



Жизнь Пушкина



ПРОГУЛКИ
С ЕВГЕНИЕМ
ОНЕГИНЫМ



АЛЬФРЕД БАРКОВ

Альфред Барков

Прогулки с Евгением Онегиным

«Алгоритм»

2014

УДК 82-94
ББК 83.3(2)

Барков А. Н.

Прогулки с Евгением Онегиным / А. Н. Барков —
«Алгоритм», 2014

Эта книга – событие не только для отечественного, но и для мирового читателя, хотя, возможно, она встретит немалое сопротивление и вызовет противоречивые чувства. Один из видных представителей круга неопушкинистов нашего времени (Лацис, Дружников, Петраков, Козаровецкий и др.), Альфред Барков, философ, аналитик, литературовед, рассматривает пушкинскую мистификацию вокруг «Евгения Онегина» и предлагает прочтение произведения, альтернативное традиционному. О наличии в романе большого количества противоречий и парадоксов написано немало. Но, по мнению исследователя, официальная пушкинистика, как наша, так и зарубежная, не разглядела в Пушкине гениального мистификатора. Его творчество во многом тайна за семью замками. До сих пор не раскрыт и пушкинский замысел «Евгения Онегина», утверждает автор, при всей своей кажущейся простоте это произведение остается самым сложным в русской литературе. Так, конфликт и причину дуэли Ленского и Онегина он объясняет не иначе как завистью посредственности к таланту: за образом Онегина скрывалась вполне определенная личность, от чьих злобных нападок был вынужден защищаться Пушкин. Попытка преодолеть стереотип мышления – и иной, совсем не хрестоматийный, взгляд на «вечный идеал» – Татьяну Ларину.

УДК 82-94
ББК 83.3(2)

© Барков А. Н., 2014
© Алгоритм, 2014

Содержание

Предисловие составителя	7
Часть I	13
Глава I	13
Глава II	16
Глава III	19
Глава IV	30
Часть II	35
Глава V	35
Глава VI	38
Глава VII	44
Глава VIII	54
Часть III	59
Глава IX	59
Глава X	65
Глава XI	69
Конец ознакомительного фрагмента.	74
Комментарии	

Альфред Барков

Прогулки с Евгением Онегиным

© Барков А. Н., 2014

© ООО «Издательство Алгоритм», 2014

* * *

Предисловие составителя

История создания и первых публикаций «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА» пестрит странно-странными, которые наша пушкинистика в течение 150 лет обходила молчанием. Вот первое упоминание романа в письме Пушкина из Одессы:

Пушкин – Вяземскому, 4 ноября 1823 года:

«...Я теперь пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница».

Ну да, чтобы писать роман в стихах, надобно быть поэтом, – но почему разница дьявольская (здесь и далее везде выделение полужирным курсивом мое. – В.К.)? Зная исключительное умение Пушкина пользоваться двусмысленностями, невольно подозреваешь поэта в какой-то мистификации, которая имеет дьявольский характер, пусть и в шуточном – или в ироническом – смысле этого слова. Но кто бы нам эту «разницу» объяснил хотя бы сегодня?

Там же (следующая фраза) Пушкин пишет:

«Вроде „Дон-Жуана“ – о печати и думать нечего; пишу спустя рукава. Цензура наша так своенравна, что с нею невозможно и соразмерить круга своего действия...»

Публикация и отдельных глав, и всего романа показала, что в «Дон-Жуане» «ничего нет общего с „Онегиным“» (из письма Пушкина А. А. Бестужеву от 24 марта 1825 года), а в «Онегине» не было ничего, что могло бы дать основание опасаться цензуры (X главы тогда не виднелось и на горизонте), – но в этом случае у нас есть простое объяснение. Пушкин в своей переписке с Юга затеял мистификационные розыгрыши адресатов и публики, заставляя последнюю разыскивать его публикации, усиливая толки вокруг них и создавая атмосферу нетерпеливого ожидания. В книге «Тайна Пушкина. „Диплом роконосца“ и другие мистификации» (М., АЛГОРИТМ, 2012) мне уже довелось объяснять, какую игру Пушкин устроил вокруг публикаций элегии «*Редеет облаков летучая гряда...*» и стихотворения «*Простишь ли мне ревнивые мечты...*»; сошлюсь также на аналогичное наблюдение Ю. М. Лотмана по поводу «Бахчисарайского фонтана». В дальнейшем Пушкин в переписке, вплоть до выхода Первой главы романа, постоянно нагнетает эту атмосферу таинственности и невозможности преодолеть «Онегиным» цензуру, но мы, зная истинную подоплеку таких «опасений», отнесемся к этому с улыбкой.

Пушкин – Дельвигу, 16 ноября 1823 года:

«Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываюсь донельзя».

И в самом деле, публикация Первой главы романа показала, что именно «донельзя»: чего стоит одно отступление о ножках! Но какого дьявола вообще эта «болтовня» Пушкину понадобилась? В чем смысл пушкинских слов «*Роман требует болтовни*» (в письме к А. А. Бестужеву в июне 1825 года)?

Пушкин – А. И. Тургеневу, 1 декабря 1823 года:

«...Пишу новую поэму, „Евгений Онегин“, где захлебываюсь желчью. Две песни уже готовы».

По поводу чего или кого Пушкин «захлебывается желчью»? Этой фразой он словно бы сообщал друзьям, которым Тургенев показывал его письмо, о некой сатире, которая содержится в романе, но ни друзья, ни – впоследствии – пушкинисты ее так и не обнаружили.

И почему Пушкин в феврале 1825 года публикует *только* Первую главу, если у него к концу 1823 года «*две песни уже готовы*» (а 2 октября 1824 года была закончена и 3-я глава)? В чем смысл такой поглавной публикации романа (только 4-я и 5-я главы вышли под одной обложкой)?

И почему на обложке издания Первой главы стоит название романа, но не стоит имя автора? И то же самое – на обложках изданий других глав и двух прижизненных изданий романа? А что за странное Предисловие к Первой главе, в котором тем не менее употреблено

словосочетание «*сатирический писатель*»? И какую роль играет помещенный между Предисловием и Первой главой «Разговор книгопродавца с поэтом»? И почему Пушкин потом, в отдельном издании романа, его убирает?

Вопросы можно множить и множить; не меньше их можно задать и по поводу общепринятой трактовки содержания романа. Но должен признаться: я задаю все эти вопросы, уже зная ответы на них. А 13 лет назад я этих ответов не знал; более того, я и вопросов этих не задавал. Как и вы, дорогой читатель, я пребывал в невинной слепоте и воспринимал роман вполне в духе тех представлений, какие у нас сформировала наша официальная пушкинистика. И, вероятно, пребывал бы в этой слепоте и до сих пор, если бы мне в руки не попала книга Альфреда Николаевича Баркова «Прогулки с Евгением Онегиным» (Терношль, 1998).

Я понял, что Пушкин-мистификатор жестоко подшутил и над читателями, и над пушкинистами, что, благодаря грандиозной мистификации, устроенной им в романе и вокруг него, нами не поняты ни замысел «Евгения Онегина», ни, соответственно, его герои и что все мы находимся в плену стереотипов. Но одновременно я увидел и всю перспективу предстоящих мне трудностей в связи с продвижением взглядов Баркова: и пушкинистами, и читателями Пушкин всегда воспринимался как остроумец и шутник, но совершенно не осознавался как *гениальный мистификатор*.

Тем не менее мне удалось договориться с редколлегией газеты «Новые известия», к тому времени уже опубликовавшей несколько моих статей об открытиях умершего в 1999 году пушкиниста Александра Лациса, и в ноябре – декабре 2002 года «НИ» решила на публикацию на своих страницах литературоведческого «сериала» – подготовленного мною и Барковым *интервью* из пяти частей с продолжениями (каждая – на полную газетную полосу): три по Шекспиру, одна по «Онегину» и одна по «Мастеру и Маргарите». Интервью предлагало рассматривать «Гамлета», «Онегина» и «Мастера» как сатирические мениппеи, в каждой из которых роль повествователя передавалась персонажу, что существенно меняет наши оценки характерам действующих лиц и «идеологии» этих произведений. Наибольшую реакцию (судя по откликам) вызвала публикация по «Евгению Онегину» («*Лупок чернеет сквозь рубаишу*»): читатели бросились заступаться за Пушкина! Завязалась газетная дискуссия.

