и наделяется своей собственной жизнью как партнер «чувствующей души». Возможность подобного развития также заложена уже в мотиве всемогущества любви, подчиняющей себе всю природу, поскольку любящая природа становится примером для человека.

⁵⁷ Цит. по: *Поэты XVIII века. Цит. соч. Т. 2.*

⁵⁸ Ср. также «Зимы дни мрачны исчезают» (362) и «Дни счастливы миновались» (378).

⁵⁹ Цит. по: *Н. М. Карамзин, И. И. Дмитриев. Стихотворения* / Ред. А. Я. Кучеров. Л., 1958. (Библиотека поэта. Малая серия), 248: «Стонет сизый голубочек».

⁶⁰ «Ах! Когда б я прежде знала, / Что любовь родит беды, / [...] / К удалению удара / В лютой, злой моей судьбе, / Я слила б из воска яра / Легки крылышки себе / И на родину вспорхнула / Мила друга моего; / Нежно, нежно бы взглянула / Хоть однажды на него» (250).

⁶¹ «Тише, ласточка болтлива! / Тише, тише; полно петь! / Ты с зарею вновь счастлива, — / Ах! а мне пришло терпеть» (252).

Названный мотив, однако, выступает здесь в слегка измененной форме. — Очень похожим образом можно охарактеризовать стиль Капниста, у которого смешиваются друг с другом анакреонтика и сентиментализм. Ср., например, «Вздых». В: *Поэты XVIII века. Цит. соч. С. 486, 487. Ср. также «Неверность»,*

«Силузт» (в: Сборник любовной лирики XVIII века. Цит. соч. С. 82), где звучит очень старый мотив — образ любимой, запечатленный в сердце любящего (см. *Jacobsen*. Цит. соч. С. 111 сл.): «Твой образ в сердце врезан ясно» — и использованы очень старые элементы топики: «[...] что жар любви страстной [...] Из сердца рвать стрелу любви [...]», которые здесь, однако, выражают индивидуальное чувство. — Также и творчество Муравьева и Княжнина можно отнести к этой фазе смены систем. Небель (соч. цит.; 62) замечает по поводу творчества Муравьева, что тот первым в русской литературе включил личные детали в свою поэзию. У Княжнина он устанавливает «refinement of feeling» (утончение чувства, 60).

⁶²И. И. Дмитриев. О русских комедиях // Вестник Европы. № 7. 1802. Цит. по: В. В. Виноградов. Язык Пушкина. М.; Л., 1935. С. 201 сл..

⁶³Карамзин в: Письма Н. М. Карамзина к Дмитриеву. 22 июня 1793. СПб., 1866. Цит. по: Виноградов. Цит. соч. С. 203.

⁶⁴Н. М. Карамзин. Избранные сочинения в двух томах. II / Ред. Г. Макогоненко. М.; Л., 1964. С. 144: «Истинный поэт находит в самых обыкновенных вещах пиитическую сторону».

⁶⁵О лирике Карамзина и о стихотворных формах, развитых им, ср. *Lauer*. Цит. соч. С. 319—331.

⁶⁶Там же. С. 180.

⁶⁷Цит. по: Карамзин/Дмитриев. Цит. соч.

⁶⁸«Но [...] я люблю тобой; сей мыслию единой/ Унылый мрак душевных чувств моих/ Как солнцем озарится». Там же. С. 200.

⁶⁹Наряду с *loci amoeni*, которые подчеркивает Скипина (соч. цит.), особенно в «Бедной Лизе» и в «Острове Борнгольм» бросается в глаза обращение этого топоса в противоположность, которое Чижевский (*D. Tschizewskij. Umkehrung der dichterischen Metaphern. Topoi und anderer Stilmittel // Die Welt der Slaven. Bd. 6. 1961. S. 348 сл.*) называет *locus horridus* (ужасная местность). Бок о бок со стилизацией прелестного выступает стилизация ужасного, Анакреон соседствует с Оссианом.

⁷⁰Сочинения К. Н. Батюшкова. II. СПб., 1887. С. 159—174.

⁷¹Батюшков хорошо знает правила любовной поэзии, к носителям которых он причисляет Ломоносова, Сумарокова, Богдановича, Карамзина и др. и которым он следует сам. В своей «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» он называет эту стихотворную манеру «так-называемый эротический или вообще легкий род поэзии», который означает для него «говорить ясно, легко и приятно». Кроме того он есть «совершенство, чистота выражения, стройность в слого, гибкость, плавность». Стилистический идеал, результирующий из этих качеств, совпадает с той нормой, которую установил для легкого стихотворства Сумароков. Батюшков не продолжает, а скорее парафразирует сказанное Сумароковым (Цит. соч. С. 366, 368).

⁷²Подчеркнуто в оригинале.

⁷³Интерпретация Батюшкова положила начало восприятию Петрарки в России, трактовавшему его в расхождении с духом петраркизма. — О рецепции Петрарки в России см: *Lauer*. Цит. соч. С. 314—318.

⁷⁴H. Friedrich (Epochen der italienischen Lyrik. Frankfurt, 1964. S. 313) в этой связи указывает на петраркизм XVI в. — Особенно в рамках метафоричности красоты, прежде всего в XVII в., возникла настоящая мания вариаций (ср. стихотворения о губах и поцелуях, описания красоты, постоянно варьирующие топику), произошло обращение топоса красоты в противоположность. По поводу остроумных метафор при описании красоты ср.: M. Windtuhr. Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stuttgart, 1966. S. 283 ff. — Топика красоты не рассматривалась в этой связи особо. Бросается в глаза, что изображения красоты практически отсутствуют, что образ возлюбленной очень редко украшается метафорами, что воспевание женщины и красоты как мотивы — за некоторыми исключениями — отсутствуют полностью.

10. Демонтаж красноречия.

Критика риторизма в контексте литературных концепций реализма:
Пушкин, Гоголь, Достоевский

¹Например, «Эпистола от российския поэзии к Аполлину» (1735) и «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735) Тредиаковского; «Письмо о правилах российского стихотворства» (1739) и «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке» (1757) Ломоносова; Две эпистолы: «О русском языке» (1748) и «О стихотворстве» (1748) Сумарокова; «О лирической поэзии или об оде» (1811/12) Державина и др. Ср. монографию Мурашова (Ju. Murashov. Jenseits der Mimesis. Russische Literaturtheorie im 18. und 19. Jahrhundert von M.V. Lomonosov bis V.G. Belinskij. München. 1993).

²Понятие из «Динамической модели семиотической системы» Ю. М. Лотмана (М., 1974. С. 13).

³Предисловие к «Полному собранию стихотворений» Н. М. Карамзина (М.; Л., 1966. С. 30 сл.).

⁴Культурные конфликты в истории русского литературного языка XVIII—начала XIX века. М., 1990. С. 134 сл.

⁵Russian Sentimentalist Rhetoric of Fiction // *Semiosis. Semiotics and the History of Culture*. Ed. M. Halle et al., Michigan 1984. P. 228-239. Здесь: p. 230, «The image of the autor».

⁶Уже в книге «О художественной прозе» (М.; Л., 1930) Виноградов использует это понятие. Ср. здесь: R. Lachmann. Das Problem der poetischen Sprache bei V. V. Vinogradov // *Poetics*. Bd. 11. 1974. S. 103-125.

⁷Идеал аутентичности пародируется уже самим Карамзиным в «Моей исповеди» (1802). В саркастичном утрировании модной *откровенности* звучат критичные по отношению к культуре тона (потеря этических и эстетических ценностей). *Чувствительность* также подвергается пародийному выворачиванию наизнанку: в «Рыцаре нашего времени» (1802) *искренность* — наследие «Исповеди» Руссо — разоблачается как искусственная и лишённая непосредственности. Механизмы sentimentalного сюжета, глубокая неискренность, наигранная слезливость, «настоящие» чувства не столь уж нежного сердца выставляются здесь на всеобщий суд.

⁸Этот аспект проистекает из формалистской теории эволюции, ср.: Ю. Тынянов. О литературной эволюции // Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. (Л., 1929). München, 1967. С. 30—47. Автоматизация и деавтоматизация как понятия для описания литературной эволюции играют значительную роль также и у Р. Якобсона и В. Шкловского. О формалистской теории эволюции ср.: А. Hansen-Löve. Der russische Formalismus. Wien, 1978.

⁹Лекции по структуральной поэтике. Тарту 1964. Reprint Providence/Rhode Island, 1968. С. 51.

¹⁰Там же. С. 16.

¹¹Там же. С. 17 сл. — Хотя Лотман изображает отношение между искусством и жизнью как диалектическое; различие в оппозиции изображающее/изображаемое описывается при помощи диалектически меняющейся категории «сходства».

¹²«О художественном реализме» [1921]. В: Texte der russischen Formalisten. I / Ed. J. Striedter. München, 1969. С. 372—391; здесь: с. 378 сл.

¹³О проблеме функционирования подсистемы в рамках более обширной системы ср. исследование Михала Гловинского (*Michał Głowiński. Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej // Proces historyczny w literaturze i sztuce / Red. M. Janion. A. Piątkowa. Warszawa, 1967. S. 37—60.*)

¹⁴Избранные сочинения в двух томах. Т. II / Ред. Г. Макогоненко. М.; Л., 1964. С. 143-145; здесь: с. 144 [подчеркнуто в оригинале].

¹⁵В «Архаистах и новаторах» (Л., 1929. Переиздано: München, 1967. S. 101) Юрий Тынянов подчеркивает «принцип остроумия», присущий карамзинистам.

¹⁶А. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах. М., 1956—1958. Т. 7: Критика и публицистика (О прозе): «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат» (15).

¹⁷Там же. С. 81.

¹⁸Там же.

¹⁹Там же. С. 15.

²⁰«Несколько слов о Пушкине» (1832). В: «Арабески» // Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в семи томах. Том 6. М., 1967. Особенно в «мелких сочинениях» Пушкина Гоголь подчеркивает «ясный мир», «простоту», «лаконизм»: «Слов немного, но они так точны, что обозначают все» (73). В понятии красноречия у Гоголя содержится и понятие громкости, что подкрепляет собой критику ораторской традиции: «Здесь нет этого каскада красноречия, увлекающего только многословием, в котором каждая фраза потому только сильна, что соединяется с другими и оглушает падением всей массы, но если отделить ее, она становится слабою и бессильною» (Там же).

²¹«Письмо к издателю «Литературных прибавлений к “Русскому Инвалиду”». В: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. Цит. соч. Том 7. С. 261 сл.; здесь: с. 261. — В: «О поэзии классической и романтической» (Там же. Т. 11. С. 36—38); здесь: 37, критикуя поэзию трубадуров, Пушкин в качестве негативных черт называет «какое-то жеманство» и «мелочное остроумие».

²²Если не принимать во внимание споров, которые мы излагаем в данной главе, то можно сказать, что сентиментализм утвердился на уровне тривиальной литературы. Тривиальная литература сентиментального характера сопровождает формирование системы реализма. Poleмику против стилистической системы сентиментализма на разных стадиях развития реализма всегда следует понимать и как полемику против знакомой современникам беллетристики. — Склонность молодых дам к чтению сентиментальной литературы служит признаком недостаточной эмансипированности в целом ряде русских романов эпохи реализма. Пробуждающееся социальное, личное и политическое сознание отворачивается от тривиального сентиментализма как от литературы реакционной. «Чувствительная» и «красивая» речь отвергается прогрессивными героями романов как признак отсталости: ср. Базаров в адрес своего друга Кирсанова: «Не говори красиво» (*Отцы и дети*).

²³Этот аспект уходит корнями к понятию Лотмана *минус-прием*. Ср. *Лекции*. Цит. соч. С. 49 (в отрицании приема скрыт сам отрицаемый прием).

²⁴Здесь мы ссылаемся на реферат этого обсуждения (Северная пчела. 1845. С. 236) в: В. И. Кулешов. *Натуральная школа в русской литературе*. М., 1965. С. 14 сл.

²⁵Северная пчела 1846, С. 22, 86; цит. по Кулешову, Там же.

²⁶Если следовать Кулешову (цит. соч., с. 15), то Белинский впервые употребляет понятие «натуральная школа» в мартовском выпуске «Отечественных записок» 1846 г. (В. Г. Белинский. *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*. Изд. АН СССР. М., 1953—1959. Том IX. С. 544).

²⁷Там же. С. 650.

²⁸Ср. Ю. Тынянов. *Архаисты и Пушкин* // Ю. Тынянов. *Архаисты и новаторы*. Цит. соч., 87-227; ср. также более новые работы, расставляющие иные акценты: Живов. Цит. соч.; Тутуник. Цит. соч.; R. Neuhäuser. *Periodization and Classification of Sentimental and Preromantic Trends in Russian Literature between 1750 and 1815 / Canadian Contributions to the 7th Int. Congress of Slavists 1973*, 11-39. — Касательно концепции языка и литературы Ю. Мурашов частично усматривает очень тесную связь между Карамзиным и Ломоносовым. Ср. *Jenseits der Mimesis*. Цит. соч., 73 сл.

²⁹Очерк окончательно завоевывает себе место в литературе с появлением альманахов «Физиология Петербурга» (1845) и «Петербургский сборник» (1846).

³⁰В своем обширном исследовании «Натуральная школа в русской литературе» Владимир Кулешов представляет натуральную школу как ядро и вершину русского реализма (1835—1850) и датирует его консолидацию (и формирование самосознания) 1845 годом. Пушкина он относит к этому направлению в качестве «предшественника», а более поздних реалистов он считает последователями данного литературного направления. — Александр Цейтлин в своей книге «Становление реализма в русской литературе. Русский физиологический очерк» (М., 1965), изображает развитие реализма из очерка и видит в таких авторах как Пушкин «предшественников» очерка, в то время как Гоголя он возводит в ранг одного из основных писателей-реалистов. — Элементы очерка он прослеживает вплоть до произведений реалистов 60-х. — Кроме того Цейтлин предлагает детальное

исследование истории восприятия западноевропейской очерковой литературы, особенно французской «Physiologie».

³¹«О русской повести и повестях г. Гоголя (Арабески и Миргород)». В: В. Белинский. Полное собрание сочинений. М., 1953. Том I. С. 259—307; здесь: с. 262.

³²Понятие Ю. Тынянова (Texte der russischen Formalisten I. С. 382—431).

³³Отдаленность от принятого литературного языка кажется особенно значительной тогда, когда изображаются языковые аномалии: например, ошибочное его употребление. (В своем очерке «Петербургские шарманщики», напечатанном в «Физиологии Петербурга», Д. В. Григорович описывает языковое поведение итальянца, недостаточно владеющего русским.)

³⁴Один из аспектов гоголевской пародии заключается в обнажении приема, особенно ярко проявляющемся в случае псевдоописания. Таким образом Гоголь игнорирует характерное для определенного типа реализма требование последовательной мотивации, т. е. затушевывания литературных приемов. Обнажение приема (терминология В. Шкловского) в поэтике формалистов олицетворяет литературу антиреализма. О типологии реализма, где тип мотивации обозначен как Е, ср.: Р. Якобсон. О художественном реализме. Цит. соч. С. 338 сл.. Концепцию обнажения приема Шкловский развил в «Пародийном романе» (Texte der russischen Formalisten I. Цит. соч. С. 244—299. По поводу интерпретации обоих понятий ср. Hansen-Löve. Цит. соч. С. 197—200).

