

## **II. RÉTORIKA – POEZIE – DRAMA – PRÓZA**



## РИТОРИКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ ПУШКИНА

(От слова перифразы к поэтическому слову)

Татьяна Автухович (Гродно)

Актуализация исследований в области исторической поэтики в последние десятилетия стимулировала новый этап изучения как самого феномена риторики в ее взаимосвязях и взаимодействии с литературой, так и проблемы творческого переосмысления риторического комплекса писателями нового времени. Риторика как кодификация «подхода к обобщению действительности» (С. С. Аверинцев) в литературе традиционалистской эпохи утрачивает впоследствии свои мировоззренческие притязания, но остается арсеналом поэтической образности для эпохи индивидуального стиля. Особый интерес при такой постановке вопроса представляет момент «стыка эпох», когда происходит драматичный переход от одного типа художественного сознания к другому<sup>1</sup>, и, соответственно, опыт писателей, в творчестве которых этот переход осуществлялся.

В русской литературе таким писателем является Пушкин. Между тем предубеждение против риторики, которая еще совсем недавно отождествлялась с риторичностью (в значении украшения и пустословия), исключало саму возможность научного изучения проблемы «Пушкин и риторика». С позиций литературоведения XIX века, когда риторика переместилась на периферию гуманитарного знания и квалифицировалась как схоластическая наука, А. И. Кирпичников стыдливо оговаривался: «Быстро и легко освободился гениальный ребенок от узких пут «Реторики» Кошанского»<sup>2</sup>. Внимательный анализ пушкинского стиля привел В. В. Виноградова к противоположному выводу: значение риторики для творчества Пушкина не ограничивается периодом ученичества<sup>3</sup>. В дальнейшем изучение литературного контекста пушкинской эпохи показало, что традиции ораторского красноречия образовывали в это время мощный культурный пласт (Речь по-прежнему, как и в XVIII веке, остается в России знаковым элементом общественного и частного быта), который не мог не влиять на худо-

<sup>1</sup> О типах художественного сознания см.: Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994.

<sup>2</sup> Кирпичников А. И. Пушкин как европейский поэт. – Одесса, 1887. – С. 12.

<sup>3</sup> Виноградов В. В. О художественной прозе. М., 1930. С. 90.

жественное мышление писателей и поэтов, проникая в их произведения в виде скрытых и явных реминисценций, готовых словесных формул, жанровых предпочтений<sup>4</sup>. В свою очередь риторическая теория, учитывая идеи нарождавшейся теории словесности с ее преимущественным вниманием к поэтике творчества, участвовала в осмыслении нового художественного языка: риторическая концепция подражания (образца), соотношения поэзии и прозы, языка и стиля литературы являлась – прежде всего в полемическом аспекте – той базой, тем фундаментом, на основе которого происходила кристаллизация новых представлений о сущности художественного творчества<sup>5</sup>. В центре этих динамических процессов в литературе первой трети XIX века, безусловно, находится творчество Пушкина, в наследии которого отразились и теоретические споры, и собственно художественные поиски его эпохи.

Даже беглый обзор статей и заметок Пушкина 1820-1830-х годов со всей очевидностью свидетельствует о том, что теоретическое осмысление нового стиля ведется Пушкиным с «оглядкой» на ретиорику, на риторические требования к языку литературы. Формула «точность и краткость – вот первые достоинства прозы»<sup>6</sup> уравнивается в высказываниях Пушкина мыслью о том, что «истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, но в чувстве соразмерности исообразности» (XI, с. 52), однако принципы «точности» и «ясности» в соотношении с принципом «пристойного» (*decorum*) – краеугольные постулаты античной теории стиля. В диапазоне, обозначенном полюсами «точный» – «пристойный», формируется пушкинское отношение к «риторическому» (в значении «украшенному») слову. Для Пушкина в равной степени неприемлемы «две бессмыслицы»: «одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая – от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения» (XI, с. 53–54). Цель писателя, таким образом, состоит в нахождении гармоничного соответствия между чувством / мыслью и словом, вещью и словом. В этом гармоничном соответствии, считает Пушкин, свое место должны занять разработанные риториками фигуры и тропы как арсенал поэтического языка. Отрицательное мнение об «однообразных и стеснительных формах» поэзии и прозы

4 См.: Михайлова Н. И. «Витийства грозный дар...»: Пушкин и русская ораторская культура его времени. – М.: Русский путь, 1999.