Сначала преподавательница из Петрозаводска прислала в редакцию возмущенную статью: «О „замысловатой“ клевете на Пушкина». Барков ответил статьей «Вот тебе, бабушка, и Макарьев день!» Затем в дискуссию вступил московский переводчик статьей «Барков против Пушкина». Агрессивное невежество и оскорбительность тона последней заставили Баркова отказаться от непосредственного ответа; вместо этого мы с ним подготовили еще одно интервью («Урок чтения»), а я написал собственный ответ оппонентам («Урок рисования»), на свой страх и риск заказав статью для дискуссии профессиональному филологу В. И. Мильдону («Прогулки с Барковым»), не согласившемуся с концепцией Баркова, и подготовил свой дискуссионный ответ ему («Наш ответ Мильдону»).

В этот момент газета рухнула, и все подготовленные материалы («Урок чтения», «Урок рисования», статья Мильдона и мой ответ) остались у меня в компьютере. А через год скончался Барков.

Между тем у нас с Барковым остался один недовыясненный вопрос. В процессе подготовки интервью я наткнулся в 10-томном собрании сочинений Пушкина (1962-1966) на упоминание Б. В. Томашевским, под редакцией которого оно вышло, неизвестной мне статьи В. Б. Шкловского «Евгений Онегин: Пушкин и Стерн» и сообщил об этом Баркову. Альфред Николаевич об этой статье Шкловского тоже не знал, а ссылку Томашевского пропустил, поскольку пользовался хотя и тем же, но более раннего года изданием Собранием сочинений Пушкина, в котором этой ссылки не было. В тот момент статью Шкловского мне разыскать не удалось, и мы решили упомянуть о ней в самом общем виде; добраться до нее я смог

только через четыре года после смерти Альфреда Николаевича. Она была опубликована за границей, в 1923 году, в журнале «Воля России», выходившем в Праге, и тогда же перепечатана в Берлине в сборнике о поэтике Пушкина, в котором принимал участие и Томашевский – вот почему он о ней знал и вспомнил; Шкловский же, судя по всему, статью эту не ценил и в сборники своих произведений не включал.

Будучи принципиальным формалистом, Шкловский в своих исследованиях обращал внимание исключительно на форму, «идеология» произведений интересовала его минимально; вот и в этом случае он разобрал некоторые признаки формального сходства между «Евгением Онегиным» и романами Стерна и на этом остановился – буквально в полушаге от разгадки пушкинского романа. По справедливости статью об этом исследовании Шкловского и о том, куда на самом деле оно могло и должно было привести, следовало бы написать Баркову: она стала бы превосходным и наглядным предисловием к его книге. Но его не стало, и выбора у меня не было: пришлось писать эту статью за него. Под названием «Скромный автор наш», вместе с моим «пунктирным» структурным комментарием к Первой главе «Онегина», она была опубликована во 2-м номере журнала «Литературная учеба» за 2011 год.

Прошло 10 лет с момента публикации нашего интервью. За это время были изданы книги А. А. Лациса «Верните лошадь!» (2003) и «Персональное чучело» (2009), Н. Я. Петракова «Последняя игра Александра Пушкина» (2003) и «Загадка ухода» (2005) и мои «Пушкинские тайны» (2009) и «Александр Пушкин. Конек-горбунок» (2009), а по поводу последней показаны интервью на TV и телевизионный фильм на канале «Культура». Учитывая и публикацию упомянутой статьи в «Литучебе», я счел этот срок достаточным для того, чтобы читатель свыкся с мыслью о гениальном мистификаторском даре Пушкина и смог воспринять грандиозную пушкинскую мистификацию вокруг «Евгения Онегина»: в начале 2012 года, в качестве пробного шара, я издал небольшим тиражом книгу «Кто написал „Евгения Онегина“» (под двумя именами, Баркова и моим), в которую включил мою статью из «Литучебы» и все наши дискуссионные материалы 2002 года.

Читательская реакция, которую я в течение полутора лет наблюдал при продаже книги в магазине «Библиоглобус», меня обнадежила, а факт публикации издательством «АЛГОРИТМ» в серии «Жизнь Пушкина» книг Лациса («Почему Пушкин плакал», 2013), Петракова («Пушкин целился в царя», 2013) и моих («Тайна Пушкина. „Диплом рогоносца“ и другие мистификации, 2012 и «А был ли Пушкин. Мифы и мистификации», 2013) сделал переиздание книги Баркова неизбежным и своевременным. В то же время, учитывая ее теоретическую глубину и важность для понимания главных произведений Пушкина (академик Н. Я. Петраков: «„Прогулки с Евгением Онегиным“ – самая серьезная книга о Пушкине, какую я когда-либо читал»), хотелось бы помочь тем читателям-нефилологам, для которых первые, теоретические главы могут оказаться трудно преодолимыми. С этой целью здесь, в качестве широкодоступного вспомогательного пособия, *вместо послесловия* приводится сокращенный вариант моей статьи из книги «Кто написал „Евгения Онегина“».

Приношу благодарность научному редактору книги Вадиму Григорьевичу Редько, по замечаниям которого Барков успел внести в текст необходимые исправления. В остальном «Прогулки с Евгением Онегиным» воспроизводятся по первому изданию, включая и текст предисловия, где Барков объяснял свою позицию по отношению к академическому истеблишменту и причины, по которым он пошел на вынужденную конфронтацию с академиком Д. С. Лихачевым: в поисках истины ничей авторитет не должен служить защитой ее извращений.

Комментарии автора приводятся в конце каждой главы. В нескольких случаях, там, где Барков пропустил информацию, не попавшую в его поле зрения, мне пришлось дать небольшие постраничные примечания (они отмечены звездочками). В каждом случае они коммен-

тируют текст, не меняя принципиальных установок книги, лишь заведомо отводя возможные упреки автору, который сам уже не может на них ответить.

Изданием этой книги я отдаю Альфреду Николаевичу Баркову мой долг его ученика и почитателя. Я глубоко убежден, что она станет событием не только для отечественного, но и для мирового литературоведения – даже если поначалу и встретит отчаянное сопротивление. Ход истины неостановим.

В. Козаровецкий

Вадиму Григорьевичу Редько, моему неизменному научному редактору

Все подлинно великое должно включать в себя смеховой элемент.

М. М. Бахтин

Пушкин вошел в русскую культуру не только как Поэт, но и как гениальный мастер жизни.

Ю. М. Лотман

Уважаемый читатель!

Предлагаемая Вашему вниманию книга – не только о творчестве А. С. Пушкина. Это попытка преодолеть стереотипы мышления, выявить причины, в силу которых содержание творчества поэта остается до конца не раскрытым. Состояние пушкиноведения Н. К. Гей охарактеризовал такими словами:

«Время убедительно показало, что сам феномен пушкинского творчества далеко выходит за пределы „окончательных“ решений. Большие трудности возникают на уровне аналитических подходов, скажем, к „Медному всаднику“, „Борису Годунову“, даже к „Памятнику“, не говоря уже о пушкинской прозе. Казалось бы, все они исследованы „вдоль и поперек“, но вы чувствуете, что неведомое вновь отодвигается и нечто существенное, а может быть и главное, по-прежнему остается незатронутым <...> Объект исследования настолько труднодоступен, что общий результат здесь гораздо ниже, чем в работах о Толстом, Достоевском, Чехове <...> Природа пушкинских свершений остается невыявленной, «закрытой» <...> Мы не успеваем схватить внутренней логики всех компонентов этого мира, мы не „слышим“ слов, не проникаем в структуру словесного образа»^[1].

Эту же мысль более афористично, как и надлежит поэту, выразил Арсений Тарковский: «... Нет загадки более трудной, более сложной, чем загадка Пушкина... Очень многое у Пушкина – тайна за семью замками»^[2].

Об этом же писал своему другу – художнику Д. Митрохину выдающийся русский искусствовед – академик М. В. Алпатов: «... Наших классиков – Тургенева, Толстого и, конечно, Пушкина – как мало мы знаем... как поверхностно толкуем»^[3].

Н. К. Гей не включил в ряд „трудных“ для понимания еще одно творение Пушкина – «Евгений Онегин», относительно которого известный пушкинист и теоретик литературы Ю. М. Лотман сделал заключение, что со времени создания романа прошло настолько много времени, что уже мало остается надежды, что его смысл вообще будет когда-либо понят. К сожалению, Ю. М. Лотман имел все основания для подобного пессимизма, поскольку теория литературы до сих пор остается вне большой науки – она не располагает ни методологическим, ни даже понятийным аппаратом, который отвечал бы строгим требованиям науки. Достаточно сказать, что до настоящего времени нет единого мнения относительно таких фундаментальных понятий, как «фабула», «сюжет», «композиция», которые описываются через метафоры, что равносильно отсутствию научной терминологии вообще.

Скажу больше: как-то так случилось, что теория литературы до сих пор не располагает концепцией, которая базировалась бы на едином фундаментальном понятии, через которое должны описываться все исследуемые явления. Можно ли отнести к науке область познания, в которой из-за отсутствия единой системы отсчета метры прибавляют к килограммам и в сумме получают месяцы? Парадоксально, но именно в таком состоянии находится теория литературы, причем не только у нас.