³⁵Описываемый здесь прием в более новых русских исследованиях носит имя сказа. Дискуссия вокруг этого понятия и попытки его определения касаются как стилистического аспекта, так и аспекта повествовательной перспективы. Сказ с эффектом «подлинной» разговорности (во всяком случае с намерением создать таковой) исследует В. Гофман в работе «Фольклорный сказ Даля» (Русская проза / Ред. Б. Эйхенбаум и Ю. Тынянов. Л., 1926. С. 232—261). Вкладом в эту дискуссию являются также работы Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя» [1918] (Texte der russischen Formalisten I. Цит. соч. С. 122—159), его же: «Иллюзия сказа» [1918] (Там же. С. 160—167) и «Проблема сказа в стилистике» [1925] Виноградова (Там же. С. 168—207). М. Бахтин в своей книге «Проблемы поэтики Достоевского» (М., 1963), продолжает заниматься этой проблематикой, причисляя сказ к типу «диалогического слова» и своим определением «речь с установкой на чужую речь» отвечает на «речь с установкой на устную речь» Эйхенбаума. Среди более новых работ в этой области можно назвать «Поэтику композиции» (М., 1970) Б. Успенского и «Das Problem des .skaz'. Kritik und Theorie» (Erzählforschung 2. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik.. Hg. W. Haubrichs. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Beiheft 6. Göttingen 1977. С. 114—140) Ирвина Р. Титуника. — По поводу характеристики гоголевского языка ср.: Виноградов. Гоголь и Натуральная школа. Цит. соч. и: его же. Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926 (здесь Виноградов приводит также и пародии на стиль Гоголя, совершенно упускающие из виду его собственную пародийность).

³⁶Комичным и гротескным у Гоголя занимались формалисты и аналитики стиля, близкие формализму. Например, А. Л. Слонимский. Техника комического у

Гоголя. Пг., 1923; Я. О. Зунделович. Поэтика гротеска. К вопросу о характере гоголевского творчества // Проблемы поэтики / Ред. В. Я. Брюсов. М.; Л., 1925. С. 63-79. -- См. также Н. Günther. Das Grotleske bei N. V. Gogol. München, 1968.

³⁷На апофатические элементы в творчестве Гоголя, связанные с мистической традицией, впервые указал, видимо, Д. Чижевский (D. Tschizewskij. «Gogol'-Studien. (Der unbekannte Gogol') // Gogol'-Turgenev-Dostoevskij-Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jhs. Hrsg. U. Busch, H.-J. Gerigk u.a. München, 1966. С. 57—126). Почти тридцать лет спустя тему эту продолжил С. Спикер (S. Spieker. Writing the Underdog. Gogol's Zapiski Sumasshedshego and its Pretexts // Wiener Slavistischer Almanach. Bd. 28. 1991. S. 41—56). Барочную стилистику охарактеризовал и описал также Д. Чижевский. Этот новый подход к творчеству Гоголя еще раз находит применение лишь в конце 80-х. Ср.: G. Shapiro. N. V. Gogol and the Baroque. Ann Arbor, 1984, и С. А. Гончаров. Творчество Гоголя и традиции учительной культуры. СПб., 1992.

³⁸Чтобы охарактеризовать творчество молодого Достоевского, Виноградов предлагает ввести понятие *сентиментальный натурализм*. По этому поводу и по поводу характеристики языка Достоевского см.: В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л., 1929.

³⁹Консервативные критики реагируют на него презрительными оценками: «истеричный», «безвкусный».

⁴⁰Также и в более поздних романах Достоевский уделяет особое внимание изображению речи своих героев, приводя дополнительные комментарии на уровне рассказчика. Характеристика речи становится у него топосом изображения действующего лица.

⁴¹Ср.: Murashov. Jenseits der Mimesis. Цит. соч., и более раннюю работу: Кулешов. История русской критики XVII—начала XX веков. М., 1984.

⁴²Как консервативное, так и прогрессивное направления привязаны к определенным печатным органам, представляющим их. «Москвитянин» и «Северная пчела» считаются консервативными, «Отечественные записки» и «Современник» — прогрессивными.

⁴³Например, «Арабески» Гоголя — сборник, содержащий литературные тексты и статьи по эстетике, или переписка Достоевского с друзьями, касающаяся вопросов поэтологии, а также его «Дневник писателя».

⁴⁴Символисты проигнорировали традицию прочтения, подчеркивавшую момент социальной критики (которую начал Белинский и продолжили критики из лагеря приверженцев социальной революции), и разработали свою, «символистскую» семантику. И. Е. Мандельштам. О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка. Гельсингфорс, 1902; Д. С. Мережковский. Гоголь. Творчество, жизнь и религия. СПб., 1909; В. В. Розанов. Как произошел тип Акакия Акакиевича // В. В. Розанов. Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. СПб., 1906. С. 266—282. Магистральное значение для новой рецепции Гоголя приобретает монография Андрея Белого «Мастерство Гоголя» (М., 1934), который в своих произведениях, и особенно в романе «Петербург» (1913), продолжает гротескную и одновременно мистическую традицию Гоголя, а в своей аналитической работе описывает ее центральные приемы. Творчество

Достоевского во все большей мере становится предметом мировоззренческих и философских интерпретаций. Например, Н. Бердяев, «Миросозерцание Достоевского» (1921); Л. Шестов, «Достоевский и Ницше».

⁴⁵Проблемы поэтики Достоевского. Цит. соч.

⁴⁶По поводу понятия *риторика* у Бахтина ср.: «Слово в романе» в: *М. Бахтин*. Вопросы поэтики и эстетики. М., 1975. С. 72—233; здесь: с. 166 сл.

⁴⁷Понимание риторики у Бахтина нуждается, естественным образом, в дальнейшем разъяснении.

⁴⁸Ср.: Проблемы поэтики Достоевского. Цит. соч.. — См. также гл. XI данной книги.

⁴⁹Ср.: *K. Pomorska*. Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance. The Hague-Paris, 1968.

11. Концепции поэтического языка: неориторика и диалогичность

¹*А. Потебня*. Мысль и язык [1862] // А. Потебня. Эстетика и поэтика / Ред. И. Иванько, А. Колодной. М., 1976. С. 35—220; *его же*. Из записок по теории словесности [1905] // Там же. С. 286—459.

²*Потебня*. Мысль и язык. Цит. соч. С. 179.

³Там же. С. 176 сл.

⁴Там же. С. 174.

⁵*Потебня*. Из записок по теории словесности. Цит. соч. С. 300 сл.

⁶Там же. С. 367.

⁷Ср.: *А. Чудаков*. А. А. Потебня // Академические школы в русском литературоведении / Ред. П. Николаев. М., 1976. С. 305—354.

⁸Ср.: *J. Striedter*. Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des Poetischen Bildes in der russischen Moderne // Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion / Hrsg. W. Iser. München 1966. (Poetik und Hermeneutik II). S. 263—296; *I. Ambrogio*. Formalismo e avanguardia in Russia. Rom, 1968; *R. Lachmann*. Konzepte des Dialogischen / R. Lachmann. Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt/M, 1990. S. 126—199.

⁹Ср.: В. Шкловский, «Воскрешение слова» [1914] (Texte der russischen Formalisten. II / Hrsg. W. D. Stempel. München, 1972. S. 2—17); *его же*. Искусство как прием [1919] (Texte der russischen Formalisten. I / Hrsg. J. Striedter. München 1969. S. 2—35).

¹⁰Шкловский. Искусство как прием. Цит. соч. С. 32 сл.

¹¹Шкловский. Воскрешение слова. Цит. соч. С. 14 сл.; *его же*. Искусство как прием. Цит. соч. С. 30 сл. Шкловский ссылается на понятия Аристотеля *glotta*, *xenikon*, *thaumazein*, играющие основную роль в его риторике и поэтике, что касается определения неповседневного, нетривиального языка.

¹²См. гл. I данной книги.

¹³Шкловский. Искусство как прием. Цит. соч.

¹⁴Там же. С. 32 сл.

¹⁵Ср.: *B. Christiansen*. Philosophie der Kunst. Hanau, 1909. S. 117 сл.

¹⁶Ю. Тынянов. О литературной эволюции [1927] (Texte der russischen Formalisten. I. Цит. соч. С. 432—461).

¹⁷S. J. Schmidt. Alltagssprache und Gedichtssprache // Poetica. № 2/3. 1968. S. 285—303; здесь: с. 288.

¹⁸Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Велимир Хлебников [1921] (Texte der russischen Formalisten. II. Цит. соч. С. 18—135).

¹⁹Там же. С. 82 сл.

²⁰Там же. С. 62 сл.

²¹Там же. С. 92 сл.

²²Там же.

²³Там же. С. 30 сл.

²⁴R. Jakobson. Linguistics and Poetics // Style in Language / Ed. T. A. Sebeok. Cambridge/Mass. 1960. P. 350-377.

²⁵См. ниже; ср.: E. Holenstein. Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus. Frankfurt/M., 1975.

²⁶Ср. параллельную поэтологию футуристов с их понятиями «самоценность» и «слово как таковое». Ср. в этой связи: A. Hansen-Löve. Der russische Formalismus. Wien, 1978. S. 99 сл.

²⁷Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Виктор Хлебников [1921] (Texte der russischen Formalisten. II. Цит. соч. С. 132 сл.).

²⁸Там же. С. 132 сл.

²⁹Hansen-Löve. Op. cit.

³⁰Шкловский. Воскрешение слова. Цит. соч. С. 16 сл.

³¹Л. Якубинский. О поэтическом глоссемосочетании. Поэтика. Пг., 1919. С. 7—12.

³²Л. Якубинский. О звуках стихотворного языка. Поэтика. Цит. соч. С. 37—49; здесь: с. 43.

³³Там же. С. 44.

³⁴О. Брик. Звуковые повторы. Поэтика. Цит. соч. С. 58—100.

³⁵Ср.: Hansen-Löve. Цит. соч. С. 105 сл., 128 сл.

³⁶Jakobson. Linguistics and Poetics. Цит. соч. С. 358.

³⁷В этой связи ср.: E. Holenstein. Linguistik. Semiotik. Hermeneutik. Frankfurt/M., 1976. S. 76 сл.

³⁸Н. Крушевский. Очерк науки о языке. Казань, 1885.

³⁹R. Jakobson. Grammatical parallelism and its Russian facet // Language. 42. 1966. P. 399—429.

⁴⁰Ср.: H. Lausberg. Elemente der literarischen Rhetorik. München, 1960.

⁴¹R. Jakobson. Fundamentals of Language. The Hague/Paris, 1956. Part II, ch. 2: «The Twofold Character of Language», 90—96; ch. 5: «The Metaphoric and Metonymic Poles».

⁴²R. Jakobson. Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak // Slavische Rundschau. № 7. 1935. S. 357—374.

⁴³Jakobson. Linguistics and Poetics. Цит. соч. С. 370.

⁴⁴J. Starobinski. Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Paris, 1971.

⁴⁵R. Jakobson. Subliminal Verbal Patterning in Poetry // R. Jakobson. *Selected Writings*. V. III. 1981.

⁴⁶Там же. С. 318.

⁴⁷Jakobson. Linguistics and Poetics. Цит. соч. С. 376 сл.

⁴⁸Р. Якобсон. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Poetics, Poetyka, Поэтика. Polska akademia nauk. Warszawa, 1961. S. 379—417.

⁴⁹В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 138 сл.

⁵⁰Л. Якубинский. О диалогической речи // Русская речь. Сборник статей / Ред. Л. Щерба. Пг., 1923. С. 96—194.

⁵¹«Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache». Введение к: *Texte der russischen Formalisten*. II. соч. цит., VII—LXXXIII; здесь: XXV.

⁵²Якубинский. О диалогической речи. Цит. соч. С. 96.

⁵³Там же. С. 99.

⁵⁴См. гл. I данной книги.

⁵⁵Ср.: L. Doležel. Russian and Prague school functional stylistics // Style. Fayetteville/Ark. 1968. P. 143—158.

⁵⁶Якубинский. О диалогической речи. Цит. соч. С. 96.

⁵⁷Там же. С. 110.

⁵⁸В. Виноградов. О задачах стилистики. Наблюдения над стилем «Жития протопопа Аввакума» // Русская речь I. Цит. соч. С. 195—293.

⁵⁹Там же. С. 203.

⁶⁰Там же.

⁶¹Б. Ларин. О разновидностях художественной речи. Семантические этюды // Русская речь I. Цит. соч. С. 57—95.

⁶²Виноградов. О задачах стилистики. Цит. соч. С. 196.

⁶³Там же. С. 205. Здесь следует указать на то, что в 1963 г. Виноградов употребляет соседний термин *сочетание* в качестве синонима *сопоставления* (1923), ссылаясь при этом на Якобсона. Ср.: Виноградов. Стилистика. Цит. соч. С. 176 сл. и Р. Якобсон. Выступления / IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии. Т. I / Ред. В. Виноградов. М., 1962. С. 119 сл.

⁶⁴Doležel. Russian and Prague school functional stylistics. Цит. соч.

⁶⁵L. Doležel. Zur statistischen Theorie der Dichtersprache // Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. II. / Hrsg. J. Ihwe. Frankfurt/M., 1971. S. 41—61; L. Doležel. Ein Begriffsrahmen für die statistische Stilanalyse // Literaturwissenschaft und Linguistik. I. / Hrsg. J. Ihwe. Frankfurt/M., 1971. S. 253—273.

⁶⁶Виноградов. О задачах стилистики. Цит. соч. С. 203.

⁶⁷В. Виноградов. О символике А. Ахматовой (Отрывки из работы по символике поэтической речи) // Литературная мысль. Альманах I. Пг., 1921. С. 91—138; *его же*. О задачах стилистики. Цит. соч.

⁶⁸В. Виноградов. Гоголь и натуральная школа. Л., 1924; *его же*. Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926; *его же*. Эволюция русского натурализма: Гоголь и Достоевский. Л., 1929; *его же*. О художественной прозе. М.; Л., 1930; *его же*. О языке художественной литературы. М., 1959.

⁶⁹Ср.: *R. Lachmann*. Das Problem der poetischen Sprache bei V. Vinogradov // *Poetics*. V. 11. 1974. S. 103—125; здесь: S. 108 сл.

⁷⁰*Виноградов*. О задачах стилистики. Цит. соч. С. 289.

⁷¹*Виноградов*. Стилистика. Цит. соч. С. 6.

⁷²*B. Havránek*. K funkčnímu rozvrstvení spisovného jazyka // *Časopis pro moderní filologii*. XXVIII. 1942, 409—416.

⁷³*V. Виноградов*. К построению теории поэтического языка // *Поэтика*. III. 1927. С. 5—24; здесь: 7.

⁷⁴*K. Bühler*. Sprachtheorie. Jena, 1934. S. 24 сл.

⁷⁵Там же. С. 33 сл.

⁷⁶*J. Mukařovský*. Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka [1938] // *J. Mukařovský*. Kapitoly z české poetiky. Praha, 1948. S. 157—163. По поводу обсуждения понятия «эстетическая функция» у Мукаржовского, концепция которого расходится с концепцией Якобсона, см.: *H. R. Jaufß*. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt/M, 1984. S. 196 сл.

⁷⁷*Якобсон*. Новейшая русская поэзия. Цит. соч. С. 30 сл.

⁷⁸*Mukařovský*. Básnické pojmenování. Цит. соч.; *его же*. «Místo estetické funkce mezi ostatními» [1942] (*Studie z estetiky*. Praha, 1966, 80—94).

⁷⁹*Jakobson*. Linguistics and Poetics. Цит. соч. С. 352.

⁸⁰Там же. С. 353.

⁸¹Ср.: *E. Holenstein*. Von der Poesie und der Plurifunktionalität der Sprache. Введение к: *R. Jakobson*. Poetik. Цит. соч. С. 7—57; здесь: с. 14 сл.

⁸²По поводу дальнейшего развития концепции эмотивного ср.: *E. Stankiewicz*. Problems of Emotive Language // *Approaches to Semiotics* / Ed. Th. A. Sebeok, A. S. Hayes, M. C. Bateson. Den Haag, 1972.

⁸³Понятие «фатический» — с несколько иным оттенком — Якобсон перенял у Бронислава Малиновского, который в «The Problem of Meaning in Primitive Languages» (*Supplement I* к: *C. K. Ogden, I. A. Richards*. The Meaning of Meaning (1923), London, 1972. P. 296—336; здесь: 315 сл.) говорит о «Phatic Communion» и подчеркивает ее «social function». Задачей «phatic communion» является «to establish bonds of personal union between people brought together by the mere need of companionship». В то время как антрополога интересует создание речевой «situation» в языковом коллективе, внимание Якобсона направлено на речевую функцию, которая обеспечивает эту возможность.