5 Рогачевский А. Б. Риторические традиции в творчестве А. С. Пушкина. М., 1994.

6 Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 17 т. М.-Л.: изд. АН СССР, 1937–1959. – Т.11. – С. 18–19. Далее сочинения Пушкина цитируются по данному изданию, страницы указываются в тексте, цифра римская обозначает том, арабская – страницу.

Ломоносова, который оставил в наследство последующей литературе «изысканность, высокопарность, отвращение от простоты и точности» (XI, с. 226, 249), не исключает для Пушкина использования готовых риторических форм в собственном творчестве. Неоднократно на протяжении нескольких лет Пушкин высказывался в защиту фигур и тропов, ссылаясь как на авторитет риторик, так и предшествующей поэтической традиции: «Если наши чопорные критики сомневаются, можно ли дозволить нам употребление риторических фигур и тропов, о коих они могли бы даже получить некоторое понятие в предуготовительном курсе своего учения, что же они скажут о поэтической дерзости Кал(дерона), Шекспира или нашего Державина?» (XI, с. 72). Казалось бы, этому высказыванию противоречит смысл заметки «О поэтическом слог», написанной в том же 1826 году: «В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному... Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем» (XI, с. 73). Однако это мнимое противоречие, которое уместнее назвать продуктивным, так как оно выявляет осуществляющийся как в теоретической мысли Пушкина, так и в его художественном творчестве (что будет показано ниже) поиск нового языка, условием обретения которого и является самоопределение поэта по отношению к риторической традиции. В записи 1830 года «Опровержение на критики» Пушкин вновь выступает защитником риторических форм: «признаюсь, мне было совестно для опровержения оных (критиков – Т. А.) повторять школьные или пошлые истины, толковать о грамматике, риторике и азбуке» (XI, с. 144). Риторика в данном контексте выступает как необходимый фундамент, «азбука» гуманитарной культуры.

Размышления над пушкинскими высказываниями приводят к парадоксальному, но по сути глубоко закономерному вопросу: какую функцию выполняют риторические формы в пушкинском творчестве? Как участвуют они в процессе выработки того поэтического языка, который сам поэт называл «метафизическим», разумея под этим термином язык чувства и мысли, и который благодаря художественным открытиям самого поэта вошел в наше сознание как образец классической гармонии слова и смысла?

Все творчество Пушкина в этом аспекте является поиском нового соотношения между словом и мыслью, словом и вещью. Завершающая известный отрывок из «Евгения Онегина»:

Чудак печальный и опасный,  
 Созданье ада иль небес,  
 Сей ангел, сей надменный бес,  
 Что ж он? Ужели подражанье,  
 Москвич в Гарольдовом плаще,  
 Чужих причуд истолкованье,  
 Слов модных полный лексикон?..  
 Уж не пародия ли он?  
 Ужель загадку разрешила?  
 Ужели *слово* найдено? (VI, с. 149)

Формула, маркированная самим поэтом, является ключом не только к роману как поиску сути, явленной в слове, но и ко всему процессу творческого развития самого Пушкина. Этот процесс может быть представлен как путь от слова риторической перифразы к собственно поэтическому слову, «твердому, точному и полному смысла» (пушкинская характеристика слова Языкова – XI, с. 117).

Каковы же основные вехи этого пути?

В ранней поэзии Пушкина риторические формы используются в традиционном, характерном для предшествующей риторической эпохи качестве. Это прежде всего слово перифразы, которое устанавливает напряженные отношения между знаком и означаемым. Функция перифразы – дать не прямое именование, описание объекта, не называя его, но подключая готовые читательские ассоциации, сформированные мифориторической традицией. Так, первая строфа пушкинского послания «К Батюшкову» (1814) содержит цепочку перифраз, каждая из которых отсылает к контексту анакреонтической поэзии:

Философ резвый и пиит,  
 Парнасский счастливый ленивец,  
 Царит изнеженный любимец,  
 Наперсник милых аонид,  
 Почто на арфе златострунной  
 Умолкнул, радости певец?  
 Ужель и ты, мечтатель юный,  
 Расстался с Фебом наконец? (I, с. 55)

Тема не развивается, перифразы вращаются в едином смысловом поле, разрабатывая и расширяя ее путем количественного приращения. Завершающие послание строки:

Играй: тебя младой Назон,  
 Эрот и грации венчали,  
 А лиру строил Аполлон. (I, с. 56)

Аккумулируют тему певца наслаждений, не называя, а только намекая на нее соединением знаковых имен Овидия, Эрота, Аполлона. Завершающая строфа – эмблема смысла всего стихотворения.