Конечно, привести литературоведение к единому математическому знаменателю, как это предлагал Ю. М. Лотман, не удастся, да в этом и нет необходимости. Я сформулировал задачу несколько иначе: применить к теории литературы методологию философии, используемую в том числе и в математике. Оказалось, что необходимо только разработать принципы построения силлогизмов применительно к филологии и принять единый базовый постулат, через него сформулировать основные относящиеся к структуре произведения понятия, и уже через них изложить теорию мениппеи. Эта теория помогла вскрыть содержание нескольких десятков произведений А. С. Пушкина, М. Булгакова, Вл. Орлова, Вл. Луговского, А. Н. Толстого, драмы В. Шекспира «Гамлет», романа Айрис Мэрдок «Черный принц».

Результат применения разработанной теории – в этой книге. Сама теория изложена в ней ровно настолько, насколько это необходимо для данного исследования. Выяснилось, что бытующая интерпретация содержания «Евгения Онегина» и многих других произведений Пушкина не соответствует авторскому замыслу. И причина не только и не столько в отсутствии теории, сколько в позиции официального литературоведческого истеблишмента. Как свидетельствуют факты, творческое наследие Пушкина было принесено в жертву сталинской политике и мелким литературоведческим амбициям: десяток-другой апологетических работ в отношении творчества его антагониста, Онегина-Демона, оказались важнее правды о творчестве поэта. Отсюда – лживый миф об эстетических воззрениях Пушкина, мелкие и крупные подтасовки фактов вплоть до внесения грубых текстологических искажений, в том числе и при подготовке академических изданий. К сожалению, уже в наши дни даже для Совести Нации (этим титулом наделен академик Д. С. Лихачев) честь мундира оказалась важнее правды.

Сегодняшний телерепортаж С. Доренко побудил меня поставить, наконец, точку в данной работе. Делаю это, сознательно отрезав все пути к компромиссу, ибо когда речь идет о непорядочности по отношению к Науке, любые компромиссы неуместны. Наука признает только один вид проявления совести – приверженность фактам и только фактам, и прочь сантименты. Если человек пользуется статусом Совести Нации и продолжает возглавлять Пушкинскую комиссию, то я отношусь к нему именно как к председателю этой комиссии, как к ученому, и ожидаю от него соответствующих действий, а не продолжения линии, начатой коленопреклоненной речью поэта Н. Тихонова 10 февраля 1937 года в Большом Театре Союза ССР перед лицом Вождя всех народов и Знатока всех литератур.

Конечно, чисто по-человечески мне жалко уважаемого человека, который не в состоянии понять, что занятая им позиция отмалчивания работает против него самого; ведь речь идет не о двойке в дневнике, которую можно скрыть от родителей. Сожалею, что концовка этой книги получилась несколько резковатой; но академик сам способствовал этому. Видит Бог, я сделал все возможное, чтобы из уважения к его сединам сгладить наиболее острые углы; он не откликнулся на прямое обращение к нему. Публикуя это исследование, надеюсь, что в РАН найдутся здоровые силы, для которых правда о национальной святыне окажется все-таки дороже цеховых амбиций. А не найдутся в Академии Наук – что ж, на ней ведь тоже свет клином не сошелся...

7 июня 1997 г., 23 часа^[4]

Выражаю глубокую признательность коллективу Музея А. С. Пушкина в Киеве, любезно предоставившему для работы подлинные экземпляры первых изданий глав «Евгения Онегина» и первого издания полного текста романа (1833 г.).

С удовольствием отвечу на вопросы, которые, возможно, возникнут у читателей этой книги; с признательностью отнесусь к любым конструктивным критическим замечаниям.

Автор

Часть I

Взгляд на роман, пока без теории

*Пупок чернеет сквозь рубашку,
Наружу титька – милый вид!
Татьяна мнет в руке бумажку,
Зане живот у ней болит:
Она затем поутру встала
При бледных месяца лучах
И на подтирку изорвала,
Конечно, «Невский альманах».*

Глава I

Предварительные замечания

Читатель может с негодованием воспринять вынесенные в эпиграф стихи как преднамеренный эпатаж. И действительно, только как язвительный эпатаж можно расценить содержание этого стихотворения, оскорбляющее чувство благоговейного пиетета по отношению к светлому образу «русской душой» героини. Ведь было же сказано Достоевским, что Пушкин «дал нам художественные типы красоты русской, вышедшей прямо из духа русского, обретавшейся в народной правде, в почве нашей, и им в ней отысканное» – причем это было отнесено непосредственно к образу Татьяны.

Но все дело в том, что авторство этой пародии принадлежит самому Пушкину. А то, что содержание ее контекста опускается при анализе «Евгения Онегина», так это только вследствие нашего целомудрия, призванного защитить Пушкина от самого Пушкина. Мы защищаем его не только в этом, а стыдливо отводим свой взор от многочисленных противоречий и стилистических огрехов в романе; проявляем завидную изобретательность в использовании эвфемизмов, чтобы не называть вещи своими именами, великодушно прощаем гению то, что не в состоянии сами объяснить. Прощаем ему непонятую нами гениальность, если уж начистоту... Мы считаем неприличным отметить даже такой очевидный факт, что Достоевский подменил анализ содержания романа откровенной публицистической патетикой^[5] в двух парадных речах – при основании славянофильского общества и открытии памятника Пушкину в Москве. Тем не менее, ничем не подкрепленный его тезис о «почвенной» подоплеке образа Татьяны до настоящего времени доминирует в пушкинистике в явной и скрытой форме. Но чем вообще подтверждается, что Татьяна «русская душой»? И откуда взяться «русской душе», как не из общения с народом? Из французских романов? «Девушки, красавицы» – это, что ли, та самая «почва»? Но ведь «красавицы» поют вовсе не потому, что им весело, а потому, что им так велено – чтобы во время садовых работ ягоды барской не ели... «Разгуляйтесь, – поют, – милые»... В пределах сада. Но ягод есть не смейте! Ведь это то же самое, что и салтыковское «Веселись, мужичина», только раньше сказанное...

А вот и реакция Татьяны на «народ»: «Они поют, и, с небреженьем, Внимая звонкий голос их...»

«Русская душой»... «С небреженьем»... К «почве нашей»...

И вообще, почему публицистические оценки романиста, даже такого великого, как Достоевский, следует принимать в качестве истины? Ведь образное творчество и структур-

ный анализ – далеко не одно и то же. Структурный анализ, требуя строго научных подходов, в корне отличается от того анализа жизненных явлений, который осуществляется сугубо художественными методами. Почему мы не доверяем гению Пушкина, отворачиваемся от очевидных фактов, боимся проникнуть в существо «огрехов» и «противоречий» в романе и выяснить, в чем дело? «Черное и белое не называть, «да» и «нет» не говорить» – это ведь просто несерьезно.

* * *

Привыкшие к трем измерениям: длине, ширине и высоте, мы не в состоянии образно, то есть на уровне непосредственного восприятия реальности постичь суть четвертого измерения. Недостаток нашего восприятия приходится компенсировать наукой, которая все поясняет – увы, уже на уровне логики. Представим, что есть двухмерный мир – только с длиной и шириной. Его жителям будет невозможно вообразить такие понятия, как «высота» и «объем», они будут не в состоянии увидеть объемные объекты – а только плоскость их сечения в двухмерном пространстве.

Пушкин – гений, его мозг свободно оперировал категориями более высокого порядка, «четвертого измерения», которое нам, простым смертным, недоступно. Самая большая ошибка пушкинистики – в попытке измерить величие гения и созданное им многомерное интеллектуальное пространство с помощью инструмента, который превращает всякий объем в плоскость. Таким несовершенным инструментом является существующая теория литературы.

Для понимания эпоса структурный анализ вряд ли вообще требуется, поскольку у эпических произведений пространственная структура плоская, она легко вписывается в привычный для нашего мозга алгоритм. Иное дело мениппея – ее завершающая эстетическая форма образуется в объемном интеллектуальном пространстве, заключенном между несколькими фабулами и сюжетами. Существующие версии теории литературы способны описать только плоскость, в которой находится место для единственной фабулы и единственного сюжета. И произведения Пушкина по этим теориям воспринимаются как однофабульные и односюжетные; при этом выпадает из поля зрения главное. Пушкенистика исследует содержание внешней обертки (притом не очень красивой, поскольку это – ложный сюжет, обманный ход автора), не видя того, что под ней сокрыта «бездна, звезд полна».