⁸⁴*R. Jakobson*. Linguistics and Poetics. Цит. соч. С. 356; ср.: *Holenstein*. Von der Poesie. Цит. соч. С. 7 сл.

⁸⁵«Poetizität. Skizzen zur Semiotik der Dichtung. Hildesheim-New York, 1981. S. 37. Вальтер Кох еще раз подверг принципиальному обсуждению отношение между метаязыком и поэтическим языком и в своей собственной модели засвидетельствовал новаторство концепции поэтичности, развитой формалистами и Якобсоном.

⁸⁶*М. Бахтин*. Проблемы поэтики Достоевского [1929, 1963]. М., 1972; *П. Медведев*. Формальный метод в литературоведении [1928]. Reprint Hildesheim-New York, 1974; *В. Волошинов*. Марксизм и философия языка. Л., 1929. — По поводу проблематики авторства работ бахтинского кружка ср.: *R. Grübel*. Michail

Bachtin. Biographische Skizze // М. Bachtin. Die Ästhetik des Wortes / Hrsg. R. Grübel. Frankfurt/M. 1979, 7—20.

⁸⁷Волошинов. Цит. соч. С. 55 сл.

⁸⁸Бахтин/Проблемы поэтики Достоевского. Цит. соч. С. 309 сл.

⁸⁹Л. Щерба. Восточно-лужицкое наречие. Пг., 1915.

⁹⁰Якубинский. О диалогической речи. Цит. соч. С. 117 сл.

⁹¹L. Spitzer. Italienische Umgangssprache. Leipzig, 1922.

⁹²Ср.: Б. Эйхенбаум. Иллюзия сказа [1918, 1924]. В: Texte der russischen Formalisten. I. Цит. соч. С. 160—167; В. Виноградов. Этюды о стиле Гоголя. Цит. соч.

⁹³Ю. Тынянов. Проблемы стихотворного языка [1924]. Reprint The Hague, 1963.

⁹⁴J. Mukařovský. O jazyce básnickém [1940] // J. Mukařovský. Kapitoly z české poetiky. Цит. соч. С. 78-128.

⁹⁵Ср.: R. Grübel. Zur Ästhetik des Wortes bei Michail Bachtin. Введение к: М. Bachtin. Die Ästhetik des Wortes. Цит. соч. С. 21—78; здесь: 42 сл.; А. Hansen-Löve. Цит. соч. С. 296 сл.

⁹⁶М. Бахтин. Слово в романе [1934/35, частично опубликовано в 1965, 1972 гг.] // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 72—233.

⁹⁷Здесь ср.: Ambivalenz und Dialogizität. Zur Theorie der Rede bei Michail Bachtin // Urszenen / Hrsg. F. A. Kittler, H. Turk. Frankfurt/M. 1977. S. 355—380.

⁹⁸М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Цит. соч. С. 340 сл.

⁹⁹По поводу обсуждения этой концепции ср.: W. Schmid. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München, 1973 (1986).

¹⁰⁰Волошинов. Цит. соч. С. 18.

¹⁰¹Ср.: Lachmann. Konzepte des Dialogischen. Цит. соч.

¹⁰²Бахтин. Слово в романе. Цит. соч. С. 99.

¹⁰³Волошинов. Цит. соч.

¹⁰⁴Бахтин. Слово в романе. Цит. соч. С. 89.

¹⁰⁵Там же. С. 111.

¹⁰⁶Там же. С. 100.

¹⁰⁷Ср. Jakobson. Новейшая русская поэзия. Цит. соч.

¹⁰⁸J. Kristeva. Le mot, le dialogue et le roman [1966] // Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse. Paris 1969. P. 143—173; *её же*. Pour une sémiologie des paragrammes. Там же. С. 174—207.

¹⁰⁹Kristeva. Pour une sémiologie des paragrammes. Цит. соч. С. 175.

¹¹⁰Ср.: Lachmann. Konzepte des Dialogischen. Цит. соч.

¹¹¹Kristeva. Pour une sémiologie des paragrammes. Цит. соч. С. 181 сл.

¹¹²Волошинов. Цит. соч. С. 136.

¹¹³Jakobson. Linguistics and Poetics. Цит. соч. С. 371.

¹¹⁴Jakobson. Shifters, verbal categories, and the Russian verb [1957] // Jakobson R Selected Writings. II. Den Haag-Paris 1971, 130-147; здесь: 130.

¹¹⁵Там же. С. 133.

¹¹⁶Якобсон. Новейшая русская поэзия. Цит. соч. С. 94 сл.

¹¹⁷Волошинов. Цит. соч. С. 137.

¹¹⁸Jakobson. Linguistics and Poetics. Цит. соч. С. 371.

¹¹⁹Ср.: R. Lachmann. Konzepte des Dialogischen. Цит. соч.; здесь: с. 153—171.

Благодарности

Перевод книги с немецкого издания «Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen» (München, 1994) на русский язык выполнен Еленой Аккерманн. Пользуюсь случаем поблагодарить переводчицу за работу, потребовавшую высокой филологической квалификации и глубоких знаний немецкого языка. Пятая глава переведена доктором Федором Поляковым. Приношу и ему свою благодарность за точную передачу авторской мысли. За сверку русского и немецкого текстов, стилистическую и смысловую доработку отдельных формулировок и исправление ошибок благодарю сотрудника Констанцского Университета доктора Дмитрия Захарьина. Также благодарю Лору Шлотхауэр за сверку цитат, техническую редакцию рукописи и обработку ее в электронном виде.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Александрия / Ред. Лихачев Д. С. М.; Л., 1965. (Литературные памятники).
Аскоченский В. В. Киев с древнейшим его училищем Академию: В 2 т. Лейпциг, 1976.
- Бабкин Д. С.* Русская риторика начала XVII в. // ТОДРЛ. 1951. Т. VII. С. 346—353.
Барокко в России / Ред. Некрасов А. М., 1926.
Батюшков К. Н. Сочинения. СПб., 1887.
Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. (1 изд. — 1929, 2 изд. — 1963). М., 1973.
Бахтин М. Слово в поэзии и слово в прозе // Вопросы литературы. 1972. № 6. С. 55—85.
Бахтин М. Слово в романе // *Бахтин М.* Вопросы поэтики и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 72—233.
Безбородько Н. И. Ученая латынь на Украине // Вопросы языкознания. 1978. № 6. С. 85—92.
Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953—1959.
Белинский В. Г. О русской повести и повестях Гоголя (Арабески и Миргород) // *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953—1959. Т. I. М., 1953. С. 259—307.
Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1934.
Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. М., 1921.
Білодід І. К. Київсько-Могилянська Академія в історії східнослов'янських літературних мов. Київ, 1979.
Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы / Ред. Серман И. З. Л., 1957. (Б-ка поэта. Большая серия).
Брик О. Звуковые повторы // Поэтика. Пг., 1919. С. 58—100.
Буланин Д. Источники античных реминисценций в сочинениях Максима Грека // ТОДРЛ. 1979. Т. XXXIII. С. 67—79.
Буланина Т. В. Первое в славянских литературах определение искусства ритора и трех родов красноречия // Старобулгарска литература. 1987. № 20. С. 95—111.
Буланина Т. В. К вопросу о датировке первой русской «Риторики» // Публицистика и исторические сочинения периода феодализма / Ред. Ромодановская Е. К. Новосибирск, 1988. С. 36—57.
- Виноградов В.* О символике А. Ахматовой (Отрывки из работы по символике поэтической речи) // Литературная мысль. Альманах I. Пг., 1921. С. 91—138.
Виноградов В. О задачах стилистики. Наблюдения над стилем «Жития протопопа Аввакума» // Русская речь. Сборник статей / Ред. Щерба Л. Пг., 1923. С. 195—293.

- Виноградов В.* Гоголь и Натуральная школа. Л., 1926.
- Виноградов В.* Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926.
- Виноградов В.* К построению теории поэтического языка // *Поэтика*. 1927. № 3. С. 5—24.
- Виноградов В.* Эволюция русского натурализма: Гоголь и Достоевский. Л., 1929.
- Виноградов В.* О художественной прозе. М.; Л., 1930.
- Виноградов В.* Язык Пушкина. М.; Л., 1935.
- Виноградов В.* Основные проблемы изучения образования и развития древнерусского литературного языка. М., 1958.
- Виноградов В.* Очерки по истории русского литературного языка. М., 1959.
- Виноградов В.* О языке художественной литературы. М., 1959.
- Виноградов В.* Стилистика. Теория поэтической речи. *Поэтика*. М., 1963.
- Виноградов В.* Проблема сказа в стилистике. [1925] // *Texte der russischen Formalisten*. I / Hrsg. Striedter J. München, 1969. S. 168—207.
- Винтер Е.* Феофан Прокопович и начало русского просвещения // XVIII век. 1966. Вып. 7. С. 43—46.
- Вишневский Д.* Киевская Академия в первой половине XVIII столетия // *Труды Киевской Духовной Академии*. 1902. № 5. С. 96—133; 1902. № 10. С. 208—257.
- Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. М., 1929.
- Вамперский В. П.* Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970.
- Воскресенский Г.* Ломоносов и Московско-славяно-латинская академия. М., 1891.
- Галятковский И.* Иоаникий Галятковский и его «кич» разумения // *Издание Украинского Католического Университета им. Св. Климента папы. Працы Хреко-Католической Бохословской Академии*. Т. XXXVI—XXXIX / Ред. Бида К. Рим, 1975.
- Гоголь Н. В.* *Собрание сочинений*: В 7 т. М., 1966—1967.
- Голенищев-Кутузов И.* Была ли так называемая «литература барокко» в славянских странах? // *Сборник ответов на вопросы по литературоведению*. М., 1958.
- Голенищев-Кутузов И.* Барокко, классицизм, романтизм. Литературные теории Италии XVII—XVIII веков // *Русская литература*. 1964. № 7. С. 104—126.
- Гончаров С. А.* Творчество Гоголя и традиции учительской культуры. СПб., 1992.
- Горфункель А. Х.* Андрей Белобоцкий — поэт и философ конца XVII — начала XVIII в. // *ТОДРЛ*. 1962. Т. XVIII. С. 188—213.
- Горфункель А. Х.* «Великая наука» Раймунда Луллия и ее читатели // XVIII век. 1962. Вып. 5. С. 336—348.
- Гофман В.* Фольклорный сказ Даля // *Русская проза* / Ред. Эйхенбаум Б., Тынянов Ю. Л., 1926. С. 232—261.
- Григорович Д. В.* Петербургские шарманщики // *Сочинения*: В 3 т. Т. I. М., 1988. С. 52—76.
- Гуковский Г. А.* Русская поэзия XVIII века. Л., 1927.

- Державин Г.* Стихотворения / Ред. Благой Д. Л., 1957. (Б-ка поэта. Большая серия).
Дмитриев И. И. О русских комедиях // Вестник Европы. 1802. № 7.
Дмитриев И. И., Карамзин Н. М. Избранные стихотворения / Ред. Кучеров А. Я. Л., 1958. (Б-ка поэта. Малая серия).
Домашнев С. О стихотворстве // Полезное увеселение. 1762. Июнь. С. 237.
Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в десяти томах. М., 1956.
- Еремин И. П.* Поэтический стиль Полоцкого // ТОДРЛ. 1948. Т. VI. С. 125—153.
Еремин И. П. Литература Древней Руси. М.; Л., 1966.
Ефимов А. История русского литературного языка. М., 1954.
- Живов В.* Культурные конфликты в истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века. М., 1990.
Житецкий П. К истории литературной речи в XVIII // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. 1903. Т. VIII. Ч. 2.
Жолковский А., Щеглов Ю. Структурная поэтика — порождающая поэтика // Вопросы литературы. 1967. № 1. С. 74—89.
- Зеньковский С.* Русское старообрядчество. Духовные движения семнадцатого века. Мюнхен, 1970.
Знаменский П. Духовные школы в России до реформы 1808 года. Казань, 1881.
Зубов В. П. К истории русского ораторского искусства конца XVII — первой половины XVIII в. (Русская луллианская литература и ее назначение) // ТОДРЛ. 1960. Т. XVI. С. 288—303.
Зунделович Я. О. Поэтика гротеска. К вопросу о характере гоголевского творчества // Проблемы поэтики / Ред. Брюсов В. М.; Л., 1925. С. 63—79.
- Иларион.* Слово о законе и благодати. Висбаден, 1962.
История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1962—1970.
- Карамзин Н. М.* Письма Н. М. Карамзина к Дмитриеву. СПб., 1866.
Карамзин Н. М. Избранные сочинения: В 2 т. Т. 2 / Сост. Макогоненко Г. М.; Л., 1964.
Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1966.
Кириллов И. А. Правда старой веры. М., 1916.
Книга, глаголемая Урядник, новое уложение и устройство чина сокольничья пути // Собрание писем царя Алексея Михайловича с приложением Уложения сокольничья пути / Ред. Бартенев П. М., 1856.
Кочеткова Н. Д. Ораторская проза Феофана Прокоповича и пути формирования литературы классицизма // XVIII век. 1974. Вып. 9.
Крайский Порфирий. Artis Rhetoricae graeserpta [1733/34]. Рукопись. Румянцевский музей. № 279. РГБ, Москва.
Крушевский Н. Очерк науки о языке. Казань, 1885.
Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе. М., 1965.

Кулешов В. И. История русской критики XVII — начала XX веков. М., 1984.

Ларин Б. О разновидностях художественной речи. Семантические этюды // Русская речь. Сборник статей. I / Ред. Щерба Л. Пг., 1923. С. 57—95.

Лихачев Д. С. Система литературных жанров Древней Руси // Славянские литературы / Ред. Робинсон А. Н. М., 1963. С. 47—70.

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.

Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976.

Ломоносов М. В. Сочинения / Ред. Сухомлинов М. И. СПб., 1895.

Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений: В 11 т. М.; Л., 1950—1983.

Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию [1748] // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. VIII. М.; Л., 1952.

Ломоносов М. В. Сочинения / Ред. Морозов А. А. М., 1957.

Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964.

Лотман Ю. Динамическая модель семиотической системы. М., 1974.

Лотман Ю., Пятигорский А. Текст и функция // Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Т. III. Тезисы. Тарту, 1968. С. 74—88.

Лотман Ю., Успенский Б. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. Т. V. Тарту, 1971. С. 144—166.

Лотман Ю., Успенский Б. Миф, имя, культура // Труды по знаковым системам. Т. VI. Тарту, 1973. С. 282—303.

Лотман Ю., Успенский Б. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Труды по русской и славянской филологии. Т. 28. Ученые записки Тартуского университета. Вып. 414. Тарту, 1977. С. 3—36.

Лужный Р. Поэтика Феофана Прокоповича и теория поэзии в Киево-Могилянской академии // XVIII век. 1966. Вып. 7. С. 47—53.

Мандельштам И. Е. О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка. Гельсингфорс, 1902.

Медведев П. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928.

Мединьский Е. М. Братські школи України і Білорусії в XVI—XVII століттях. Київ, 1958.

Мережковский Д. С. Гоголь. Творчество, жизнь и религия. СПб., 1909.

Морозов А. А. Проблема барокко в русской литературе // Русская литература. 1962. № 3. С. 3—38.

Морозов А. А. Ломоносов и барокко // Русская литература. 1965. № 8. С. 70—96.

Морозов А. А. Метафора и аллегория у Стефана Яворского // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В. В. Виноградова. Л., 1971. С. 35—44.

Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973.

Панченко А. М. Два этапа барокко // ТОДРЛ. 1977. Т. XXXII. Текстология и поэтика русской литературы XI—XVII веков. С. 100—106.

Панченко А. М. История и вечность в системе русского барокко // ТОДРЛ. 1979. Т. XXXIV. Куликовская битва и подъем национального самосознания. С. 189—199.