В этом условном поэтическом контексте каждое слово, каждое имя функционирует как герметичный индексальный знак, который связан с обозначаемым опосредованно; между поэтом и действительностью воздвигнута плотная мифориторическая парадигма, которая и определяет отбор готовых слов, образов, закрепленных не только многовековой традицией их употребления в сходном поэтическом контексте, но и традицией условного общения, характерного для поэтов пушкинской поры. Механизм поэтического мышления основан на том, что мифологические образы обладают такой высокой степенью типизации, что способны замещать весь поэтический контекст. С другой стороны, как писал А. В. Михайлов, «типизированные слово-образы, которые впитывают в себя реальность, сразу же налагают на нее известную схему понимания, уразумения»<sup>7</sup>. Поэтому расшифровка этого условного языка предполагает знание кода<sup>8</sup>.

Каждый жанрово-тематический комплекс в ранней поэзии Пушкина обладает собственным набором готовых эмблематических образов, которые используются в функции знака соответствующего фрагмента действительности, остающегося за пределами текста (Закон и Свобода, Власть и Рабство в оде «Вольность» [1817], Аполлон, Феб, музы, лира, «золотой Горация фиал», слезы в анакреонтической и элегической лирике). Эти эмблематические слова-символы, слова-сигналы описательных перифраз могут иронически обыгрываться, как в стихотворении «Тень Фонвизина»; эмблема может «оживать», приобретая характер завершенной жанровой картины, как в стихотворении «Торжество Вакха», но неизменным остается ход поэтической мысли юного Пушкина, условно-литературной в своей основе.

Уже в следующем периоде пушкинского творчества намечается иное соотношение между словом и действительностью. Не теряя своей «литературности», пушкинское слово стремится утратить герметичность смысла, выйти за пределы эмблемы. Закономерно, что способом этой «разгерметизации» готового слова выступают риторические формы, прежде всего риторические фигуры. Здесь уместно вспомнить глу-

---

<sup>7</sup> Михайлов А. В. Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII-XIX в. // Контекст, 1983. Литературно-критические исследования. М.: Наука, 1984. С. 142.

<sup>8</sup> Смена привычного кода может дать неожиданное прочтение условного текста. Так, по мнению О. Проскурина, элегическая поэзия Батюшкова и Пушкина может быть прочитана не только в плане медитаций, но и как эротическая поэзия. Кодом в данном случае выступает традиция эротического эвфемистического словоупотребления, принятая во французской бытовой и поэтической речи. См.: Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: Новое литер. обозрение, 1999. Так или иначе герметичное слово перифразы – это язык для посвященных, язык эротический.

бокую мысль М. М. Бахтина, который, отвергая общепринятое представление о риторических приемах как проявлении окостенения, омертвления слова, писал: «В риторических формах при правильном и непредвзятом подходе к ним раскрываются с большой внешней отчетливостью такие стороны всякого слова (внутренняя диалогичность слова и сопутствующие ей явления), которые не были до сих пор достаточно учтены и поняты в их громадном удельном весе в жизни языка»<sup>9</sup>.

Приметой поэтического стиля Пушкина 1820-х годов становится использование таких фигур слова, как фигура повторения анафора (единоначатие) и различные виды фигур подкрепления – перечисление, распределение и полисиндетон (многосоюзие). При этом в отличие от поэтической традиции XVIII века, где эти фигуры использовались преимущественно в функции украшения, привлечения внимания слушателя (читателя) к данному фрагменту высказывания, у Пушкина риторические приемы приобретают свой первоначальный смысл, становясь способом эмоционально-логического познания действительности. Так, в стихотворении 1823 г. «Мое беспечное незнание...» строки «И взор я бросил на людей,/ Увидел их, надменных, низких, /Жестоких ветреных судей, /Глупцов, всегда злодейству близких./ Пред боязливой их толпой, /Жестокой, суетной, холодной./ Смешон глас правды благородной./ Напрасен опыт вековой» (III, с. 262) содержат ряды смежных подкреплений, которые состоят из слов с закрепленной семантикой, однако в контексте риторической фигуры, вступая в смысловые переклички друг с другом, эти слова приобретают иное качество, становясь способом исчерпывающей характеристики мира. В строфе (стихотворение «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» 1824 г.)