Для создания теории мениппеи пришлось пересмотреть понятийный аппарат теории литературы, выразив все его категории через единый параметр, без привлечения метафор. Установлено, что структура «Евгения Онегина» намного сложнее структуры любого эпического произведения; зато и содержание оказалось гораздо богаче, чем могло предположить самое пылкое воображение.

Предвижу вопрос: что это за произведение такое, которое без привлечения специальной теории не понять? Поясняю: не одно произведение, а огромный пласт мировой литературы, до сих пор не понятый и вызывающий споры. Для восприятия истинного содержания таких произведений на «потребительском» уровне теория действительно не нужна – если только заранее подсказать читателю, с какой точки следует подходить к оценке их содержания. Да не оскорбятся маститые филологи моим заявлением о том, что внутренняя структура некоторых бытовых высказываний намного сложнее любого эпического романа и равна по сложности структуре «Евгения Онегина». Но смысл этих бытовых мениппей доходит до нашего сознания без всякой теории. Точно так же, без знания теории можно понять и содержание этого романа – ведь понимаем же мы содержание рассказов Мих. Зощенко, а их структура не намного проще, чем у «Онегина». Просто мы заранее знаем, что тот михрютка, от первого лица которого ведется сказ, является объектом сатиры писателя, специально предо-

ставившего своей жертве слово, чтобы та выставила свое мурло напоказ. Разумеется, никому даже в голову не приходит отождествлять Зощенко с его «якающими» антигероями. Но вот в отношении произведений Пушкина это почему-то не срабатывает, и если стих: «... памятник себе воздвиг нерукотворный» начинается с местоимения первого лица, то мы почему-то отказываем Пушкину в праве пользоваться теми же художественными приемами, какие после него применил Зощенко. И вот уже который десяток лет отмахиваемся от противоречий в этом стихотворении, не забывая при этом поучать деток в школе, что это – программное произведение нашего великого поэта, в то время как «якает» в этом произведении такой же михрютка, как и в сатирических миниатюрах Зощенко.

Предлагаемая теория нужна для другого: доказать научно – на уровне факта, что «непонятными» произведения Пушкина являются лишь потому, что мы до сих пор не смогли уяснить, с чьей позиции ведется сказ. То есть, что «я» пушкинского произведения – далеко не всегда сам Пушкин, что в большинстве случаев это его антагонист, Демон. Если мы объясним это нашим деткам, они все поймут – точно так же, как понимают наших эстрадных сатириков, у которых редко бывает «он», а все «я» да «я»... Ведь ребенок понимает, что незадачливый «выпускник кулинарного техникума» – не сам Геннадий Хазанов...

Итак, все просто – секрет творчества Пушкина раскрыт уже во вступлении? Может, не продолжать дальше? – Не скажите... Столпов литературоведения такая точка зрения не устраивает, и чтобы доказать им, что Пушкин ничуть не хуже Зощенко и Хазанова, пришлось разработать теорию. Но начнем все-таки не с нее, а с того, что и без теории видно невооруженным глазом. Затем, как положено, исходя из очевидных фактов, сформулируем задачи исследования и разработаем теоретический аппарат. Потому что теория, не направленная на решение четко сформулированных задач, может легко вылиться в очередную тривиальную схоластику.

Глава II

«Евгений Онегин»: Роман парадоксов

...О наличии в романе большого количества противоречий написано немало; этот факт прокомментирован даже в самом его тексте, поэтому для постановки задачи исследования приведу лишь наиболее парадоксальные. Пушкинское определение: «Гений – парадоксов друг» – это, прежде всего, о нем самом, об Александре Сергеевиче.

В первую очередь, бросается в глаза неглубокая проработка образов основных героев: практически не показана непосредственная реакция на окружающее с позиции Онегина; в первой главе объем лирически окрашенных так называемых «авторских отступлений» превышает объем эпического повествования о самом герое (только на «авторское» описание «ножек» затрачено десять процентов объема всей главы). В фабуле седьмой главы (замужество Ольги, посещение Татьяной кабинета Онегина и отъезд в Москву) Онегин как персонаж повествования отсутствует вообще. Образ Татьяны воспринимается не как цельный, а как два не связанных между собой образа. В седьмой главе читатель все еще видит провинциальную барышню, которая не приемлет высший свет, а в следующей – законодательницу правил этого высшего света; создается впечатление, что обе ничем не соединенные «половинки» образа Татьяны созданы различными рассказчиками (как это имеет место, например, в «Герое нашего времени»), хотя во всем пространстве романа явно один и тот же рассказчик.

Парадоксально, но непосредственно в тексте повествования отсутствуют даже следы попыток разъяснить читателю причины такой метаморфозы. Более того, последняя (по фабуле) возможность показа образа героини в развитии не использована: хотя седьмая глава практически полностью посвящена Татьяне, в тех случаях, когда сама ситуация требует показа окружающего сквозь призму ее видения, рассказчик не поступается принципом подачи реакции в виде собственных, а не персонажа, эмоций, повествуя в плоскости «лирических отступлений» (описание библиотеки Онегина – XXII, «Москва... как много в этом звуке...» – XXXVI; и, даже характеризуя московскую родню Татьяны – XLV, публику в театре – L, «собрание», куда приводят Татьяну – LII). Лишь в самом конце главы (LIII–LIV) он наконец-то показывает ее отношение к происходящему («Ей душно здесь... она мечтой Стремится к жизни полевой, В деревню, к бедным поселянам, В уединенный уголок...»; «Так мысль ее далече бродит: Забыт и свет, и шумный бал») с переходом в новый план фабулы: «А глаз меж тем с нее не сводит Какой-то важный генерал». Но оказывается, что этот переход сделан лишь затем, чтобы рассказчик снова получил возможность перевести повествование в сферу собственного видения, на этот раз неожиданно язвительного по отношению к героине: «Но здесь с победою поздравим Татьяну милую мою» (LV), что особенно бросается в глаза с учетом только что поданного явно вынужденного описания.

При публикации в 1832 году восьмой главы романа Пушкин, сообщая читателям, что автор «выпустил» целую главу, которую намечено было поместить между седьмой и последней, и что из-за этого-де пришлось пожертвовать целой строфой, приводит в подтверждение начало этой строфы:

Пора: перо покоя просит;
Я девять песен написал;
На берег радостный выносит
Мою ладью девятый вал –
Хвала вам, девяти камням, и проч.»

На первый взгляд, «жертва» оправдана, поскольку девятая глава перенумерована в восьмую. Но ведь этим самым фактически утверждается, что автор оказался не в состоянии заменить «девять» на «восемь» с сохранением размера четырехстопного ямба. К тому же, трижды употребленного «девять» на пять стихов было бы многовато даже для начинающего поэта... Тут же на память приходит рифма «розы» к слову «морозы», демонстративно поданная таким образом, что на нее невозможно не обратить внимания («Читатель ждет уж рифмы розы; На, вот бери ее скорей») и не задаться вопросом о способности автора выйти из положения более элегантным способом, и т. д. и т. д...

Публикуя роман в полном виде (1833 год), Пушкин, идя навстречу пожеланиям П. А. Катенина, «коему прекрасный поэтический талант не мешает быть и тонким критиком», под предлогом того, что вследствие исключения целой главы «переход Татьяны, уездной барышни, к Татьяне, знатной даме, становится слишком неожиданным и необъяснимым», расширяет «Вступление» к восьмой главе, дает ему заголовок «Отрывки из путешествия Онегина», включает в него строфы из «опущенной» главы, и помещает все это как бы в виде приложения к роману – не только за последней главой со словом «Конец», но даже после «Примечаний». Однако оказывается, что описание путешествия ничего дополнительного в образ Татьяны не вносит. Читатель сталкивается с двойной мистификацией: во-первых, по утверждению «издателя», логический разрыв в развитии образа героини объясняется отсутствием главы, а когда эта глава как бы вынужденно приводится, то оказывается, что Татьяна как персонаж в ней не фигурирует; во-вторых, роман теперь оказывается состоящим не из восьми, а все-таки из девяти глав, поскольку «выпущенная» глава фактически оказалась опубликованной, пусть даже где-то на задворках самого романа и в сокращенном виде. Странно как-то, что в этом новом архитектурном элементе романа сохраняется весь текст «бывшего» вступления к восьмой главе (1832 г.) вместе с началом «пожертвованной» совершенно несуразной строфы с навязчивой цифрой «девять».