- Пекарский П.* Наука и литература в России при Петре Великом: В 2 т. СПб., 1862.
- Перетц В. Н.* Малорусские вирши и песни в записях XVI—XVII вв. // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. 1899. Т. IV. Ч. 3/4. С. 869—938, 1218—1303.
- Перетц В. Н.* Заметки и материалы для истории песни в России I—VIII // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. 1901. Т. VI. Ч. 2. С. 53—135.
- Перетц В. Н.* Историко-литературные исследования и материалы. Т. I: Из истории русской песни. СПб., 1900; Т. 3: Из истории развития русской поэзии XVIII в. СПб., 1902.
- Перетц В. Н.* Очерки старинной малорусской поэзии, I—V // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. 1903. Т. VIII. Ч. 1. С. 81—119.
- Перетц В. Н.* Очерки по истории поэтического стиля в России // Журнал Министерства народного просвещения. 1905. Октябрь. С. 345—404; 1906. Июнь. С. 382—408.
- Перетц В. Н.* Новые данные для истории старинной украинской лирики // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. 1907. Т. XII. Ч. 1. С. 144—184.
- Петербургский сборник. СПб., 1846.
- Петров Н. И.* Из истории гомилетики в старой Киевской Академии // Труды Киевской Духовной Академии. 1866. 1. С. 86—124.
- Петров Н. И.* О словесных науках и литературных занятиях в Киевской Духовной Академии от начал ее до преобразования в 1819 году // Труды Киевской Духовной Академии. 1868. 3. С. 464—525.
- Петров Н. И.* Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве. Т. I—III. М., 1891—1904.
- Петров Н. И.* Киевская Академия во второй половине XVII века. Киев, 1895.
- «Писание» Аввакума Ф. М. Ртищеву. В: *Демкова Н. С.* Из истории ранней старообрядческой литературы // ТОДРЛ. 1974. Т. 28. С. 385—392.
- Позднев А. В.* Проблемы изучения поэзии Петровского времени // XVIII век. Вып. III / Ред. Берков П. Н. М.; Л., 1958. С. 25—43.
- Полоцкий С.* Избранные сочинения / Ред. Еремин И. М.; Л., 1953.
- Потебня А.* Из записок по теории словесности // *Потебня А.* Эстетика и поэтика / Ред. Иваньо И., Колодная А. М., 1976. С. 35—220. (1862).
- Потебня А.* Мысль и язык // *Потебня А.* Эстетика и поэтика / Ред. Иваньо И., Колодная А. М., 1976. С. 286—459. (1905).
- Поэты XVIII века. I / Ред. Макогоненко Г. П. Л., 1958. (Б-ка поэта. Малая серия).
- Прокопович Ф.* Феофана Прокоповича... слова и речи поучительныя, похвальныя и поздравительныя: В 3 т. / Изд. Наковальнин С. Ф. СПб., 1760—1765.
- Прокопович Ф.* Сочинения / Ред. Еремин И. П. М.; Л., 1961.
- Прокопович Ф.* De arte poetica // *Прокопович Ф.* Сочинения / Ред. Стратановский Г. А. М.; Л., 1961. С. 322—325.
- Прокопович Ф.* Философські твори в трех томах. Переклад с латінської. I: Про риторичне містечтво / Ред. Шинкарук В. С. Київ, 1979.

- Прокопович Ф.* De Arte Rhetorica Libri X. Kijoviae 1706 / Hrsg. Lachmann R. // Rhetorica Slavica. Bd. 2. (Slavistische Forschungen. Bd. 27/2.) Köln—Wien, 1982.
- Пустозерский сборник. Автографы Аввакума и Епифания / Ред. Демкова Н. С., Дробленкова Н. Ф., Сазонова Л. И. Л., 1975.
- Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. М., ²1956—1958.
- Пятигорский А.* Тексты и функции // Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Т. III. Тезисы. Тарту, 1968.
- Резанов В. И.* Из истории русской драмы. Школьные действия XVII—XVIII вв. и театр иезуитов // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей Российских. 1920/2.
- Робинсон А. Н.* Жизнеописания Аввакума и Епифания. Исследование и тексты. М., 1963.
- Робинсон А. Н.* Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974.
- Розанов В. В.* Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. СПб., ³1906.
- Русская повесть XVII века / Ред. и комм. Скрипиль М. О., Еремин И. П. Л., 1954.
- Русские повести первой трети XVIII века / Ред. и комм. Моисеева Г. Н. М.; Л., 1965.
- Русское искусство барокко / Ред. Алексеева Т. В. М., 1977.
- Рыцарский роман на Руси / Ред. и комм. Кузьмина В. Д. М., 1964.
- Сазонова Л.* Поэзия русского барокко. М., 1991.
- Самарин Ю. Ф.* Стефан Яворский и Феофан Прокопович // *Самарин Ю.* Сочинения. Т. V. М., 1880.
- Сборник любовной лирики XVIII века / Ред. Веселовская А. СПб., 1910.
- Сезал Д. С.* О некоторых проблемах семиотического изучения мифологии // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М., 1962. С. 92—99.
- Серман И.* Поэтический стиль Ломоносова. М.; Л., 1966.
- Сивокінь Г. М.* Давні українські поетікі. Харків, 1960.
- Сиповский В. В.* Русские повести XVII—XVIII вв. СПб., 1905.
- Скипина К.* Чувствительная повесть // Русская проза / Ред. Эйхенбаум Б., Тынянов Ю. [1926].
- Словарь русского языка. М., 1981—1984.
- Слонимский А.* Техника комического у Гоголя. Пг., 1923.
- Смирнов А. А.* К проблеме русского предклассицизма и гуманистической теории поэзии Ф. Прокоповича и Ю. Ц. Скалигера // Проблемы теории истории литературы. Сборник статей, посвященный памяти проф. А. Н. Соколова / Ред. Кулешов В. И. М., 1971. С. 67—73.
- Смирнов И. П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.
- Смирнов С.* История московской Славяно-Греко-Латинской Академии. М., 1855.
- Смотрицкий М.* Грамматика славенския правильное синтагма. Евъе, 1619.
- Софронова Л. А.* Поэтика школьного театра // ТОДРЛ. 1979. Т. XXXIV. Куликовская битва и подъем национального самосознания. С. 176—188.
- Стратановский Г. А.* Комментарии // Феофан Прокопович. Сочинения / Ред. Еремин И. П. М.; Л., 1961.

- Сумароков А.* О неестественности // Трудолюбивая Пчела. 1759.
- Сумароков А.* О разности между пылким и острым разумом // Трудолюбивая Пчела. 1759. Апрель. С. 235—237.
- Сумароков А.* Полное собрание всех сочинений. М., 1782.
- Сумароков А.* Вздорные оды // *Сумароков А. П.* Избранные произведения / Ред. Берков П. Н. Л., 1957.
- Сумароков А.* Избранные произведения / Ред. Берков П. Н. Л., 1957.
- Теплов Г. Н.* О качествах стихотворца рассуждение. 1755.
- Тредиаковский.* Езда в остров любви // Сочинения: В 3 т. Т. 3. СПб., 1849. С. 643—732.
- Тредиаковский.* Избранные произведения / Ред. Тимофеев Л. И. Л., 1963. (Б-ка поэта. Большая серия).
- Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. [1924].
- Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. Л., 1929.
- Тынянов Ю.* О литературной эволюции. [1927] // *Texte der russischen Formalisten.* I / Hrsg. Striedter J. München, 1969. S. 432—461.
- Тынянов Ю.* Ода как ораторский жанр [1927/29] // *Texte der russischen Formalisten.* II / Hrsg. Stempel W.-D. München, 1972. S. 272—337.
- Успенский Б.* Поэтика композиции. М., 1970.
- Успенский Б.* Первая русская грамматика на родном языке. М., 1975.
- Успенский Б.* Диглоссия и двуязычие в истории русского литературного языка // *International Journal of Linguistics and Poetics.* 1983. № 27. P. 81—126.
- Успенский Б.* Раскол и культурный конфликт XVII века // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 90—129.
- Успенский Б., Лотман Ю.* О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. Т. V. Тарту, 1971. С. 144—166.
- Успенский Б., Лотман Ю.* Миф, имя, культура // Труды по знаковым системам. Т. VI. Тарту, 1973. С. 282—303.
- Успенский Б., Лотман Ю.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Труды по русской и славянской филологии. Т. 284. (Ученые записки Тартуского университета. Вып. 414). Тарту, 1977. С. 3—36.
- Физиология Петербурга. СПб., 1845.
- Флоровский А. В.* Латинские школы в России в эпоху Петра I // XVIII век. 1962. Вып. 5. С. 316—335.
- Халятковский см. Галятковский
- Харлампович К.* Западнорусские православные школы XVI—XVII века. Казань, 1898.
- Херасков М. М.* Избранные произведения / Ред. Западов А. В. Л., 1961. (Б-ка поэта. Большая серия).
- Хижняк З. И.* Киево-Могиланская академия. Киев, 1970.

- Цейтлин А.* Становление реализма в русской литературе. Русский физиологический очерк. М., 1965.
- Чернышев В.* Русский песенник середины XVIII века // XVIII век. Вып. II. 1940. С. 275—292.
- Чижевский Д.* Барокко в русской литературе // *Ceskoslovenska Rusistika*. 1968. XIII. 1. С. 10—14.
- Чистович И.* Феофан Прокопович и его время. СПб., 1868.
- Чудаков А. А. А. Потебня* // Академические школы в русском литературоведении / Ред. Николаев П. М., 1976. С. 305—354.
- Шашков А.* Максим Грек и идеологическая борьба в России во второй половине XVII — начале XVIII века // ТОДРЛ. 1979. Т. XXXIII. С. 80—87.
- Шестов Л.* Достоевский и Ницше. СПб., 1905.
- Шкловский В.* Воскресение слова. СПб., 1914.
- Шкловский В.* Повести о прозе. М., 1966.
- Шкловский В.* Искусство как прием. [1919] // *Texte der russischen Formalisten*. I / Hrsg. Striedter J. München, 1969. S. 1—34.
- Шкловский В.* Пародийный роман [1912] // *Texte der russischen Formalisten*. I / Hrsg. Striedter J. München, 1969. S. 244—299.
- Щерба Л.* Восточно-лужицкое наречие. Пг., 1915.
- Эйхенбаум Б.* Иллюзия сказа [1918, 1924] // *Texte der russischen Formalisten*. I / Hrsg. Striedter J. München, 1969. S. 160—167.
- Эйхенбаум Б.* Как сделана «Шинель» Гоголя // *Texte der russischen Formalisten*. I / Hrsg. Striedter J. München, 1969. S. 122—159.
- Яворский С.* Риторическая Рука. Сочинение Стефана Яворского. Перевод с латинского Феодора Поликарпова. 1705. Литографированное издание. (Памятники древней письменности. Т. XX. 1878).
- Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921.
- Якобсон Р.* Выступления // IV Международный съезд славистов. Материалы и дискуссии I / Ред. Виноградов В. М., 1962. С. 619—621.
- Якобсон Р.* О художественном реализме [1921] // *Texte der russischen Formalisten*. I / Hrsg. Striedter J. München, 1969. S. 372—391.
- Якубинский Л.* О звуках стихотворного языка // *Поэтика*. 1919. С. 37—49.
- Якубинский Л.* О поэтическом глоссемосочетании // *Поэтика*. 1919. С. 7—12.
- Якубинский Л.* О диалогической речи // *Русская речь. Сборник статей I* / Ред. Щерба Л. Пг., 1923. С. 96—195.

- Aichinger G.* Der Autor der Abhandlung «О качествах стихотворца рассуждение» (1755) // Zeitschrift für slavische Philologie. 1967. XXXIII/2. S. 331—353.
- Ambrogio I.* Formalismo e avanguardia in Russia. Rom, 1968.
- Anderson G. L.* Phonemic Symbolism and Phonological Style // Current Trends in Stylistics / Ed. Kachru B. B., Stahlke H. F. Edmonton-Champaign, 1972. P. 163—181.
- Anger A.* Deutsche Rokoko-Dichtung. Ein Forschungsbericht // Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1962. № 3/4. S. 430—479, 614—648.
- Arvatov B.* Poetische und praktische Sprache // Marxismus and Formalismus. Dokumente einer literaturtheoretischen Konvorse / Hrsg. und übers. Günther H., Hielscher K. München, 1973. S. 99—130.
- Backvis C.* Dans quelle mesure Derzhavin est-il un baroque? // Festschrift für W. Lednicki / Hrsg. Folejewski Z., Karpovich M. Den Haag, 1962. S. 72—104.
- Barthes R.* L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire // Communications. 1970. № 16. P. 172—223.
- Battistini A.* Acutezza // Historisches Wörterbuch der Rhetorik. I / Hrsg. Ueding G. Tübingen, 1992. Sp. 88—100.
- Behrens I.* Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. Vornehmlich vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen. (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie. 92.) Halle, 1940.
- Berndt M.* Die Predigt Dimitrij Tuptalos. Studien zur ukrainischen und russischen Barockpredigt. (Slavica Helvetica. 6) Bern-Frankfurt/M., 1975.
- Besharov I.* The Imagery of the Igor-Tale. Leiden, 1956.
- Blanco M.* Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe. Genf, 1992.
- Bonsiepe G.* Visuell/verbale Rhetorik // Format. 1968. IV/5. S. 11—18.
- Bornscheuer L.* Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft. Frankfurt, 1976.
- Brahmer M.* Petrarkizm w poezji polskiej w XVI wieku. (Prace historycznoliterackie. 27). Kraków, 1927.
- Brang P.* Studien zur Theorie and Praxis der russischen Erzählung. 1770—1811. Wiesbaden, 1960.
- Bremond Cl.* Le message narratif // Communications. 1964. 4. P. 4—32.
- Bühler K.* Sprachtheorie. Jena, 1934.
- Caussin N.* De eloquentia sacra et humana, libri XVI. Köln, ⁸1681 (1. Aufl. Paris 1619).
- Christiansen B.* Philosophie der Kunst. Hanau, 1909.
- Cohen J.* La structure du langage poétique. Paris, 1966.
- Cracraft J.* Feofan Prokopovich // The Eighteenth Century in Russia / Ed. Garrard J. G. Oxford, 1973. P. 75—105.
- Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, ²1954.
- Curtius E. R.* Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter // Romanische Forschungen. 1952. № 64. S. 57—70.

- Doležel L.* Ein Begriffsrahmen für die statistische Stilanalyse (engl. 1969) // Literaturwissenschaft und Linguistik. I / Hrsg. Ihwe J. Frankfurt/M., 1971. S. 253—273.
- Doležel L.* Zur statistischen Theorie der Dichtersprache (engl. 1965) // Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. II / Hrsg. Ihwe J. Frankfurt/M., 1971. S. 41—61.
- Doležel L.* Russian and Prague school functional stylistics // Style. Fayetteville/Ark, 1968. P. 143—158.
- Donat D.* Feofan Prokopovič (1681—1736) im Urteil deutscher Periodika des 18. Jahrhunderts // Kirche im Osten. 1977. № 20. S. 90—106.
- Donatus Alexander* Ars poetica sive intuitionum artis poeticae libri tres. Köln, 1633.
- Dubois J., Edeline F., Klinckenberg, J. M. et alii.* Rhétorique générale. Paris, 1970.
- Dürr-Durski J.* Szkic informacyjny // *Naborowski D.* Poezje / Hrsg. Dürr-Durski J. Warszawa, 1961.
- Dyck J.* Ornatus und Decorum im protestantischen Predigtstil des 17. Jahrhunderts // Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. 1965. № 94. S. 225—236.
- Dyck J.* Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition. Bad Hamburg vor der Höhe, Berlin, Zürich, 1966.
- Eco U.* Einführung in die Semiotik. München, 1972.
- Edeline F., Dubois J. et alii.* Rhétorique générale. Paris, 1970.
- Fechner J.-U.* Der Antipetrarkismus. Studien zur Liebessatire in barocker Lyrik. Heidelberg, 1966.
- Fischer L.* Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland. Tübingen, 1968.
- Foucault M.* Die Ordnung der Dinge. Frankfurt/M., 1971.
- Friedrich H.* Epochen der italienischen Lyrik. Frankfurt/M., 1964.
- Głowiński M.* Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej // Proces historyczny w literaturze i sztuce / Hrsg. Janion M., Piorunowa A. Warszawa, 1967. S. 37—60.
- Głowiński M.* Prąd literacki jako kategoria poetyki historycznej // *Głowiński M.* Powieść Młodopolska. Studium z poetyki historycznej. Wrocław, Warszawa, Kraków, 1969. S. 38—42.
- Göttert K. H.* Einführung in die Rhetorik. München, 1991.
- Gottsched J. Chr.* Ausführliche Redekunst. 1736.
- Gracián Baltasar.* Agudeza y arte de ingenio [1648]. Buenos Aires, 2¹⁹⁴⁴.
- Grasshoff H.* Lomonosov und Gottsched // Zeitschrift für Slawistik. 1961. VI/4. S. 495—507.
- Greber E.* Textile Texte. «Wortflechten», Kombinatorik und poetologische Reflexion (vornehmlich am Material der russischen Literatur). Habilitationsschrift Konstanz Januar 1994.
- Grübel R.* Michail M. Bachtin. Biographische Skizze // *Bachtin M.* Die Ästhetik des Wortes / Hrsg. Grübel R. Frankfurt/M., 1979. S. 7—20.