Ни тучной праздности ленивые морщины,  
 Ни поступь тяжкая, ни ранние седины,  
 Ни пламя бледное нахмуренных очей  
 Не обличали в нем изгнанного героя (III, с. 278)

Анафорические конструкции скрепляют поэтическую мысль, придавая ей статус многомерности и сложности, несмотря на то что используемые Пушкиным словесные ряды, как и в предыдущем стихотворении, отмечены предсказуемостью, предуготовленностью смысловых связей («тучная праздность», «поступь тяжкая», «пламя бледное»).

Стремление Пушкина к объемности поэтического высказывания, которое бы емко и исчерпывающе формулировало мысль, представляя ее в законченном и в то же время внутренне диалогичном виде, по-

<sup>9</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 82.



буждает его обратиться к фигуре многосоюзия, используемой в позиции анафоры:

Все в жертву памяти твоей:  
 И голос лиры вдохновенной,  
 И слезы девы воспаленной,  
 И трепет ревности моей,  
 И славы блеск, и мрак изгнания,  
 И светлых мыслей красота,  
 И мщенье, бурная мечта  
 Ожесточенного страданья (III, с. 382)

Многосоюзиe создает здесь эффект исчерпывающего деления того явления, которое может быть обозначено герметичным словом «жертва». Риторическая конструкция помогает «взорвать» оболочку непроницаемого знака, наполняя его многообразным, внутренне противоречивым смыслом, и в сущности реконструирует во всей полноте тот фрагмент бытия, на который лишь указывает индексальный знак. Само стихотворение предстает как поэтически запечатленный процесс «разгерметизации» готового слова.

В стихотворении «Демон» (1823) ряды перечислений встраиваются в восходящую часть асимметричного периода, создавая картину юношески возвышенных иллюзий:

В те дни, когда мне были новы  
 Все впечатленья бытия –  
 И взоры дев, и шум дубровы,  
 И ночью пенье соловья, –  
 Когда возвышенные чувства,  
 Свобода, слава и любовь  
 И вдохновенные искусства  
 Так сильно волновали кровь, –  
 Часы надежд и наслаждений  
 Тоской внезапной осень,  
 Тогда какой-то злобный гений  
 Стал тайно посещать меня (III, с. 267).

Двухчленная синтаксическая конструкция периода с ее напряженной восходящей частью, образованной двумя колонами, начинающимися союзом «когда», и с короткой ударной нисходящей частью, следующей за союзом «тогда», где констатируется приход нового душевного состояния, в пределах одной фразы создает многомерную и точную характеристику целого этапа духовной жизни лирического героя, этапа, отмеченного надеждами и внезапными разочарованиями. Как писала И. Н. Медведева, «Пушкин в это время ищет такого воплощения темы, в котором запечатлелась бы самая внутренняя

борьба, противоречия чувств и идей»<sup>10</sup>. Риторическая форма «связанной», периодической речи помогала реализовать это творческое задание, она используется как способ смысловой концентрации высказывания, заменяя длинные повествовательные описания, передавая уже самой синтаксической конструкцией напряженность поэтической мысли. В перспективе художественных поисков Пушкина, его движения к энергичной краткости фразы при сохранении ею смысловой емкости этап освоения периодической речи был закономерным и необходимым. Риторический период – при всей парадоксальности такого предположения – в такой динамической проекции может быть рассмотрен как отдаленный прообраз «онегинской строфы».