По необъяснимой причине, такая «двухслойная» структура вступления к «Путешествиям» ускользнула от внимания исследователей, и это привело к утрате ими важного «ключа» к постижению истинного смысла и самой публикации «Путешествий», и романа в целом. В частности, В. Набоков, описывая обстоятельства публикации в 1832 году восьмой главы, даже не упомянул о том, что она была сопровождена кратким вступлением Пушкина с началом «опущенной» строфы. Он воспринял текст вступления 1833 года как цельный, что видно из его последующего комментария: «Сразу после 44 примечаний в изданиях 1833 и 1837 гг. Пушкин опубликовал комментарий под названием «Отрывки из путешествия Онегина», в котором приводит первые 5 стихов из 8 главы, а также строфы и фрагменты строф» Путешествия (т. 3, с. 253)^[6]. Не заметив двухслойности и связанной с этим едкой иронии в адрес Катенина, он завершает комментарий этого места выводом: «Уважительное отношение нашего поэта к Катенину остается необъяснимым» (т. 3, с. 254).

Ю. М. Лотман писал о предисловии Пушкина: «Добавляя, что ему пришлось «пожертвовать одною из окончательных строф», он закрепляет в читателе мысль, что текст был написан полностью, вплоть до последнего стиха. Однако как изучение рукописей, так и рассмотрение самих сохранившихся строф не позволяет подтвердить это»^[7]. Из данного комментария следует, что и Лотман полагал, что стихи с навязчивой цифрой «девять» относились к тексту не завершающей главы романа, а «Путешествий», что не может не вызвать удивления.

В отличие от Набокова, относившего весь текст «Вступления» к публикации 1833 года, С. М. Бонда, наоборот, утверждал, что «В 1832 году [...] вышла в свет отдельной книжкой последняя (теперь ставшая восьмой) глава романа с приложением «Отрывков из путешествия Онегина» (что уже не может не потрясти). Такого же мнения придерживался и Б. С. Мейлах: «Пушкин вообще отказался включить в текст путешествие Онегина, соот-

ветственно изменив окончание романа. Но счел нужным приобщить отдельные отрывки из путешествия (большая часть их составляла лирические отступления) к изданию последней, восьмой главы, а затем и полного издания романа»^[8].

К сожалению, многие пушкинисты не учитывают того факта, что беседа Пушкина с Катениным, в которой последний изложил свои пожелания, состоялась 18 июля 1832 года на даче гр. Мусина-Пушкина, то есть уже после выхода в свет восьмой главы с кратким вступлением, начинающимся словами «Пропущенные строфы...» и заканчивающимся стихом: «... Хвала вам, девяти камням, и проч.» В издании 1833 года эта вставка Пушкиным была выделена кавычками, и остается только удивляться тому факту, что при высочайшем уровне культуры отечественной текстологии в некоторых современных изданиях романа проставленная самим Пушкиным кавычка после слов «и проч.» вообще опущена, что вносит еще большую путаницу в читательское восприятие подлинного смысла «Вступления» к «Путешествиям».

Ошибочное толкование структуры текста «Вступления» укрепляет у читателя мнение об «Отрывках из путешествий» как о чем-то факультативном, сумбурном и не имеющем особого смысла. Возникает вопрос: то ли Пушкин на завершающей стадии работы над романом стал настолько небрежен в компоновке материала, что ему было безразлично, какую несурязицу включить в «Отрывки из путешествия», то ли эта «несурязица» представляет собой самостоятельную художественную ценность, важную для постижения смысла романа.

Чтобы не возвращаться к этому вопросу (а он оказался очень важным, поскольку «Путешествия» – никак не факультативное приложение к роману, а самый настоящий пролог к нему; пушкинское вступление к «Путешествиям» является одним из ключей к одному из наиболее острых сатирических моментов в романе и возвращает читателя к эпилогу романа, опубликованному еще в 1825 году, то есть до завершения самого романа), вношу пояснения.

Первые строки текста «Отрывков» – пушкинские, они появились в 1833 году. Следующий абзац во всех изданиях начинается с кавычки: это – цитирование самим Пушкиным текста своего «Вступления» 1832 года. После пяти стихов с цифрой «девять» стоят слова «и проч.» Это – конец автоцитаты, здесь Пушкин сам поставил в 1833 году кавычку; если у кого-то из читателей в его экземпляре «Онегина» она не стоит, восстановите справедливость: проставьте от руки, – ее наличие или отсутствие сильно влияет на смысл. Все, что идет ниже – начиная со слов: «П. А. Катенин» – это снова текст 1833 года.

Насколько это важно, вы убедитесь, дочитав эту работу до конца.

Глава III

Пушкин и романтизм: Миф и реальность

Некоторые «противоречия» в романе носят настолько острый и неправдоподобный характер, что даже ведущие пушкинисты, не находя объяснений, игнорируют их. Пушкенистика трактует содержание романа как свидетельство отхода Пушкина от романтизма, поскольку образ романтика Ленского явно наделен пародийными чертами. При этом выводится из поля зрения то обстоятельство, что при таком прочтении роман должен рассматриваться как направленный лично против Баратынского. Но об этом никто даже не упоминает – возможно потому, что общеизвестны многочисленные факты, свидетельствующие об исключительно теплом отношении Пушкина к своему сверстнику, одному из лучших поэтов России. Например: «Но каков Баратынский? Признайся, что он превзойдет и Парни и Батюшкова – если впредь зашагает, как шагал до сих пор – ведь 23 года счастливцу!» (П. А. Вяземскому, 1822); «Дельвигу поклон, Баратынскому также. Этот ничего не печатает, а я читать разучусь» (Л. С. Пушкину, 1823); «От брата давно не получал известий, о Дельвиге и Баратынском также – но я люблю их и ленивых» (Н. И. Гнедичу, 1823); «Баратынский – прелесть и чудо; Признание – совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий» (А. А. Бестужеву, 1824); «Баратынский – чудо, мои пиесы плохи» (ему же, через месяц); «Без него мы точно осиротеем. Считай по пальцам: сколько нас? ты, я, Баратынский, вот и все» (П. А. Плетневу по поводу смерти Дельвига, 1831); «Его элегии и поэмы точно ряд прелестных миниатюр» (1832)...

Все это так. Но вот XXX-я строфа четвертой главы «Евгения Онегина»:

Но вы, разрозненные томы
Из библиотеки чертей,
Великолепные альбомы,
Мученье модных рифмачей,
Вы, украшенные проворно
Толстого кистью чудотворной
Иль Баратынского пером.
Пускай сожжет вас Божий гром!

Здесь Е.А Баратынский – в одном ряду с «модными рифмачами», его стихи подпадают под санкцию «Пускай сожжет вас Божий гром!» Это – реальный факт, требующий объяснения: с одной стороны, это – канонический текст романа, с другой – такого Пушкин, судя по приведенным выдержкам из его эпистолярия, написать просто не мог.

Рассмотрим динамику создания Пушкиным «антибаратынской» ситуации. Некоторые исследователи находят элементы сходства между образом Ленского и личностью Кюхельбекера – приводя, правда, также и доводы, противоречащие этому. Следует добавить, что, по-видимому, в самом начале работы над романом (1823 г.) Баратынский вряд ли мог служить прообразом Ленского, и тому были веские причины чисто этического плана, связанные с биографией самого Баратынского. Скорее всего, на том этапе образ Ленского замыслился как собирательный, с чертами близких Пушкину литераторов прогрессивного крыла русского романтизма. Об этом свидетельствует броский факт: знаменитая «онегинская строфа» внешне сходна со строфой «Светланы» романтика В. А. Жуковского (по четырнадцать стихов, из которых 8 – с мужскими рифмами). Это впечатление Пушкин закрепляет в V строфе третьей главы: «И молчалива, как Светлана».

«Меня всегда интересовало, не повлияла ли «Светлана» на выбор Пушкиным строфы ЕО, хотя размер и чередование рифм не совпадают» – В. Набоков (т. 2, с. 330). Им же отмечено, что стихи «... где ручеек Виясь, бежит зеленым лугом» (7-VI) – тоже отсылка к Жуковскому (т. 2, с. 331), а также то, что гадание Татьяны с зеркалом является отсылкой к сцене гадания Светланы в поэме Жуковского.

В то же время, Набоков не усматривал пародийных моментов в других местах романа. Так, комментируя характеристику Онегиным Ольги («Кругла, красна лицом она, Как эта глупая луна На этом глупом небосклоне» – 3-V), он писал: «Я считаю, что «красна» – «красива» [...] Мое мнение основано на сравнении с луной, которая в данном случае является прекрасным шаром («круглая и ясная»), воспеваемым поэтами, и, на самом деле, той же яркой луной, которую элегически любит Ленский в 2-XXII» (т. 2, с. 332). Здесь же он иронически отзывается о «простодушных» составителях «Словаря языка Пушкина», которые луну в этом месте романа характеризовали как «красную», а также о либретто К. Шиловского, куда дословно включены пушкинские определения: «красна», «сияет, как глупая луна».