- Grübel R.* Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin. Предисловие к: *Bachtin M.* Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt/M., 1979. S. 21—78.
- Grzeszczuk St.* Piotra Kochanowskiego poemat o «Wojnie Pobożnej» // *Ruch Literacki.* 1967. № 1. S. 13—30.
- Günther H.* Das Groteske bei N. V. Gogol. München, 1968.
- Hansen-Löve A.* Der russische Formalismus. Wien, 1978.
- Hansen-Löve A.* Semantik der Evolution und Evolution der Semantik. Ein Forschungsbericht zu I. P. Smirnovs Modell einer diachronen Semiotik // *Wiener Slawistischer Almanach.* 1980. № 6. S. 131—190.
- Härtel H.-J.* Byzantinisches Erbe und Orthodoxie bei Feofan Prokopovič. Würzburg, 1970.
- Havránek B.* K funčínmu rozvrstvení spisovného jazyka // *Časopis pro moderní filologii.* 1942. XXVIII. S. 409—416.
- Heldmann K.* Dekadenz und literarischer Fortschritt bei Quintilian und bei Tacitus // *Poetica.* 1980. 12/1. S. 1—23.
- Hippisley A.* The Emblem in the Writings of Simeon Polockij // *The Slavonic and East European Journal.* 1971. № 15. P. 167—183.
- Hocke G. R.* Der Manierismus in der Literatur. Hamburg, 1959.
- Holenstein E.* Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus. Frankfurt/M., 1975.
- Holenstein E.* Linguistik. Semiotik. Hermeneutik. Frankfurt/M., 1976.
- Holenstein E.* Von der Poesie und der Plurifunktionalität der Sprache. Предисловие к: *Jakobson R.* Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921—1971. Frankfurt/M., 1979. S. 7—57.
- Horaz.* Sämtliche Werke. München, 1967.
- Humboldt W. von.* Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts (1830—1835) // *Humboldt W. von.* Werke in fünf Bänden. Schriften zur Sprachphilosophie. Bd. 3 / Hrsg. Flitner A., Giel K. Darmstadt, 1972. S. 368—756.
- Iunius Melchior.* Artis dicendi praecepta. Regensburg 1594.
- Jacobsen E.* Die Metamorphosen der Liebe und Friedrich Spees «Trutznachtigal». Kopenhagen 1954.
- Jakobson R.* Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak // *Slavische Rundschau.* 7. 1935. S. 357—374.
- Jakobson R.* Der Doppelcharakter der Sprache. Die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik (engl. 1956) // *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven.* I. Hrsg. J. Ihwe. Frankfurt/M. 1971. S. 323—333.
- Jakobson R.* Linguistik und Poetik. Übers. T. Schelbert // *Jakobson R.* Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921—1971. Hrsg. E. Holenstein, T. Schelbert. Frankfurt/M. 1979. S. 83—121 (engl.: *Linguistics and Poetics // Style in Language.* Ed. Th. A. Sebeok. Cambridge/Mass. 1960. S. 350—377).
- Jakobson R.* Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie [1961] // *Jakobson R.* Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921—1971. Hrsg. E. Holenstein, T. Schelbert.

- Frankfurt/M. 1979. S. 233—263. (engl.: *Jakobson R. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry // Lingua*. 21. 1968. S. 597—609.)
- Jakobson R. Grammatical parallelism and its Russian facet // Language*. 42. 1966. S. 399—429.
- Jakobson R. Subliminal Verbal Patterning in Poetry // Studies in General and Oriental Linguistics*. Hrsg. R. Jakobson, S. Kawamoto. Tokyo 1970. S. 302—308. (Dt.: *Unbewußte sprachliche Gestaltung in der Dichtung // Jakobson R. Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921—1971*. Hrsg. E. Holenstein, T. Schelbert. Frankfurt/M. 1979. S. 311—379.)
- Jakobson R. Shifters, verbal categories, and the Russian verb [1957] // Jakobson R. Selected Writings*. II. Den Haag-Paris 1971. P. 130—147.
- Jauss H. R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt/M. 1984.
- Jensen P. A. Zum Problem der primären und sekundären Stile // Periodisierung und Evolution*. Hrsg. W. Koschmal (Wiener Slawistischer Almanach. 32). Wien 1993. S. 9—20.
- Keipert H. Zur Quellenfrage van Lomonosovs zweiter «Rhetorik» // Festschrift für M. Woltner*. Hrsg. P. Brang. Heidelberg 1967. S. 134—143.
- Klaus G. Semiotik und Erkenntnistheorie*. Berlin 1969.
- Klein J. Die Schäferdichtung des russischen Klassizismus*. Wiesbaden 1988.
- Koch W. Poetizität. Skizzen zur Semiotik der Dichtung*. Hildesheim-New York 1981.
- Kopperschmidt J. Allgemeine Rhetorik: Einführung in die Theorie der persuasiven Kommunikation*. Stuttgart 1973.
- Kopperschmidt J. Rhetorik*. 2 Bde. Darmstadt 1990—1991.
- Krindl M. Sprawa realizmu w powieści // Pamiętnik Literacki*. 49. 1958. S. 157—176.
- Kristeva J. Le mot, le dialogue et le roman [1966] // Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969. P. 143—173.
- Kristeva J. Pour une semiologie des paragrammes // Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969. P. 174—207.
- Krzyżanowski J. Historia literatury polskiej (Geschichte der polnischen Literatur)*. Warszawa 1974.
- Kuentz P. Rhétorique générale ou rhétorique théoretique? // Littérature*. 4. 1971. P. 108—115.
- Kvetnickij F. Clavis poetica [1732]*. Hrsg. und Einl. B. Uhlenbruch. (Rhetorica Slavica Bd. III.) Köln-Wien 1985.
- Lachmann R. Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/M. 1990.
- Lachmann R. Die «Verfremdung» und das «Neue Sehen» bei Viktor Šklovskij // Poetica*. 3. 1970. S. 226—249.
- Lachmann R. Das Problem der poetischen Sprache bei V. V. Vinogradov // Poetics*. 11. 1974. S. 103—125.
- Lachmann R. Dialogizität und poetische Sprache // Dialogizität*. Hrsg. R. Lachmann. München 1983. S. 51—62.
- Lange K.-P. Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesauros und Pellegrinis Lehre von der «acutezza» oder von der Macht der Sprache*. München 1968.

- Lauer R.* Cedichtform zwischen Schema und Verfall. Sonett, Rondeau, Madrigal, Stanze und Triolett in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. München 1975.
- Lausberg H.* Elemente der literarischen Rhetorik. Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie. München ²1963.
- Lausberg H.* Handbuch der literarischen Rhetorik. 2 Bde. München ²1973.
- Leech G. N.* Linguistics and the Figures of Rhetoric // Essays on Style and Language. Hrsg. R. G. Fowler. London 1966. P. 135—156.
- Lehmann J.* Ambivalenz und Dialogizität. Zur Theorie der Rede bei Michail Bachtin // Urszenen. Hrsg. F. A. Kittler, H. Turk. Frankfurt/M. 1977. S. 355—380.
- Levý J.* Generative Poetik [1966] // Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. II/2. Hrsg. J. Ihwe. Frankfurt/M. 1971. S. 554—567.
- Lewin P.* Wykłady poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722—1774) a tradycje polskie (Poetikvorlesungen in den russischen Lehrstätten des XVIII. Jhds. 1722—1774 und die polnische Tradition). Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972.
- Lewis C. S.* The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition [1936]. New York 1958.
- Linn M. L. A. G.* Baumgartens «Aesthetica» und die antike Rhetorik // Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 41/14. 1967. S. 424—443. Также в: Rhetorik (2 Bde). Hrsg. J. Kopperschmidt. Darmstadt 1991. Bd. 2. S. 81—106.
- Lotman J.* Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. Hrsg. K. Eimermacher. Kronberg/Ts. 1974.
- Lunt H. G.* Concise Dictionary of Old Russian. München 1970.
- Łużny R.* Pisarze kręgu Akademii kijowsko-mohylańskiej a literatura polska (Schriftsteller aus dem Umkreis der Kiev-Mogilja-Akademie und die polnische Literatur). Kraków 1966.
- Malinowski B.* The Problem of Meaning in Primitive Languages (Supplement I to C. K. Ogden, I. A. Richards. The Meaning of Meaning (1923)). London ¹⁰1972. P. 296—336.
- Makarij.* Die Makarij-Rhetorik (Knigi sut' ritoriki dvoji po tonku v voprosech spisany...). Mit einer einleitenden Untersuchung herausgegeben nach einer Handschrift von 1623 aus der Undol'skij-Sammlung (Leninbibliothek Moskau) von Renate Lachmann. (Rhetorica Slavica. Bd. I). Köln, Wien 1980.
- Marino G.* Adone. 2 Bde. Roma 1975—1977.
- Martialis M. Val.* Epigrammata. Hrsg. W. M. Lindsay. Oxford 1929.
- Masenius Jacobus.* Ars nova argutiarum. Köln 1660.
- Mathauserová Sv.* Teorija «Pletenija slaves» (Die Theorie des «Wortflechtens») // *Mathauserová Sv.* Drevnerusskie teorii iskusstva slova (Altrussische Theorien zur Wortkunst). Praha 1976. S. 85—90.
- Mayenowa M. R.* Poetyka teoretyczna (Theoretische Poetik). Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974.
- Morpurgo-Tagliabue G.* Aristotelismo e Barocco // Retorica e Barocco. Atti del III. Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Ed. E. Castelli. Roma 1955. S. 119—195.

- Mukařovský J.* Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka [1938] // *J. Mukařovský.* Kapitoly z české poetiky. Praha, ²1948. S. 157—163. (Dt.: Die poetische Benennung und die ästhetische Funktion der Sprache // *Mukařovský J.* Kapitel aus der Poetik. Übers. W. Schamschula. Frankfurt/M. 1967. S. 44—54.)
- Mukařovský J.* Dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue // Actes du IVe Congrès Int. des Linguistes. Hrsg. L. Hjelmslev u. a. Kopenhagen 1938. S. 98—104.
- Mukařovský J.* O jazyce básnickém [1940] // *J. Mukařovský.* Kapitoly z české poetiky. Praha, ²1948. S. 78—128. (Dt.: Über die Dichtersprache. Übers. H. Grönebaum // *Mukařovský J.* Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik. München 1974. S. 142—199).
- Mukařovský J.* Místo estetické funkce mezi ostatními [1942] // *Mukařovský J.* Studie z estetiky. Praha 1966. S. 80—94. (Dt.: Der Standort der ästhetischen Funktion unter den übrigen Funktionen // *Mukařovský J.* Kapitel aus der Ästhetik. Übers. W. Schamschula. Frankfurt/M. 1970. S. 113—137).
- Murashov Ju.* Jenseits der Mimesis. Russische Literaturtheorie im 18. und 19. Jahrhundert von M. V. Lomonosov bis V. G. Belinskij. München 1993.
- Naborowski D.* Poezje. Hrsg. J. Dürr-Durski. Warszawa 1961.
- Nadolski B.* Wokół nauki o stylach w jezuickich retorykach (Über die Lehre vom Stil in den jesuitischen Rhetoriken) // Pamiętnik literacki. LTV/3. 1963. S. 81—89.
- Nebel H. M. N. M. Karamzin.* A Russian Sentimentalist. Den Haag-Paris 1967. (Slavistic Printings and Reprintings LX.)
- Neuhäuser R.* Periodization and Classification of Sentimental and Preromantic Trends in Russian Literature between 1750 and 1815 // Canadian Contributions to the 7th Int. Congress of Slavists 1973. S. 11—39.
- Nykl A.* Hispano-Arabic Poetry and its Relation with the Old Provençal Troubadours. Baltimore 1946.
- Okenfuss M. J.* The Jesuit Origins of Petrine Education // The Eighteenth Century in Russia. Hrsg. J. G. Garrard. Oxford 1973. S. 106—130.
- Otwinowska B.* «Concors discordia» Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu («Concors discordia» Sarbiewskis in der Theorie des Konzeptismus) // Pamiętnik Literacki. 59. 1968. S. 81—110.
- Pascal Pierre.* Avvakum et les débuts du raskol. Paris ³1969.
- Pellegrini Camillo.* Del concetto poetico. 1598.
- Pellegrini (Peregrini) Matteo.* Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze, e concetti, volgarmente si appellano. Genua 1639.
- Picchio R.* Questione della lingua e slavia cirillo-metodiana // Studi sulla questione della lingua presso gli slavi. Ed. R. Picchio. Roma 1972. P. 7—112.
- Plett H. F.* Einführung in die rhetorische Textanalyse. Hamburg ³1975.
- Plett H. F.* Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik. Heidelberg 1975.

- Pollak R.* Tasso w Polsce (Tasso in Polen). *Kwartalnik Neofilologiczny*. Jg. 2. 1/4. 1955. То же в: *Pollak R.* Wśród literatów staropolskich. Warszawa 1966. S. 198—224.
- Pomey François.* Novus candidatus rhetoricae. Prag 1697.
- Pomey François.* Novissimus candidatus rhetoricae. Köln 1732.
- Pomorska K.* Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance. The Hague-Paris 1968.
- Pontanus Jacobus.* Poeticarum institutionum libri tres. Ingolstadt 1594.
- Pyritz H.* Paul Flemmings Liebeslyrik. Zur Geschichte des Petrarkismus. Göttingen 1963.
- Richards I. A.* The Philosophy of Rhetoric. New York 1936.
- Rieks R.* Die antike Affektenlehre und die Affektdarstellung als ein Formprinzip von Vergils Aeneis. Bochumer Habilschrift 1973.
- Rieks R.* Affekte und Strukturen. Pathos als ein Form- und Wirkprinzip von Vergils «Aeneis». München 1989.
- Rynduch Z.* Nauka o stylach w retorykach polskith XVII wieku (Die Lehre von den Stilen in den polnischen Rhetoriken des 17. Jahrhunderts). Gdąnsk 1967.
- Sarbiewski Maciej Kazimierz.* De acuto et arguto sive Seneca et Martialis // Wykłady poetyki (Praecepta poetica). Hrsg. und übers. St. Skimina. (Biblioteka pisarzy polskich). Wrocław-Kraków 1958.
- Sarbiewski Maciej Kazimierz.* O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer / De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus. Hrsg. St. Skimina. Übers. M. Plezia. Wrocław 1954.
- Sarnowska E.* Teoria poezji M. K. Sarbiewskiego. (Theorie der Poesie M. K. Sarbiewskis) // Studia z teorii i historii poezji. Hrsg. M. Głowiński. Wrocław 1967. S. 137—142.
- Schmid H.* Zum Begriff der ästhetischen Konkretisation im tschechischen Strukturalismus // Sprache im technischen Zeitalter. 36/Okt.-Dez. 1970. S. 290—318.
- Schmid W.* Zur Erzähltechnik und Bewußtseinsdarstellung in Dostoevskijs *Večnyj muž* // Die Welt der Slaven. 13. 1968. S. 294—306.
- Schmid W.* Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München 1973 (²1986).
- Schmidt S. J.* Alltagssprache und Gedichtssprache. *Poetica*. 2/3. 1968. S. 285—303.
- Schmidt S. J.* Texttheorie. München 1973.
- Schroeder H.* Psyche in Rußland // Der Vergleich (Hamburger romanistische Studien, Reihe A. Bd. 42. Reihe B. Bd. 25). Hrsg. R. Grossmann, W. Pabst, E. Schramm. Hamburg 1955, S. 51—64.
- Schroeder H.* Russische Verssatire im 18. Jahrhundert. Köln-Graz 1962.
- Shapiro G. N.* V. Gogol' and the Baroque. Ann Arbor 1984.
- Sieveke F. G.* Eloquentia sacra. Zur Predigttheorie des Nicolaus Caussin S. J. // Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.—20. Jahrhundert. Hrsg. H. Schanze. Frankfurt/M. 1974. S. 43—68.
- Sinko T.* Poetyka Sarbiewskiego (Die Poetik Sarbiewskis). (Rozprawy AU. Wydział Filologiczny. 58/3.) Warszawa 1918.