Следующий этап творческого использования Пушкиным возможностей риторики связан с его романом «Евгений Онегин». Рассмотренный в аспекте интересующей нас проблемы, роман предстает как феномен особого использования языка в риторической функции. Дело даже не в том, что текст «Евгения Онегина» изобилует риторическими фигурами и тропами<sup>11</sup>, а в том, что вся структура романа организована риторическим образом. Это относится прежде всего к поэтике повествования, в котором, по справедливому мнению У. М. Тодда III, «в калейдоскопе мнений рассказчика, пародий, литературных реминисценций и общих мест» совмещены две реальности, реальность вымысла и реальность творческого процесса, при этом само повествование представляет «сложнейшее па-де-де с публикой»<sup>12</sup>. Знаменитое, многократно цитированное и интерпретированное высказывание Пушкина о «болтовне» в романе выявляет именно риторическую природу повествовательной структуры «Евгения Онегина», в котором автор достигает предельной свободы в использовании языка, свободно переходя от шутки к философским рассуждениям, от бытовых зарисовок к рассуждениям на моральные темы, от низкого слова к высокому. Сама реальность вымысла лишь проступает сквозь реальность «неистой риторики»<sup>13</sup> автора, риторики внутренней, организующей неустойчивый поток авторской «болтовни», и риторики внешней, превращающей роман в акт непрерывной коммуникации с читателем.

Риторическая природа романа проявляется, однако, и в такой его уже отмеченной исследователями особенности, как «стернианство»:

---

<sup>10</sup> Медведева И. П. Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6. – М.; Л.: изд. АН СССР, 1941. – С. 71.

<sup>11</sup> См. подборку примеров использования тропов в пушкинском романе в кн.: Потелба А. А. Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905.

<sup>12</sup> У. М. Тодд III. «Евгений Онегин». Роман жизни // Современное американское пушкиноведение: Сб. ст. – СПб.: Академический проект, 1999. – С. 157, 162.

<sup>13</sup> Там же, с. 171.

«Евгений Онегин» – это еще и рассуждение о том, как пишется роман. Другими словами, Пушкин, как и другие русские романтики (А. Вельтман, В. Одоевский), реализует известное положение романтической теории о том, что новое искусство должно соединить поэтику с риторикой. Риторика как наука о принципах порождения текста вводится в сам текст произведения и таким образом участвует в формировании поэтики нового типа, поэтики индивидуального творчества. Процесс порождения текста, приобретающий в риторических трактатах незыблемость рационалистически осознанной нормы, предстал в проблематичности творческого поиска. Эксплицированный на страницах «Евгения Онегина», он стал важнейшим компонентом экспериментального романа.

Наконец, и этот аспект наиболее важен для поставленной нами проблемы; риторические формы, риторические фигуры и тропы вовлекаются в романе в смысловую игру со словом и таким образом участвуют в поисках нового поэтического языка<sup>14</sup>. Потенциальная возможность использования игровой поэтики заложена в природе риторической культуры, культивирующей норму и условность. Эту потенциальную возможность и реализует Пушкин.

Тропы и фигуры слова предполагают подчеркнутое несовпадение знака и означаемого, звуковой формы слова и его семантики. Условный язык, принятый в предшествующей Пушкину поэтической традиции, был риторичен по определению, т. к. и слово перифразы, и готовое слово (слово-символ, слово-сигнал) устанавливали условные, искусственные отношения между текстом и действительностью. Поэтому словесная игра в пушкинском романе строится именно на обнажении условности этих связей. Приемы словесной игры могут быть различны, и Пушкин неистощим в своей изобретательности.

Он использует включение иностранных слов в русский текст, сталкивая заимствованное и русское слова, несущие одно значение («Недуг, которого причину /Давно бы отыскать пора, /Подобный английскому *спинту*,/ Короче: русская *хандра*/ Им овладела понемногу» – VI, с.21), чтобы привлечь внимание именно к звуковой форме слова и обозначить условность связи знака и означаемого. В этом же ряду шуточные признания Пушкина в неспособности подыскать русский эквивалент французскому слову («Она казалась верный снимок/*Du comme il faut*... (Шишков, прости:/ Не знаю, как перевести)» –

---

<sup>14</sup> Игровая природа пушкинского творчества и, в частности, его романа убедительно рассмотрена в работах Л. И. Вольперт, например, в кн.: Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина: Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. – М.: Языки русской культуры, 1998. Однако аспект словесной игры в риторическом аспекте пока не изучен.

VI, с.171), совмещение в пределах одного высказывания французского возвышенно-сентиментального и русского примитивно-банального альбомного и эпистолярного штампа («На первом листике встречаешь/ Qu'ecrirez-vous sur ces tablettes /И надпись: t.av. Annette; /А на последнем прочитаешь: «Кто любит более меня./ Пусть пишет далее меня» – VI, с. 85), которые связываются прочными смысловыми нитями, выявляя – при всем отличии формы выражения – тождество смысла стереотипной формулы, взятой из риторических эпистолярных руководств.