Однако, как бы ни трактовать значение в данном месте эпитета «красна», все же представляется, что дважды повторенное определение «глупая», «глупый» есть факт, характеризующий негативное отношение Онегина к романтизму; фактом является и то, что эта оценка – в русле антиромантической направленности всего повествования. И такое совпадение этических (и, если по большому счету, – эстетических) позиций рассказчика и героя требует объяснения.

Вместе с тем, уже с первых глав в текст романа введено столько относящихся к Баратынскому броских рефлексий, что не обратить на них внимание можно только исходя из презумпции, что «такого не может быть никогда» (у Пушкина просто не было оснований пародировать любимого им поэта, изображая его в образе Ленского). Сравним, что было в этом образе от Баратынского при первых публикациях глав, а что появилось позже, как это новое создавалось и чем сопровождалось.

...К вызывавшим у Онегина скуку «северным поэмам» (2-XVI), которые читал ему Ленский, вряд ли правомерно, как считал С. М. Бонди, применять понятие «русские» – следует учитывать, что действие происходило на севере России, и по отношению к этому месту определение «финляндские» все-таки лучше соответствуют понятию «северные». Набоков определил, что «северные поэмы» – «нордические», сославшись при этом на произведения Шиллера, Бюргера и т. д. (т. 2, с. 251). Однако Германия – не Север по отношению к России, да и Онегин не понимал по-немецки. К тому же, понятие «нордический» не совсем равнозначно понятию «северный».

Элегический характер поэзии Ленского доказывать вряд ли стоит, этот вопрос пушкинистикой изучен глубоко. Портрет Ленского – «кудри черные до плеч» (2-VI) – соответствует портрету Баратынского в молодости. «И вздох он пеплу посвятил; И долго сердцу грустно было. «Roog Yoric!» – молвил он уныло» (2-XXXVI): при первой публикации второй главы примечания ее еще не сопровождали, они появились только в 1833 году, при первом полном издании романа; но пушкинское «Гамлет-Баратынский» из знаменитого «Послания Дельвигу» («Череп», 1826 г.) появилось одновременно со второй главой романа, что не могло не вызвать у читателей той поры определенных ассоциаций:

Прими ж сей череп, Дельвиг, он
Принадлежит тебе по праву
Обделай ты его, барон,
В благопристойную оправу [...]
И скандинавов рай воинский
В пирах домашних воскрешай,

Или как Гамлет-Баратынской
Над ним задумчиво мечтай.

Стремясь как можно более подчеркнуть связь фабулы повествования с личностью Баратынского, в датируемые 1833 годом «Примечания» Пушкин включил три, посвященные этому поэту, причем все они разъясняют те места в тексте, где имеют место скрытые отсылки к Баратынскому (не считая прямого упоминания – 4-XXX):

– «16) «Бедный Йорик!» – восклицание Гамлета над черепом шута. (См. Шекспира и Стерна)». Это примечание еще раз привлекает внимание читателя к стихотворению Баратынского «Череп» (1824 г.), в контексте содержания которого Пушкин как раз и употребил сравнение «Гамлет-Баратынский»;

– «22) Е. А. Баратынский» – примечание к строфе 3-XXX, практически полностью посвященной обращению рассказчика к Баратынскому («Певец пиров и грусти томной...»); здесь обращает на себя внимание характеристика, практически совпадающая с характеристикой Ленского;

– «28) См. описание финляндской зимы в «Эде» Баратынского».

Последнее примечание относится к строфе 5-III, в которой раскрывается отношение автора не только к поэзии Баратынского, но и Вяземского:

Но, может быть, такого рода
Картины вас не привлекут:
Все это низкая природа;
Изящного не много тут.
Согретый вдохновенья богом,
Другой поэт роскошным слогом
Живописал нам первый снег
И все оттенки зимних нег²⁷⁾.

[Смотри «Первый снег», стихотворение князя Вяземского];

Он вас пленит, я в том уверен,
Рисуя в пламенных стихах
Прогулки тайные в санях;
Но я бороться не намерен
Ни с ним покамест, ни с тобой,
*Певец финляндки молодой!*²⁸⁾

«Бороться»?.. «Покамест»?.. С другом Вяземским? С «певцом финляндки молодой» Баратынским?.. Да Пушкин ли вообще это пишет?! И почему Вяземский с Баратынским так неадекватно отреагировали на такое оскорбление и не только продолжали поддерживать самые тесные с ним отношения, но и способствовали появлению в романе новых аналогичных моментов?

Тем не менее, содержание этих трех примечаний свидетельствует о стремлении Пушкина особо подчеркнуть на завершающей стадии работы над романом генетическую связь образа Ленского с личностью Баратынского.

Но этим он не ограничился. В 1828 году, за пять лет до выхода в свет романа с «Примечаниями», им была предпринята акция, не только работающая в этом же направлении, но и придающая фабуле «Евгения Онегина» пародийный смысл по отношению к конкретной поэме Баратынского – «Бал». Герой этой поэмы (написанной четырехстопным ямбом,

«онегинскими» строфами в четырнадцать стихов, в которых по 8 мужских окончаний, как и в «Онегине»), по имени Арсений (это имя Баратынский так же охотно ставит в рифму, как и Пушкин, у которого «Евгений» рифмуется примерно в 75 процентах случаев, когда названо это имя) знакомится на балу с законодательницей обычаев светского общества княгиней Ниной, та в него влюбляется. Но оказывается, что Арсений давно влюблен в девицу по имени Ольга, их юношеская любовь была взаимной, но Ольга вдруг увлеклась каким-то заезжим повесой. Как и в «Онегине», состоялась дуэль, Арсений был тяжело ранен, но выжил, после чего отправился в путешествие по Италии; знакомство с княгиней Ниной произошло после его возвращения из Италии (нетрудно видеть, что фабула «Бала» не только построена на элементах фабулы «Онегина», но и в определенной степени готовила читателя к соответствующему восприятию его восьмой главы, вышедшей в свет в 1832 году – возвращение Онегина из Италии и встреча на балу с Татьяной). И вот теперь выясняется, что увлечение Ольги повесой было несерьезным и скоротечным; Арсений возвращается к ней после объяснения в будуаре с Ниной, которая кончает жизнь самоубийством.

Демонстративное сходство элементов фабулы, «онегинская» строфика этой поэмы создают общий контекст, который усилил сам Пушкин: «Бал» был опубликован в 1828 году вместе с его «Графом Нулиным», под одной обложкой (это – данные академических изданий, которые, к сожалению, нуждаются в существенном уточнении). Изложенное свидетельствует, что совпадения в фабуле и строфике преднамеренны, что «Бал» создан с учетом характерных особенностей «Онегина», под его грядущую восьмую главу, что такой акцией сам Пушкин как бы «официально» подтвердил наличие в своем романе пародийных моментов, направленных против поэзии Баратынского. Вместе с тем, сами обстоятельства публикации «Бала» («Две повести в стихах», под одной обложкой) свидетельствовали о расположении Пушкина к Баратынскому и сигнализировали публике, что создание Баратынским поэмы в таком ключе не вызывает возражений со стороны Пушкина. Внимательный читатель той поры должен был задаться вопросом: если Пушкин, при его добром отношении к Баратынскому и его творчеству, включает в свой роман едкую пародию на Ленского-Баратынского, то не преследует ли он этим какую-то свою цель? И для закрепления этой мысли Пушкин и поместил под одну обложку с «Балом» своего «Графа Нулина», в котором четко виден ехидный рассказчик, не идентичный с автором произведения (в его переписке с Гоголем такой тип рассказчика фигурировал как «ябедник»).

Правда, во всей этой истории один момент все же оставался неясным: что считать пародией – «Онегина» на «Бал», или наоборот. В 1832 году, публикуя через четыре года после выхода в свет «Бала» восьмую главу романа, Пушкин вносит окончательную ясность и в этот вопрос, насыщая текст главы цитированием стихов из поэмы Баратынского. В частности, в словах Татьяны:

Не потому ль, что мой позор
Теперь бы всеми был замечен
И мог бы в обществе принести
Вам соблазнительную честь? (XLIV)

Набоков, рассматривая слово «соблазнительную» в его значении как «скандальную», расценил его использование Пушкиным как отсылку к «Балу» (стихи 82-84):

Не утомлен ли слух людей
Молвой побед ее бесстыдных
И соблазнительных связей?

О стремлении придать восьмой главе признаки пародийности по отношению к «Балу» свидетельствует текст не вошедшей в канонический текст строфы XXVIIb, которую Набоков считал лучшим из всего созданным Пушкиным (т. 3, с. 211); он отмечает, что стих 8 «Вокруг пленительных харит» взят из «Бала» Баратынского:

Вокруг пленительных харит
И суетится и кипит
Толпа поклонников ревнивых...