- Sławinski J.* Funkcje krytyki literackiej // Z teorii i historii literatury. Hrsg. K. Budzyk. Wrocław-Warszawa-Kraków 1963. S. 281—301.
- Sławinski J.* Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim // Proces historyczny w literaturze i sztuce. Hrsg. M. Janion, A. Piorunowa. Warszawa 1967. S. 8—30.
- Spieker S.* Writing the Underdog. Gogol's *Zapiski Sumasshedshego* and its Pretexts // Wiener Slavistischer Almanach 28. 1991. S. 41—56.
- Spitzer L.* Italiensche Umgangssprache. Leipzig 1922.
- Stankiewicz E.* Problems of Emotive Language // Approaches to Semiotics. Hrsg. Th. A. Sebeok, A. S. Hayes, M. C. Bateson. Den Haag 1972.
- Starobinski J.* Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Paris 1971.
- Steinkühler H.* Die Theorie der Rede in Rußland zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Die Mäkarij-Rhetorik im europäischen Kontext // Slavische Barockliteratur. II. Hrsg. R. Lachmann. München 1983. S. 153—178.
- Stempel W.-D.* Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache. Предисловие к: Texte der russischen Formalisten. II. Hrsg. W.-D. Stempel. München 1972. S. VII—LXXXIII.
- Stökl G.* Russische Geschichte. Stuttgart 1962.
- Striedter J.* Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne // Immanente Ästhetik — Ästhetische Reflexion. Hrsg. W. Iser. München 1966 (Poetik und Hermeneutik II). S. 263—296.
- Stupperich R.* Feofan Prokopovič und seine akademische Wirksamkeit // Zeitschrift für slavische Philologie. 17. 1940—1941. S. 70—102.
- Stupperich R.* Feofan Prokopovič in der neueren Literatur // Festschrift für Margarete Woltner zum 70. Geburtstag. Hrsg. P. Brang, H. Bräuer. Heidelberg 1967. S. 284—293.
- Stupperich R.* Die Prokopovič-Renaissance im Zeitalter Katharinas II // Commentationes linguisticae et philologicae Ernesto Dickenmann Iustrum claudenti quintum decimum. Hrsg. F. Scholz. Heidelberg 1977. S. 441—457.
- Sydorenko A.* The Kievan Academy in the Seventeenth Century. Ottawa 1977.
- Tatarkiewicz W.* Historia estetyki (Geschichte der Ästhetik). I // Estetyka starożytna. Wrocław 1962.
- Tesauro Emanuele.* Il Cannociale Aristotelico ossia idea dell' arguta e ingegnosa elocuzione... [1655]. Hrsg. A. Buck. Bad Homburg-Berlin-Zürich 1968 (по изданию 1670 г.).
- Tetzner J.* Theophan Prokopovič und die russische Frühaufklärung // Zeitschrift für Slavistik. 3. 1958. S. 351—368.
- Texte der russischen Formalisten. I. Hrsg. J. Striedter. München 1969. II. Hrsg. W. D. Stempel. München 1972.
- Titunik I. R.* Das Problem des «skaz». Kritik und Theorie // Erzählforschung 2. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik. Hrsg. W. Haubrichs. (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Beiheft 6). Göttingen 1977. S. 114—140.

- Titunik I. R.* Russian Sentimentalist Rhetoric of Fiction // Semiosis. Semiotics and the History of Culture. Hrsg. M. Halle et al., Michigan 1984. S. 228—239.
- Todorov T.* Littérature et signification. Paris 1967.
- Todorov T.* Synecdoques // Communications. 16. 1970. S. 26—35.
- Tschizewskij D.* Das heilige Rußland. Russische Geistesgeschichte. I. 10.—17. Jahrhundert. Hamburg 1959.
- Tschizewskij D.* Zwischen Ost und West. Russische Geistesgeschichte. II. 18.—20. Jahrhundert. Hamburg 1961.
- Tschizewskij D.* Umkehrung der dichterischen Metaphern, Topoi und anderer Stilmittel // Die Welt der Slaven. 6. 1961. S. 337—354.
- Tschizewskij D.* Gogol'-Studien. (Der unbekannte Gogol') // Gogol'-Turgenev-Dostoevskij-Toistoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Hrsg. U. Busch, H.-J. Gerigk u. a. München 1966.
- Tschizewskij D.* Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen. I. Berlin 1968.
- Uhlenbruch B.* Simeon Polockijs poetische Verfahren — «Rifmologion» und «Vertograd mnogocvetnyj» // Versuch einer strukturalen Beschreibung. Bochum 1979.
- Uspenskij B.* Emblematik und Ideologie. Zu einem emblematischen Text Simeon Polockijs // Slavische Barockliteratur. II. Hrsg. R. Lachmann. München 1983. S. 115—127.
- Vossius Gertlard Johannes.* Commentatorium Rhetoricum, sive Oratorium Institutionum Libri sex. Lugduni Batavorum 1630.
- Windfuhr M.* Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stuttgart 1966.
- Wolff Christian.* Psychologia Empirica. Gesammelte Werke, Bd. 5. Ed. et curavit Joannes Ecole (Nachdruck der Ausgabe Frankfurt und Leipzig 1738). Hildesheim 1968.
- Zenkovsky S. A.* The ideological world of the Denisov Brothers // Harvard Slavic Studies. 3. 1957. S. 49—66.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- Аввакум (Петрович), протопоп 26—43, 46, 84, 138, 152, 157, 158, 264, 277—
280, 299, 322, 327, 331, 332
- Августин 185
- Авраамий (Палицын) 40, 278, 279
- Адодуров В. Е. 155, 299
- Адриан, имп. 182
- Аккерман Е. 4, 326
- Александр Македонский 306, 327
- Алексеева Т. В. 300, 332
- Алексей Михайлович, царь 26—44, 46, 152, 176, 277, 278, 329
- Альварес Э. (Альвар) 154, 156, 163, 298
- Анакреон (Анакреонт) 309, 310, 314
- Андерсон Д. Л. (Anderson) 124, 290, 335
- Апер 178
- Арватов Б. И. 274, 335
- Аристотель (Aristoteles) 16, 62, 74, 86—90, 93, 98, 100, 110, 111, 165, 174, 175,
185, 198, 205, 206, 255, 284—286, 289, 290, 298, 302, 320, 342
- Аскоченский В. И, 299, 327
- Афтоний Софист 165, 195
- Ахматова А. (Горенко А. А.) 264, 322, 327
- Бабкин Д. С. 281, 327
- Баранович Л. см. Лазарь Баранович
- Барт Р. (Barthes) 5, 6, 12, 20, 274, 286, 335
- Бартнев П. И. 329
- Батюшков К. Н. 233, 234, 309, 314, 327
- Баухусиус 91, 287, 288
- Бахтин М. М. 6, 14, 32, 43, 126, 250, 255, 268—271, 273, 275, 276, 279, 283, 290,
318, 320, 323, 324, 327, 336, 337, 339
- Безбородько Н. И. 154, 299, 327
- Белинский В. Г. 85, 243—245, 247, 248, 297, 315, 317—319, 327, 340
- Белобочкий А. (Я.) 303, 328
- Белодед И. К. 302, 303
- Белый А. (Бугаев Б. Н.) 319, 327
- Бергсон А. 255, 258
- Бердяев Н. А. 320, 327
- Берков П. Н. 295, 308, 310, 331, 333
- Берндт М. (Berndt) 305, 335
- Бешарова И. (Besharov) 280, 335
- Бид К. 305

* Составил М. Д. Эльзон.

Бидерманус 91
Благой Д. Д. 312, 329
Бланко М. (Blanko) 284, 335
Богданович И. Ф. 229, 230, 313, 314, 327
Бодуэн де Куртенэ И. А. 255, 263
Брант Л. В. 243, 244
Брехт Б. 20
Брик О. М. 257, 258, 321, 327
Брюсов В. Я. 319, 329
Буланин Д. М. 300, 327
Буланина Т. В. 281, 282, 327
Булгарин Ф. В. 243
Бут У. 238
Бэкон Ф. 159, 172
Бюлер К. (Bühler) 265—267, 323, 335

Вайзе К. 173
Василий Великий 197
Вергилий (Vergilius) 51, 206, 283, 298, 341
Веселовская А. А. 311, 314, 332
Виноградов В. В. 40, 53, 238, 250, 251, 260—265, 274, 279, 281, 305, 314, 315,
318, 319, 322—324, 327, 328, 330, 334, 338
Винтер Е. 159, 300, 302, 328
Виргилий см. Вергилий
Вишневский Д. К. 298, 299, 328
Волошинов В. Н. 268, 269, 271—273, 277, 278, 283, 323--325, 328
Вольф Х. (Wolff) 291, 297, 343
Вомперский В. П. 52, 53, 57, 63, 278, 281, 283, 299, 301—303, 328
Воскресенский Г. А. 291, 328
Вундт В. 258

Гавриил (Бужинский) 164, 209
Галлуциус 91
Галятковский И. см. Иоанникий Галятковский
Гельдерлин И.-Х. Ф. 20
Гермоген 185
Герцен А. И. 245
Геттерт К. Х. (Götttert) 274, 336
Гжешук С. (Grzeszczuk) 308, 337
Гловинский М. (Głowinski) 289, 316, 336, 341
Глюк Э. 156, 216, 222, 308
Гоббе Т. 158
Гоголь Н. В. 236, 241—250, 258, 264, 315—319, 322, 324, 327--334, 337, 341—
343
Голенищев-Кутузов И. Н. 290, 291, 300, 328

Гомер (Homerus) 283, 341
Гонгора 90, 91
Гончаров С. А. 319, 328
Гопкинс см. Хопкинс Дж. М.
Гораций (Horaz) 17, 276, 286, 298, 337
Горфункель А. Х. 303, 328
Готтшед И. (Gottsched) 130, 291, 336
Гофман В. А. 318, 328
Грасхофф (Grasshoff) 291, 336
Грациан Б. (Gracian) 88—96, 99—101, 107—115, 130, 284, 290—292, 295, 335, 336
Гребер Э. (Greber) 296, 336
Григорий Кнапский 199
Григорий Назианзин 208
Григорович Д. В. 318, 328
Гроций Г. 159
Гуковский Г. А. 143, 296, 309, 328
Гумбольдт В. фон (von Humboldt) 250—253, 262, 337
Гуссерль Э. 255, 256

Даль В. И. 318, 328
Данте Алигьери 91
Декарт Р. 159, 172
Демкова Н. С. 278, 299, 331, 332
Демосфен 55, 57, 197
Денисов А. 300, 303
Денисовы, бр. 158, 300, 303, 343
Державин Г. Р. 160, 210, 227, 228, 277, 312, 315, 329, 335
Дик И. (Dyck) 281, 302, 304, 336
Димитрий Ростовский (Туптало) 156, 209, 305, 335
Димостен см. Демосфен
Дионисий 28
Дионисий Ареопагий 277
Дионисий Галикарнасский 178
Дионисий Петавиус 93, 94
Дмитриев И. И. 231, 232, 311, 313, 314, 329
Дмитриев М. 17
Долежел Л. (Doležel) 264, 322, 336
Домашнев С. Г. 292, 329
Донат А. (Donatus) 132, 165, 292, 293, 336
Дора Ж. (Дорат) 234
Достоевский Ф. М. 236, 245, 248—250, 264, 275, 315, 318—324, 327—329, 332, 334, 341, 343
Дробленкова Н. Ф. 278, 299, 332
Екатерина I, имп. 306

Екатерина II, имп. 300, 342
Елизавета Петровна, имп. 138, 139
Ельмслев Л. (Hjelmslev) 6, 340
Епифаний, старец 36, 277, 278, 332
Еремин И. П. 160, 294, 295, 300—302, 306, 309, 329, 331, 332
Ефимов А. И. 329

Живов В. М. 237, 317, 329
Житецкий П. И. 164, 301, 329
Жолковский А. К. 298, 329

Западов А. В. 311, 333
Захарьин Д. Б. 326
Зеньковский С. А. (Zen'kovsky) 277, 300, 329, 343
Знаменский П. В. 299, 329
Зубов В. П. 303, 329
Зунделович Я. О. 319, 329

Иваньо И. В. 320, 331
Иларион 291, 329
Инес А. 308
Иоанн Златоуст 165, 185, 197, 198, 206, 208
Иоанникий Галятовский 209, 305, 328

Йенсен П. А. (Jensen) 296, 338

Капнист В. В. 232, 313
Карамзин Н. М. 215, 231—233, 237, 238, 241, 292, 311, 313—315, 317, 329, 340
Катулл 231, 298
Кветницкий Ф. 84, 130, 131, 166, 189, 283, 292, 303, 338
Квинтилиан (Quintilianus) 7, 65, 89, 120, 165, 170, 171, 175, 178, 179, 185, 186,
197, 206, 208, 302, 338
Кикерон см. Цицерон
Кириллов И. А. 278, 329
Кляйн И. (Klein) 310, 338
Княжнин Я. Б. 314
Колодная А. И. 320, 331
Константин Острожский, кн. 153
Коппершмидт И. (Kopperschmidt) 274, 276, 338, 339
Коссен И. (Caussen, Caussenius) 167, 185, 188, 303—305, 335, 341
Кох В. (Koch) 323, 338
Кохановский П. (Kochanowski) 308, 337
Кохановский Я. 91, 124, 199, 308
Коховский В. 308
Кочеткова Н. Д. 304, 329

Крайский Петр см. Порфирий (Крайский)

Кракрафт Д. (Cracraft) 159, 161, 300, 301

Кристева Ю. (Kristeva) 271, 324, 338

Крученых А. Е. 257

Крушевский Н. В. 255, 258—260, 321, 329

Кузьмина В. Д. 306, 332

Кулешов В. И. 304, 317, 319, 329, 330, 332

Курций 187, 298

Кучеров А. Я. 313, 329

Кюнтц П. (Kuentz) 21, 275, 276, 338

Лазарь Баранович 308

Ланге К.-П. (Lange) 89, 100, 112, 283—287, 338

Лансло К. 163

Лант Х. Г. 282

Ларин Б. А. 263, 322, 330

Лаусберг Г. (Lausberg) 68, 70, 72, 77, 79, 282, 285, 287, 321, 339

Лауэр Р. (Lauer) 296, 310, 312, 314, 339

Левин П. (Lewin) 280, 303, 339

Лейбниц Г. 159

Ливий см. Тит Ливий

Лихачев Д. С. 160, 277, 279, 280, 290, 296, 300, 327, 330

Лихуды И. и С., бр. 155—157, 299

Лич Д. Н. (Leech) 105, 122, 275, 283, 289, 290, 339

Локк Д. 259

Ломоносов М. В. 84, 85, 96, 127—151, 157, 160, 166, 189, 210, 221, 222, 226,
241, 277, 278, 281—283, 290—292, 295, 297, 299, 304, 309, 310, 314, 315,
317, 328, 330, 332, 336, 338, 340