Пушкин использует маркированное включение в авторское повествование терминов, фразеологизмов, цитат, названий, примеров чужого слова («...почему/ Не нужно золота ему/ Когда *простой продукт* имеет» –VI, с. 8; «и запишит она (бог мой!)/ *Приди в чертог ко мне златой...*» – VI, с. 36; «Так люди (первый каюсь я)/ *От делать нечего друзья*» – VI, с. 37; «*Чужого толка* хитрый лирик /Ужели для тебя сносней/ Унылых наших рифмачей?» – с. 87; «Он дамам к ручке не подходит;/ Все да, да нет ; Не скажет да-с / иль нет-с». Таков был общий глас» –VI, с. 33), которые не только устанавливают диалогические отношения между миром текста с одной стороны и миром действительности и литературы с другой, но и выделяют слово в словесном потоке и таким образом остраивают его, привлекая внимание не только к его семантике, но и к внутренней форме.

Постоянная игра грамматическими («Защитник вольности и прав/ В сем случае совсем не прав» – VI, с. 15) и синтаксическими (« Я только в скобках замечаю./ Что нет презренной клеветы...» – VI, с. 80) формами; последовательное и разнообразное переосмысление привычных метафор через их накопление в пределах одной фразы («Простим горячке юных лет/ И юный жар и юный бред» –VI, с. 38), через столкновение прямого и переносного значения слова («Так точно старый инвалид...» – «в любви считаюсь инвалидом»–VI, с. 39), поэтического и прозаического словоупотребления («луна, небесная лампада», VI, с. 41 – «как эта глупая луна /на этом глупом небосклоне», VI, с.53), через олицетворение отвлеченного понятия с последующим переключением метафоры в бытовой контекст («Хандра ждала его на страже,/ И бегала за ним она/ Как тень, иль верная жена» – VI, с. 28); постоянное использование перифраз и антонимий в ироническом или парадоксальном контексте («Автомедоны наши бойки...» –VI, с.154; «Двуногих тварей миллионы /Для нас орудие одно» – с. 37); наконец, предельная амплификация (разработка) понятия через его исчерпывающее пояснение («Как он умел казаться новым, /Шутя невинность изумлять,/ Пугать отчаяньем готовым, /Приятно лестью забавлять,/ Ловить минуту умиления, Невинных лет предубежденья/ Умом и страстью побеждать,/ Невольной ласки

ожидать, /Молить и требовать признанья,/ Подслушать сердца первый звук,/ Преследовать любовь, и вдруг/ Добиться тайного свиданья.../ И после ей наедине/ Давать уроки в тишине!» – с. 9-10) и – на другом полюсе – отказ от всякого высказывания (пропущенные слова, как, например, в строке «не то... не то, избави бог!» и пропущенные строфы), когда отсутствующие знаки отнюдь не свидетельствуют об отсутствии означаемого, а, напротив, побуждают читателя к самостоятельной вербализации угадываемого смысла, – таковы приемы этой словесной игры.

«Евгений Онегин», таким образом, – это еще и энциклопедия словесной игры, риторическая сущность которой несомненна, так как зиждется такая игра именно на тех приемах соотношения мысли и необычного ее выражения, которые были источником уже античной системы фигур и тропов. Разница, очевидно, заключается в телеологии данных приемов: если в риториках система фигур и тропов умирляла слово, превращая его в готовое слово, стремящееся отождествиться с понятием, то риторика пушкинской словесной игры высвобождала его, возвращая первоизданное богатство смысловых ассоциаций.

Это высвобождение и стало залогом дальнейшего развития пушкинского поэтического стиля через сюжетное развертывание семантики мифопоэтического слова<sup>15</sup>, через обретение гармоничной цельности материального и духовного в антологической лирике – к постижению тайны «простого» слова, обращенного к миру и связанного с ним не условной нитью закрепленного смысла, но всем богатством семантических связей, обеспеченных и высвобождаемых индивидуальным духовным опытом писателя и читателя.

---

<sup>15</sup> См. например, анализ стихотворения «Бесы» в ст.: Бройтман С. Н. «Бесы» Пушкина в свете исторической поэтики // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики: Сб. научных трудов. – Кемерово, 1986.