Набоков считает, что эта строфа не вошла в окончательный текст по цензурным соображениям (Онегин, видящий только Татьяну, не обращает внимания на царскую чету); я же полагаю, что строфа могла быть исключена по иной причине: описание наряда жены Николая I нарушало стройную систему временных меток, четко датирующих действие фабулы сказа.

Характерно, что, исключив эту строфу, Пушкин, видимо, пожалел только об одном: ушла отсылка к «Балу». И он решил это скомпенсировать: в написанный уже через год после завершения восьмой главы текст письма Онегина к Татьяне он вводит стихи:

Ото всего, что сердцу мило,
Тогда я сердце оторвал,

в которых Набоков усматривает отсылку к стихам 223-224 «Бала»:

И, прижимая к сердцу Нину,
От Нины сердце он таил.

Но, похоже, и такого цитирования для Пушкина было недостаточно; в фабуле восьмой главы появляется Нина Воронская, «Клеопатра Невы», а также сцена объяснения в будуаре, только с участием не Арсения, а Евгения... Это не могло не вызвать прямой ассоциации с героиней поэмы Баратынского (дошло до того, что даже современные комментаторы «Бала» называют героиню Баратынского Ниной Воронскою, у них идентичность двух образов не вызывает сомнений). Поскольку публикация восьмой главы стала «последним словом» в диалоге двух произведений, то стало очевидным, что пародируется именно «Бал» в «Евгении Онегине», а не наоборот. Следует отметить, что по первоначальному замыслу Пушкина такое «пародирование» еще более усиливалось описанием портрета Нины Воронской: в строфе 8-XXVIIa, не вошедшей в окончательный текст главы, этот персонаж описан более подробно, причем явно с позиций «Бала» (отмечено Набоковым – т. 3, с. 208–209).

Впрочем, у Пушкина никогда не бывает ничего слишком явного и очевидного. В 1831 году выходит отдельной книжкой «Наложница» («Цыганка») Баратынского. Пушкин знакомится с ее содержанием еще до выхода в свет, и в своем письме П. А. Плетневу называет ее «чудом». В III строфе 8 главы появляются стихи о Музе:

А я гордился меж друзей
Подругой ветреной моей,

в которых вряд ли можно было не узнать соответствующие стихи «Цыганки» (отмечено В. Набоковым):

Подруге ветреной своей

Он ежедневно был милей.

Получается, что, кроме неоднократных прямых отсылок к тексту «Бала», а также образа княгини Нины, в контекст 8 главы вводится еще и созданный Баратынским же образ находящейся на противоположном конце общественной лестницы цыганки. В принципе, после истории с «Балом» в этом ничего особенного как будто бы уже и нет – Пушкин в очередной раз, пусть меньшим по масштабу штрихом, подчеркивает «антибаратынскую» направленность содержащейся в романе сатиры, и последовательность публикации («Цыганка» – 1831, 8 глава – 1832 г.) должна была закреплять у публики именно такое мнение. Интересно, что письмо Пушкина Плетневу с реакцией на «Цыганку» датировано 7 января 1831 года, в то время как восьмая глава, за исключением письма Онегина, была завершена еще 29 сентября 1830 года. К моменту завершения белой рукописи главы (до ознакомления с текстом «Цыганки») эти стихи в ней еще отсутствовали.

«Пародирование» Пушкиным творчества Баратынского не ограничилось только восьмой главой. В вышедшей в свет в 1830 году седьмой главе (завершена еще в ноябре 1828 года) содержатся стихи:

«Увижу ль вас?..» И слез ручей
У Тани льется из очей (XXXII),

вызывавшие в памяти читателя сходные стихи из поэмы Баратынского «Эда» (издана в 1826 году):

И слезы детские у ней
Невольно льются из очей.

Таких совпадений для читающей публики было вполне достаточно, чтобы у нее закрепилась мысль о том, что в романе «Евгений Онегин» содержатся неединичные моменты, пародирующие творчество Баратынского. Видимо, такая однозначность решения вопроса Пушкина устраивала не совсем. Ведь в случае с «Балом» факт издания под одной обложкой обоих произведений четко указывал на согласованность действий авторов. К тому же, свою поэму Баратынский вообще начал со стихов:

Глухая полночь. Строем длинным,
Осеребренные луной,
Стоят кареты на Тверской
Пред домом пышным и старинным.
Пылает тысячью огней
Обширный зал... –

в которых Набоков усмотрел прямую отсылку к XXVII строфе вышедшей в свет еще в 1825 году первой главы «Онегина»:

Перед померкшими домами
Вдоль сонной улицы рядами
Двойные фонари карет
Веселый изливают свет
И радуги на снег наводят:
Усеян площадками кругом,

Блестит великолепный дом...

Этот штрих – «заимствование» Баратынским для своей поэмы одной из тем романа Пушкина – не оставлял для внимательного читателя никаких сомнений в том, что действия двух поэтов носили согласованный характер. Более того, и в случае с «Цыганкой» этот прием «обратного заимствования» был повторен: в текст своей новой поэмы Баратынский ввел стихи «Примите исповедь мою» из XII строфы 4 главы «Евгения Онегина», которая была издана в 1828 году, а также «своим пенатам возвращенный» из XXXVII строфы 2 главы (1826 г.)^[9]. Тесная взаимосвязь, причем не только на уровне контекстов двух произведений, стала очевидной. Отметим, что, хотя начало такого взаимодействия датируется не позднее 1826 года, когда в поэме «Бал» появились первые «заимствования» из «Евгения Онегина», оно активизировалось при создании Пушкиным седьмой и особенно восьмой глав романа, то есть, начиная с 1827 года.

Вряд ли стоит здесь отвлекаться на рассмотрение вопроса, как введение в контекст восьмой главы «Онегина» сатирического образа Натальи Павловны из «Графа Нулина», а также трагических образов княгини Нины и цыганки Сары работает на раскрытие образа Татьяны; достаточно, видимо, ограничиться ссылкой на самого Пушкина, ценившего Нину безусловно выше своей Татьяны: подчеркивая новизну характера этого образа, он писал, что Баратынский первый ввел в русскую литературу образ женщины, бросившей вызов свету, его моральным устоям. «Болезненное соучастие» читателя, о котором писал Пушкин, явилось результатом сложного, реалистического изображения этого характера, для чего «поэт наш создал совершенно своеобразный язык и выразил на нем все оттенки своей метафизики».

Такое противопоставление трех женских образов «вечноверному» целомудрию Татьяны безусловно свидетельствует о том, что прав оказался не Достоевский, увидевший в этом образе символ почвенного духа нашего, а все-таки Белинский, считавший Татьяну «нравственным эмбрионом», а ее «вечную верность» без любви – аморальной.

...На данном этапе исследования нас интересует, скорее, даже не образ Онегина как таковой, а то, какими художественными средствами он формируется. А для этого следует внести полную ясность в вопрос с Баратынским – как прототипом пародийного образа в романе Пушкина, так и центральной фигурой разыгравшихся вокруг него скрытых от глаз широкой публики страстей.

Итак: был ли Баратынский посвящен в замысел «Онегина»? Ответ содержится в согласованности действий, направленных на введение контекстов «Бала», «Цыганки» и «Эды» в контекст «Евгения Онегина»: был. Выставить себя перед публикой эпигоном Пушкина просто так, всеу, Баратынский не мог: он был не просто талантлив, но и шел в поэзии своим собственным путем, подчеркивая это. Для того, чтобы написать «Бал» онегинскими строфами, чтобы обыграть в «Цыганке» стихи из опубликованной четвертой и только готовившейся к печати восьмой главы «Онегина», должны были существовать очень веские причины. К тому же, явно не случаен и выбор имени «Ольга», и место соответствующих персонажей в фабулах «Бала» и «Онегина», что еще больше сближает контексты двух произведений. Но, пожалуй, одной просьбы Пушкина «подыграть» было бы мало, создание такой поэмы – вопрос не одного вечера. Да и вопрос эпигонства, а тем более пародии на произведение Пушкина, весьма деликатный, поэтому просьба «подыграть» должна была сопровождаться твердым обязательством Пушкина помочь Баратынскому выпутаться из двусмысленной ситуации, и совместная публикация под одной обложкой этот вопрос решила. «Бал» написан в 1826 году, когда была опубликована только первая глава романа, и треугольник «Ленский – Ольга – Онегин» как факт литературной жизни еще не существовал. Значит, Пушкин заранее подсказал Баратынскому имя Ольги и детали связанной с ней ситуации?