Лоренцович А. 305

Лотман Ю. М. 23, 25, 237, 239, 242, 274, 276—278, 280—282, 298, 300, 315—
317, 330, 333, 339

Лужный Р. (Łuźny) 280, 294, 301—308, 330, 339

Лука Лоссий (Лоссиус, Lossius) 54

Лукиан 207

Луллий см. Раймунд Луллий

Магистр Геренний 185

Мазен Я. (Мазений, Masenius) 132, 134, 165, 173, 292, 293, 339

Майков В. И. 143, 310

Макарий, митроп. 45—85, 155, 189, 280—283, 339, 342

Макогоненко Г. П. 292, 312, 314, 316, 329, 331

Максим Грек 158, 300, 327, 334

Малиновский Б. (Malinowski) 323, 339

Мандельштам И. Е. 319, 330

Манилиус 286

Марино Д. (Marino) 90, 91, 95, 339
Маркус Талиуш см. Цицерон
Марциал (Martialis) 91, 97, 98, 207, 286, 339, 341
Масениус см. Мазен Я.
Матхаузерова С. 296, 339
Медведев П. Н. 170, 323, 330
Медведев С. А. см. Сильвестр (Медведев)
Медынский Е. Н. 298, 330
Мелетий (Смотрицкий) 154, 280, 332
Мельхиор Иун (Иуний, Iunius) 165, 167, 185, 197, 304, 337
Мендоса Ф. де 165, 185, 305
Мережковский Д. С. 319, 330
Мессалла 178
Мещерский А. И. 312
Мияковский Я. 305
Млодзяновский Т. (Młodzianowski) 165, 183—186, 209, 305
Моисеева Г. Н. 306, 332
Монс В. И. 216, 306
Морозов А. А. 129, 160, 161, 165, 291, 299, 301, 305, 330
Морпурго-Тальябуэ Г. (Morpurgo-Tagliabue) 174, 175, 286, 302, 339
Морштын 127
Мукаржовский Я. (Mukařovský) 13, 14, 266, 268, 275, 323, 324, 340
Муравьев М. Н. 311, 314
Мурашов Ю. 297, 298, 315, 317, 319, 340

Наборовский Д. (Naborowski) 91, 116—127, 290, 336, 340
Наковальнин С. Ф. 306, 331
Небель Х. М. (Nebel) 311, 314, 340
Некрасов А. И. 300, 327
Некрасов Н. А. 243, 245
Нелединский-Мелецкий Ю. А. 230—232, 311
Николаев П. Н. 320, 334
Николаев С. И. 4, 281
Николай Спафарий 281
Никон, патриарх 26—44
Ницше Ф. 320, 334

Овидий 206, 286, 298
Окенфусс М. Д. (Okenfuss) 153—156, 298, 299, 340
Оссиан 314
Отвиновская Б. (Otwinowska) 283, 286, 289, 340

Панченко А. М. 37, 277—280, 301, 330
Паскаль Б. 118, 289
Пастернак Б. Л. 321, 337

Паус И. В. 216, 222, 308
Пекарский П. П. 299, 331
Пеллегрини К. (Pellegrinius) 340
Пеллегрини М. (Перегрини, Pellegrinius) 88, 89, 91, 92, 95, 107, 112, 113, 115, 283, 284, 286, 338, 340
Перетц В. Н. 307, 308, 331
Петавиус Д. 286
Петр I, имп. 22—24, 152—183, 209, 215, 216, 220, 298—306, 308, 331
Петрарка Ф. (Petrarka) 91, 215, 216, 220, 224, 225, 227—229, 233, 234, 306—308, 313—315, 335
Петров В. П. 160
Петров Н. И. 293, 294, 298, 299, 305, 331
Петровский Ф. А. 286
Пиккио Р. (Picchio) 280, 301, 340
Пиндар 228
Пиритц Х. (Pyritz) 306, 307, 310, 311, 341
Плавт 207
Платон 185, 265, 287
Плетт Х. Ф. (Plett) 120, 121, 274, 283, 289, 290, 340
Позднеев А. В. 308, 331
Поликарпов Ф. см. Феодор (Поликарпов)
Полляк Р. (Поллак, Pollak) 308, 341
Полоцкий С. см. Симеон Полоцкий
Поляков Ф. Б. 4, 326
Понтано Я. (Понтан, Pontanus) 132, 134, 165, 185, 292—294, 309, 341
Порфирий (Крайский) 84, 130, 131, 166, 189, 283, 292, 303, 329
Потебня А. А. 252—257, 260, 268, 270, 271, 273, 320, 331, 334
Прокопович Ф. см. Феофан Прокопович
Пропп В. Я. 298
Псевдо-Ареопагит 28
Псевдо-Лонгин 89
Псевдо-Макарий см. Макарий, митроп.
Пуффендорф 159
Пушкин А. С. 236, 241, 242, 244, 246, 314—317, 328, 332
Пятигорский А. М. 276, 282, 330, 332

Рабле Ф. 6, 279, 290, 327
Радер М. 94, 286
Раймунд Луллий (Люллий) 280, 303, 304, 328, 329
Резанов В. И. 293, 332
Ремондус 91
Ржевский А. А. 160, 227—229, 235, 312, 313
Рикс Р. (Rieks) 304, 341
Ричард И. А. (Richards) 288, 323, 339, 341
Робинсон А. Н. 34, 41, 42, 173, 277—280, 282, 300, 302, 330, 332

Розанов В. В. 319, 332
Ромодановская Е. К. 281, 327
Ронсар П. 91
Ртищев Ф. М. 36, 278, 331
Румянцев Н. П. 292, 303, 329
Руссо Ж.-Ж. 315
Рыхловский Ф. 305

Савонарола Д. 158, 209
Сазонова Л. И. 128, 278, 290, 299, 332
Саллюстий 187, 298
Самарин Ю. Ф. 305, 332
Сарбевский М. К. (Сарбиевиус, Sarbiewski) 39, 85—120, 124, 128, 131—137, 166, 187, 188, 279, 283—289, 293, 294, 302, 303, 308, 340, 341
Сарновская Э. (Sarnowska) 289, 341
Сафо (Сапфо) 127
Святослав II Ярославич 280
Сегал Д. С. 278, 332
Сенека (Seneca) 91, 186, 206, 341
Серман И. З. 295, 313, 327, 332
Сиверс Э. 258
Сивоконь Г. М. 302, 332
Сидни 121
Сильвестр (Медведев) 157, 299
Симеон Полоцкий 37, 39, 41, 46, 84, 128—144, 152, 154, 157, 158, 160, 171, 210, 277—279, 294, 295, 301, 312, 329, 331, 337, 343
Синко Т. (Sinko) 114, 286, 289, 341
Сиповский В. В. 307, 332
Скалигер Ю. Ц. 165, 304, 332
Скимина С. (Skimina) 287, 341
Скипина К. 313, 314, 332
Скрипиль М. О. 306, 332
Слонимский А. Л. 251, 318, 319, 332
Смирнов А. А. 304, 332
Смирнов И. П. 296, 299, 332, 337
Смирнов С. К. 298, 332
Смотрицкий М. Г. см. Мелетий (Смотрицкий)
Соар К. (Соарий) 165, 185
Соколов А. Н. 304, 332
Соссюр Ф. де (de Saussure) 250, 258, 260, 265, 268, 269, 271, 321
Софронова Л. А. 301, 332
Спикер С. (Spieker) 319, 342
Срезневский И. И. 291
Стефан Моренский 185
Стефан Яворский 155, 156, 209, 299, 305, 330, 332, 334

Столетов Е. М. 306, 308
Страда см. Фамиан Страда
Стратановский Г. А. 295, 301, 302, 331, 332
Сумароков А. П. 84, 128—144, 221, 225—228, 235, 241, 292, 295, 296, 310, 311,
314, 315, 333
Сухомлинов М. И. 291, 304, 330

Тальман П. 310
Тассо Т. (Tasso) 308, 341
Татаркевич В. (Tatarkiewicz) 93, 285, 342
Тацит (Tacitus) 89, 165, 178, 187, 302, 337
Твардовский К. 308
Тезауро Э. (Tesauros, Tesauro) 85, 88—91, 95, 96, 100, 101, 107, 110—112, 115,
125, 130, 133, 283—286, 290, 295, 338, 342
Теплов Г. Н. 310, 333
Теренций 207
Тетцнер И. (Tetzner) 159, 161, 300—302, 342
Тимофеев Л. И. 310, 333
Тит Ливий 187, 298
Титуник И. Р. (Titunik) 238, 317, 318, 342
Тодоров Т. (Todorov) 274, 283, 288, 342
Толстой Л. Н. 319, 343
Третьяковский В. К. (Тредьяковский) 127, 215, 221—225, 296, 310, 315, 333
Тургенев И. С. 245, 317, 319, 343
Тынянов Ю. Н. 24, 142, 143, 244, 251, 255, 268, 295—297, 313, 316—318, 321,
324, 328, 332, 333

Уленбрух Б. (Uhlenbruch) 135, 278, 292, 294, 295, 303, 338, 343
Усачев 155, 281
Успенский Б. А. 23, 25, 276—278, 280, 281, 298—300, 318, 330, 333, 343

Фамиан Страда 165, 185
Феодор (Поликарпов) 155, 299, 305, 334
Феофан (Прокопович) 84, 85, 107, 152—214, 221, 277, 282, 283, 289, 292, 293,
299—309, 312, 328—337, 342
Феофилакт (Кветницкий) см. Кветницкий Ф.
Филипп Меланхтон 53
Фишер Б. (Fischer) 166, 281, 302, 304, 336
Флор Римский 187
Флоровский А. В. 298, 333
Фосс Г. И. 165
Фуко М. (Foucault) 86, 87, 336

Хавранек Б. 265, 266
Ханзен-Лёве А. (Hansen-Löve) 257, 296, 316, 318, 321, 324, 337

Харлампович К. В. 298, 333
Харсдерфер Г. Ф. 173
Херасков М. М. 227, 228, 311, 312, 333
Хижняк З. И. 298, 333
Хипписли А. (Hippisley) 135, 294, 337
Хиробоск 280
Хлебников В. В. 20, 256, 257, 260, 276, 286, 321, 334
Хокке Г.-Р. (Hocke) 18, 87, 88, 276, 281, 283—285, 289, 337
Хомский Н. 163
Хопкинс Дж. М. 20
Христиансен Б. (Christiansen) 255, 256, 320, 335

Цейтлин А. Г. 317, 334
Цицерон 55, 57—59, 65, 75, 80, 89—91, 101, 165, 168, 171, 175, 178, 179, 185,
186, 197—199, 205—208, 287, 298, 309

Чернышев В. И. 309, 334
Чижевский Д. И. (Tschizewckij) 289, 296, 301, 307, 312, 314, 316, 319, 334, 343
Чистович И. А. 161, 301, 334
Чудаков А. П. 320, 334

Шашков А. Т. 300, 334
Шекспир У. 121, 124, 125
Шестов Л. (Шварцман Л. И.) 320, 334
Шинкарук В. С. 306, 331
Шкловский В. Б. 90, 251, 255—257, 274, 285, 316, 318, 320, 321, 334, 338
Шлотхауэр Л. 326
Шмидт Э. И. (Schmidt) 256, 274, 321, 341
Шпитцер Л. (Spitzer) 268, 324, 342
Шредер Х. (Schroeder) 296, 313, 341
Штейнкюлер Г. (Steinkühler) 53, 281, 282, 342
Штемпель В.-Д. (Stempel) 262, 285, 286, 320, 333, 342
Штупперих Р. (Stupperich) 159, 161, 300, 301, 342

Щеглов Ю. К. 298, 329
Щепкина-Куперник Т. Л. 121, 124
Щерба Л. В. 255, 263, 268, 279, 322, 324, 327, 334

Эзоп 298
Эйзенштейн С. М. 298
Эйхенбаум Б. М. 251, 313, 318, 324, 328, 332, 334
Эко У. (Eco) 20, 276, 302, 336
Эразм Роттердамский 185

Юлий Цезарь 98

Яворский С. см. Стефан Яворский
Якобсон Р. О. (Jakobson) 14, 20, 94, 106, 122, 240, 251, 255—260, 265—267,
271—273, 275, 276, 289, 316—325, 334, 337, 338
Якубинский Л. П. 257, 258, 261—263, 268, 321, 322, 324, 334
Яцек Ливерий 305

Abracham à Santa-Clara 209
Aichinger G. 310, 335
Ambrogio I. 320, 335
Anderson G. L. см. Андерсон Д. Л.
Anger A. 313, 335
Aristoteles см. Аристотель

Backvis C. 312, 335
Barthes R. см. Барт Р.
Bary R. 282
Bateson M. C. 323
Battistini A. 284, 335
Baumgarten A. G. 339
Behrens I. 309, 335
Berndt M. см. Берндт М.
Besharov I. см. Бешарова И.
Blanco M. см. Бланко М.
Bonsiepe G. 335
Bornscheuer L. 302, 335
Brahmer M. 308, 335
Brang P. 300, 309, 335, 338, 342
Brauer H. 300, 342
Bremond Cl. 335
Buck A. 284, 342
Budryk K. 341
Busch U. 319, 343
Bühler K. см. Бюлер К.

Camoena 294
Castelli E. 286, 302, 339
Causen (Causenius) N. см. Коссен Н.
Christiansen B. см. Христиансен Б.
Cohen J. 296, 335
Cracraft J. см. Кракрафт Д.
Curtius E. R. 281, 304, 335

Dickenmann E. 300, 342
Doležel L. см. Долежел Л.

Donat D. 301, 336
Donatus A. см. Донат А.
Dubois J. 274, 276, 283, 289, 336
Durand 274
Dürr-Durski J. 290, 336, 340
Dyck J. см. Дик И.

Eco U. см. Эко У.
Ecole J. 343
Edeline F. 276, 283, 289, 336
Eimermaecher K. 339

Fechner J.-U. 307, 336
Fischer L. см. Фишер Л.
Flemming P. 306, 310, 311, 341
Flitner A. 337
Folejewski Z. 312, 335
Foucault M. см. Фуко М.
Fowler R. G. 275, 283, 289, 290, 339
Friedrich H. 315, 336

Garrard J. G. 298, 300, 335, 340
Gerigk H.-J. 319, 343
Giel K. 337
Glowinski M. см. Гловинский М.
Göttert K. H. см. Гёттерт К. Х.
Göttsched J. см. Готтшед И.
Gracian B. см. Грациан Б.
Grasshoff H. см. Грасхофф Х.
Greber E. см. Гребер Э.
Gronebaum H. 340
Grossman R. 313, 341
Grübel R. 323, 324, 336, 337
Grzeszczuk S. см. Гжешук С.
Günther H. 319, 335, 337

Halle M. 315, 342
Hansen-Löve A. см. Ханзен-Лёве А.
Hartel H.-J. 301, 337
Haubrichs W. 318, 342
Havránek B. 323, 337
Hayes A. S. 323, 342
Heldmann K. 302, 337
Hielscher K. 335
Hippisley A. см. Хипписли А.

Hjelmslev L. см. Ельмслев Л.
Hocke G.-R. см. Хокке Г.-Р.
Holestein E. 321, 323, 337, 338
Holrhusen J. 277
Homerus см. Гомер
Horaz см. Гораций
Humboldt W. von см. Гумбольдт В. фон

Ihve J. 297, 322, 336, 337, 339
Iser W. 320, 342
Iunius M. см. Мельхиор Иун (Иуний)

Jakobsen E. 306, 307, 308, 310, 311, 314, 337
Jakobson R. см. Якобсон Р. О.
Janion M. 316, 336, 340
Jauff (Jauss) H. R. 323, 338
Jensen P. A. см. Йензен П. А.

Kachru B. B. 290, 335
Karpovich M. 312, 335
Kawamoto S. 289, 338
Keipert H. 290, 338
Kittler F. A. 324, 339
Klaus G. 338
Klein J. см. Кляйн И.
Klinkenberg J. M. 274, 276, 283, 336
Koch W. см. Кох В.
Kochanowski см. Кохановский
Kopperschmidt J. см. Коппершмидт И.
Koschmal W. 296, 338
Krindl M. 338
Kristeva J. см. Крестева Ю.
Kzzyzanowski J. 286, 338
Kuentz P. см. Кюнтц П.

Lange K.-P. см. Ланге К.-П.
Lauer R. см. Лауэр Р.
Lausberg H. см. Лаусберг Г.
Lednicki W. 312, 335
Leech J. N. см. Лич Д. Н.
Lehmann J. 339
Levy J. 297, 339
Lewin P. см. Левин П.
Lewis C. S. 307, 339
Lindsay W. M. 286

Linn M. L. 339
Lunt H. G. 339
Lužny R. см. Лужный Р.

Malinowski B. см. Малиновский Б.
Marino G. см. Марино Д.
Martialis см. Марциал
Masenius J. см. Мазен Я.
Mathauserova C. см. Матхаузерова С.
Mayenowa M. R. 281, 339
Mlodzianowski T. см. Млодзяновский Т.
Morpurgo-Tagliabue G. см. Морпурго-Тальябуэ Г.
Mukařovský J. см. Мукарежовский Я.

Naborowski D. см. Наборовский Д.
Nadolski B. 303, 340
Nebel H. M. см. Небель Х. М.
Neuhäuser R. 317, 340
Nykl A. 307, 340

Ogden C. K. 323, 339
Okenfuss M. J. см. Окенфусс М. Д.
Otwiñowska B. см. Отвиновская Б.

Pabst W. 313, 341
Pascal P. 277, 340
Pelc J. 274
Pellegrinius K. см. Пеллегрини К.
Pellegrinius M. см. Пеллегрини М.
Petrarka F. см. Петрарка Ф.
Picchio R. см. Пиккио Р.
Pioruniwa A. 316, 336, 340
Plett H. F. см. Плетт Х. Ф.
Plezia M. 341
Pollak R. см. Полляк Р.
Pomey F. 341
Pomorska K. 320, 341
Pontanus J. см. Понтано Я.
Pyritz H. см. Пиритц Х.

Quintilianus см. Квинтилиан

Richards I. A. см. Ричард И. А.
Rieks R. см. Рикс Р.
Rynduch Z. 303, 341

Sarbiewski M. K. см. Сарбевский М. К.
Sarnowska E. см. Сарновская Э.
Saussure F. de см. Соссюр Ф. де
Schamschula W. 275, 340
Schanze H. 305, 341
Schelberg T. 337, 338
Schmid H. 341
Schmid W. 324, 341
Schmidt S. J. см. Шмидт З. И.
Schramm E. 313, 341
Schroeder H. см. Шредер Х.
Sebeok T. A. 275, 289, 321, 323, 337, 342
Seneca см. Сенека
Shapiro G. 319, 341
Sieveke F. G. 305, 341
Sinko T. см. Синко Т.
Skimina S. см. Скимина С.
Slawinski J. 341, 342
Spieker S. см. Спикер С.
Spitzer L. см. Шпитцер Л.
Snahlke H. F. 290, 335
Stankiewich E. 323, 342
Starobinski J. 321, 342
Steinkühler H. см. Штейнкюлер Г.
Stempel W.-D. см. Штемпель В.-Д.
Stokl G. 303, 342
Striedter J. 316, 320, 328, 333, 334, 342
Stupperich R. см. Штупперих Р.
Sydorenko A. 298, 342

Tasso T. см. Тассо Т.
Tatarkiewicz W. см. Татаркевич В.
Tacitus см. Тацит
Tesauro E. см. Тезауро Э.
Tetzner J. см. Тетцнер И.
Titunik I. R. см. Титуник И. Р.
Todorov T. см. Тодоров Т.
Tschizewskij D. см. Чижевский Д. И.
Turk H. 324, 339

Ueding G. 284, 335
Uhbenbruch B. см. Уленбрух Б.

Vendryès J. 274
Vergilius см. Вергилий

Vossius G. J. 282, 343

Windfuhr M. 315, 343

Wolff Ch. см. Вольф Х.

Woltner M. 290, 300, 342

Zenkovsky S. A. см. Зенковский С. А.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

- Actio — действие (жестикуляция)
Acumen — острота, остроумие (также: acutum, acutezza, agudeza, argutia, argutezza, concetto)
Acutum см.: acumen
Adiectio — прибавление
Adiuncta — сопровождающие обстоятельства соединения
Adminicula — орудия
Admiratio — удивление (также: ammirazione, meraviglia)
Aenigma — загадка (греч.: αἴνιγμα)
Aequivocatio — уподобление
Affectus — эмоция
Alienatio — отчуждение
Allusio — игра слов
Ambiguitas — двусмысленность
Amplificatio — расширение
Amplum — возвышенное
Animi natura — свойства души, черты характера
Artum — соответствующее, подобающее (грекоп., греч. πρέπον)
Argumentatio — изложение доказательств
Argumentum — дело, аргумент
Argutia — острота (хитрость, уловка)
Artificiale — связанное с искусством (красноречия)
Attente — внимательно
Auctores — авторы
Auctoritas — достоверность
- Vene — красиво, хорошо
Venevole — благосклонно
Brevitas — краткость
- Causa — дело, причина
Claritas — ясность
Coincidentia oppositorum — совпадение противоположностей
Collectio — сопоставление
Communes — общие
Comparatio — сравнение
Conquestio — жалоба
Conciliare — сближать, снискивать расположение
Concordia — согласие
Concors discordia — согласное несогласие
Confirmatio — доказательство, подтверждение

Confutatio — опровержение
Coniuncta — связанные
Consecutio partium — согласованность (последовательность) частей
Consentaneum — соответствующее, согласное
Consequentia — следствия
Consuetudo — повседневный, обыденный
Corrupta eloquentia — испорченное красноречие
Creator — творец
Cur — зачем

Decens — надлежащий
Decorum — украшение, приличие, подобание
Delectando — для услаждения
Delectare — увеселять, услаждать
Detractio — отвлечение, усеменение
Differentia — различия
Disciplina — образование
Discordia — несогласие
Discors concordia — несогласное согласие
Dispositio — разделение, композиция
Dissentaneum — несоответствующее, несогласное
Dissimilitudo — несходство
Dissuasio — разубеждение
Docere — поучать
Docilis — восприимчивый
Dubia significatio [dubius sensus] — спорное значение [спорный смысл]
Dulce — приятное

Educatio — воспитание
Elementa — основы
Elocutio — слог, красноречие
Epilogus — эпилог (греч.: ἐπίλογος)
Episteme — знание, наука (греч.: ἐπιστήμη)
Essentia — сущность
Evidentia — очевидность, наглядность
Exempla — примеры
Exordium — начало, вступление

Factum — деяние
Facultas — средство, возможность
Fastidium — брезгливость, отвращение
Fictio — вымысел
Figurae elocutionis — фигуры речи
Figurae sententiae — фигуры мысли
Furor — безумие

- Genus epideiktikon — эпидейктический (похвальный) род красноречия (греч.: γένος ἐπιδεικτικόν)
- Genus — род красноречия или стиль речи
- Genus deliberativum — совещательный (род красноречия)
- Genus demonstrativum — эпидейктический (род красноречия)
- Genus dicendi — стиль речи
- Genus didacticum — дидактический (род красноречия)
- Genus elocutionis — род красноречия
- Genus grande, sublime, amplum — высокий, приподнятый, торжественный стиль речи
- Genus iudicale — судебный (род красноречия)
- Genus mediocre, moderatum, medium — посредственный, умеренный, средний стиль речи
- Genus summissimum, tenue — сниженный стиль речи
- Gesta (res gestae) — деяния
- Gnomon — знаток (греч.: γνώμων)
- Grande — высокий
- Graves — важные
- Honestum — достойное
- Imitatio — подражание, последование
- Immutatio — изменение, замена
- Impossibile — невозможное
- Improprium — несобственное (значение слова)
- Inartificiale — чуждое искусству красноречия
- Indignatio — негодование
- Ingenium — дар, талант
- Inhonestum — недостойное
- Iniucundum — неприятное
- Inopinata [contra expectationem, inexpectatum] — противоположное прежнему мнению [противоположное ожиданию, неожиданное]
- Instrumentum — орудие
- Inventio — изобретение, нахождение материала
- Inutile — бесполезное
- Iucundum — приятное
- Iudicium — суждение
- Iusto — правильно, должным образом
- Latinitas — латинский язык
- Laudatio — похвальное слово
- Leges contrariae — противоречащие законы
- Locus — место, топос
- Locus amoenus — топос приятный
- Locus melancholicus — топос печальный
- Lusus verborum [ioci] — игра слов [шутки]

Mediocre — умеренный (посредственный)
Medium — средний
Memoria — память
Metus — страх
Mirabile — чудесное
Miseratio — жалость
Misericordia — милосердие
Moderatum — умеренное (сдержанное)
Modus — образ действия
Monendo — для убеждения
Movere — трогать, побуждать
Mutatio — изменение

Narratio — рассказ, повествование
Natio — национальность
Negotium — дело, занятие

Obscuritas — темнота
Occasiones — обстоятельства
Officia — действенные компоненты речи, обязанности
Opiniones — мнения
Oratio — речь
Ordo artificialis — искусственный порядок
Ordo naturalis — естественный порядок
Ornate — украшенно, изящно
Ornatus — украшение

Pars — часть
Particularis — частный
Partitio — разделение
Pathe — страсти (греч.: πάθη)
Peroratio — заключение
Persona — личность
Perspicuitas — ясность
Persuadere — убеждать
Pithana — убедительное (греч.: πίθανά)
Plane — просто
Poeticus — поэтический
Possibile — возможное
Prepon — см.: artum, decorum (греч.: πρόπον)
Probabilitas — вероятность
Probare — доказывать
Probatio — доказательство
Prodesse — приносить пользу

Pronuntiatio — произнесение
Prooemium — вступление, предисловие (от греч.: προοίμιον)
Propositio — основной тезис
Proprium — собственное

Quaestio simplex — вопрос простой
Quaestio coniuncta — вопрос сопряженный
Quaestio comparativa — вопрос сравнительный
Quando — когда
Quaestiones contraversiae — спорные вопросы
Quemadmodum — каким образом
Quid — что
Quis — кто

Ratiocinatio — рассуждение
Recapitulatio — резюме
Recentiores — недавние
Recte — правильно
Reprehensio — опровержение
Repugnantia — возражения
Res — вещь, содержание

Schema — фигура речи
Scriptum — написанное
Sermo familiaris — разговорная речь
Sexus — пол
Signa — признаки
Similitudo — сходство, уподобление
Spes — надежда
Status — положение, состояние
Status adhibendi — состояние направления
Statua aestimandi — состояние оценивания
Status coniecturae — состояние предположения
Status finitionis — состояние определения
Status interpretandi — состояние толкования
Status qualitatis — состояние качества
Status translationis — состояние
Suadere — убеждать, советовать
Suasio — советование
Suavitas — приятность
Sublime — величественное
Summissimum — сниженное
Syllogismi — силлогизмы

Taedium — скука
Tempus — время
Tenue — низкое
Thema — материя
Traductio — перевод, переложение
Translatio — отклонение (обвинения)
Transmutatio — изменение, перестановка
Tropos — троп

Ubi — где
Universales — общие положения
Urbanitas — острота
Utile — полезное
Utilitas — полезность
Utrum — ли, или

Verba — слова
Verisimilitudo — правдоподобие
Virtus — доблесть, добродетель
Virtutes (perspicuitas, ornatus, aptum) — достоинства [слога] (ясность, красота, соответствие предмету)
Vitium — порок
Vituperatio — порицание
Voluntas — подразумеваемое, воля

Xenikón — чуждое обыденной речи (греч.: ξενικόν)

СОДЕРЖАНИЕ

1. Введение: Риторика и ее концептуализация	5
2. Проблематизация риторики: Канон и антиканон в русской культуре XVII века	22
Дуальный механизм и двойная культура	22
Культурная модель и понимание знака	25
Риторика и отрицание риторики	32
3. Добарочная риторика в России: «Учебник» Макария	45
Риторика как чужеродная система правил	45
Учение о стилях и двуязычие	49
Трихотомическая и дихотомическая стилистическая модель	50
Условность и неуниверсальность риторического учения	51
Так называемая «Риторика Макария» как «изолированный» документ ...	53
Концепция риторики у Макария	55
Структура «Риторики» Макария	58
Учение об <i>inventio</i>	60
Учение об <i>elocutio</i>	75
Роль «Риторики» Макария	81
Попытка классификации «Риторики» Макария	83
4. Риторика польского барокко. Проблема сходства и трактат Мацея Сарбевского «De acuto et arguto» (1619/1623) в контексте теорий кончеттизма ...	87
5. К поэтике оксюморона (на примере стихотворения Даниэля Наборовского «Krótkość żywota»)	116
6. Риторика русского барокко и ее критики: Симеон Полоцкий, Ломоносов, Сумароков	128
7. Учение Ломоносова об <i>inventio</i> и топика аргументов (экскурсе) ...	145
8. Функции постбарочной риторики в культуре петровской России. «De arte Rhetorica. Libri X» Феофана Прокоповича (1706)	152
Латинское образование и роль центров обучения	152
Барокко или Просвещение	158
Понятие языка	161
«Ars Rhetorica» и ее контекст	164

«Ars Rhetorica» и ее систематика	166
Риторическая концепция Прокоповича	167
Риторика <i>decorum</i> 'а	177
Речь, определяемая принципом <i>decorum</i> 'а	188
<i>Decorum</i> и учение об аффектах	204
<i>Ornatus</i> в проповеди	207
Правила «письменной речи»	209
9. «Покинь, Купидо, стрелы».	
Топика и стилистика любовной лирики: от Тредиаковского до Карамзина	214
10. Демонтаж красноречия.	
Критика риторизма в контексте литературных концепций реализма: Пушкин, Гоголь, Достоевский	235
11. Концепции поэтического языка: неориторика и диалогичность ...	
Дихотомическая модель	251
Функциональная модель	260
Диалогически-контекстуальная модель	267
<i>Примечания</i>	273
<i>Благодарности</i>	326
<i>Библиография</i>	327
<i>Указатель имен</i>	344
<i>Словарь терминов</i>	360

Р. Лахманн.

Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического / Перевод с немецкого Е. Аккерман и Ф. Полякова — СПб.: Академический проект, 2001 — 368 с. (Серия «Современная западная русистика», т. 34)

ISBN 5-7331-0218-7

Книга профессора университета Констанц Р. Лахманн посвящена в основном литературе XVII—XVIII вв., тем нормам и канонам, которым следовали русские и польские авторы в своем творчестве, той трансформации которой подвергались традиции античной риторики. Вместе с тем, в книге затронуты важные общетеоретические вопросы, особенно актуальные в связи с возрастанием интереса к «лингвистике текста», к активному использованию обновленных риторических подходов в анализе литературных произведений.

Переплет *Ю. С. Александров*
Художественный редактор *В. Г. Бахтин*
Компьютерная верстка *Т. Е. Бармощенко*
Корректор *О. И. Абрамович*

ISBN 5-7331-0218-7



9 785733 102184

ЛР №066191 от 27.11.98

Подписано в печать 15.01.2001 . Формат 60×90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Times.
Усл. п. л. 23. Уч. изд. п. л. 22. Тираж 1000 экз. Заказ №3750

Гуманитарное агентство «Академический проект»
191002, Санкт-Петербург, ул. Рубинштейна, д. 26

Отпечатано с готовых диапозитивов
в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