Раскрыл ли он перед Баратынским свой конечный замысел? Побудительный мотив как для Баратынского, так и для самого Пушкина должен был быть действительно значительным. Хотя переписка между двумя поэтами за 1828 год не сохранилась, история литературы все же располагает достаточным по объему материалом, чтобы сделать однозначный вывод. Хроника этой акции выглядит следующим образом.

27 августа 1827 года издатель произведений Пушкина П. А. Плетнев пишет Пушкину: «Какое сделать употребление из Нулина, когда ты пришлешь новые два стиха, в замену непропущенных? [...] Присланную тобой Элегию я думаю представить для цензирования вместе с 4-ю главою Онегина, а то не стоит беспокоить ею одною. Когда ее пропустят, тогда и отдам Дельвигу».

Следовательно: а) на конец августа 1827 года еще не было решено, в какой форме представить читающей публике «Графа Нулина»; б) к этому времени «Бал» был уже прочитан Пушкиным, так как набросок его критической статьи об этой поэме датируется примерно этим временем, причем из содержания этого наброска, где речь идет о «Бале» как якобы уже опубликованном в «Северных Цветах» А. А. Дельвига (издатель Баратынского), явно видно, что статья готовилась Пушкиным загодя, поскольку в этом альманахе «Бал» опубликован так и не был; в) рукопись «Бала» направлялась из Москвы в Петербург не Баратынским, а Пушкиным, причем не Дельвигу, а Плетневу для облегчения прохождения цензуры; г) Пушкин был настолько заинтересован в издании «Бала» и в ускорении цензурных процедур, что вовлек в это и Плетнева (примечательно, что на этой стадии «Бал» еще называли элегией, а не повестью).

Необходимость в публикации пушкинской статьи о «Бале» отпала, поскольку факт издания поэмы под одной обложкой с «Графом Нулиным» надежно решал все этические проблемы. Более того, эта публикация была использована Пушкиным для решения еще одной задачи: «Бал» и «Граф Нулин» были названы «повестями в стихах», что еще больше сближало их контексты с «романом в стихах», на который оба они фактически работали. И еще одно преимущество такого совместного издания: через «Бал» и через секрет образа Натальи Павловны читателю предлагалась разгадка секрета «Евгения Онегина» – наличие в нем рассказчика такого же типа, как и в «Графе Нулине» – пересмешника, «ябедника»; во всяком случае, не идентичного образу самого автора.

Вот что писал о своей поэме сам Баратынский (в письме к Дельвигу, примерно за месяц до публикации): «Ты мне хорошо растолковал комический эффект моей поэмы и убедил меня. Мне бы очень было досадно, ежели б в «Бале» видели одну шутку, но *таково должно быть непременно первое впечатление*. Сочинения такого рода имеют свойства каламбуров: разница только в том, что в них играют чувствами, а не словами. *Кто отгадал настоящее намерение автора, тому и книгу в руки*».

Из этого следует, что:

– Дельвиг тоже знал об истинном предназначении «Бала»; значит, он также был посвящен в суть мистификации;

– Баратынский стремился, чтобы первым впечатлением была шутка;

– «кто отгадал настоящее намерение автора» – значит, главное в «повести» – ее скрытый смысл («каламбур»);

– каламбур не слов, а чувств, то есть, этических контекстов, мог быть реализован только в сочетании с содержанием восьмой главы «Евгения Онегина», к созданию которой Пушкин, кстати, к тому времени даже еще не приступил; значит, он имел совершенно четкий план – включая и отказ Татьяны, и противопоставление ее образа созданным Баратынским образам княгини Нины и цыганки Сары, и сближение образа Татьяны с образом ханжи Натальи Павловны (еще в 1824 году им был написан эпилог к «Онегину», из которого уже четко было видно, чем закончатся отношения Онегина с Татьяной).

3 декабря 1828 года Дельвиг пишет Пушкину в Москву: «Бал отпечатан, в пятницу будет продаваться [...] Я желаю тебя поскорее увидеть и вместе с Баратынским». В этом письме – ни слова о «Графе Нулине» – как будто бы он не был издан вместе с «Балом». Выходит, Дельвиг знал, что Пушкина интересует не столько собственный «Нулин», сколько «Бал» Баратынского.

В конце февраля – начале марта 1829 года, когда Пушкин был еще в Москве, П. А. Вяземский, В. Ф. Вяземская и Е. А. Карамзина направили ему коллективное письмо, в котором Вяземский сделал шутивную приписку: «Мое почтение княгине Нине. Да смотри, непременно, а то ты из ревности и не передашь». Здесь – также ни слова о «Графе Нулине», а только о «ревности» Пушкина к Баратынскому за такое внимание к Нине со стороны друга.

27 марта 1829 года, П. А. Плетнев – Пушкину: «Элегическая эпиграмма Баратынского очень мила. Поцелуй его от меня за нее» – опять-таки, ни слова о «Нулине», а «Бал» вообще назван одним из участников акции не элегией, не поэмой, и даже не повестью, а именно эпиграммой.

Они все знали, по крайней мере в ближайшем окружении Пушкина; одни (Баратынский, Плетнев и Дельвиг) активно помогали, другие играли роль «болельщиков», но в любом случае о направленности акции им было известно. Но этим дело не кончилось: ведь между публикацией «Бала» и восьмой главы «Онегина» прошло целых четыре года, и читающая публика могла не заметить броских параллелей. И вот чтобы освежить в памяти читателей содержание «Бала» и «Нулина», в 1832 году в продажу поступает «нераспроданная часть тиража» 1828 года; только вот эта «нераспроданная часть» почему-то была допечатана в том же 1832 году (данные Шестого тома Большого Академического собрания сочинений)...

К сожалению, используемые здесь данные, взятые из академических изданий, не совсем верно отражают последовательность событий. Когда эта глава была уже завершена, я был глубоко потрясен, узнав о том, что «Граф Нулин» был издан отдельной книжкой обычным для того времени тиражом 1200 экземпляров *еще в 1827 году*, о чем в академических изданиях даже не упоминается. Описание этого издания, включая и факсимиле обложки, приведено в книге Н. Смирнова-Сокольского^[10]. Однако оно в продажу не поступило.

В 1828 году, также *отдельной книжкой* тиражом 1200 экземпляров был издан «Бал». 15 ноября 1828 года половина тиража все еще не поступившего в продажу «Графа Нулина» была сброшюрована в конвюлот с половиной тиража «Бала» и в таком виде издание под одной обложкой поступило в продажу. На обложке значилось только: «Две повести в стихах», без упоминания их названий и фамилий авторов. Конвюлот открывался шмуцтитлом с обозначением *только данных, относящихся к «Балу» и его автору*, за этим следовала сама книга Баратынского. После нее был вставлен еще один шмуцтитл с данными «Графа Нулина» и его автора, за которым была приброшюрована книга Пушкина издания 1827 года с сохранением нумерации страниц этого издания.

Только после того, как основная часть тиража конвюлота (600 экз.) была распродана, в продажу поступили оставшиеся части тиража «Графа Нулина» и «Бала». Не соглашаясь с составителями Шестого тома, указавшими, что в 1832 году продавалась «допечатанная» часть нераспроданного тиража конвюлота, Смирнов-Сокольский отрицает факт допечатки и настаивает на том, что 1832 году продавались *по отдельности* оставшиеся не сброшюрованными вместе экземпляры двух книг.

Смирнов-Сокольский полагает, что Пушкин не пустил в продажу «Графа Нулина» сразу же после его издания в 1827 году из-за стремления материально поддержать «Северные Цветы», опубликовавшие поэму в конце того же 1827 года. Возможно, отчасти это и так. Но, если возвратиться к содержанию приведенной выше переписки, можно видеть, что Пушкин, как и его единомышленники, ждал выхода в свет именно конвюлота с «Балом»,

придерживая реализацию отпечатанного еще в 1827 году «Графа Нулина», и вот поэтому в письмах его друзей делается упор на факт издания «Бала».

Полагаю, что приведенные Смирновым-Сокольским подробности подтверждают сделанный вывод о том особом значении, которое Пушкин придавал содержанию поэмы Баратынского и факту совместного издания.

Не в пародийном аспекте творчество Баратынского появляется в романе Пушкина, пожалуй, единственный раз – но зато в последних строках романа:

Но те, которым в дружной встрече
Я строфы первые читал...
Иных уж нет, а те далече,
Как Сади некогда сказал.

Комментаторы романа с какой-то легкостью ухватились за подброшенную версию о персидском поэте XIII века, о котором сам Пушкин писал в 1825 году Вяземскому: «Уродливость Саади».

Исследовав все издания произведений Саади, с которыми мог ознакомиться Пушкин, В. Набоков, скрупулезности которого в подобных вопросах следует отдать должное, текста, «цитированного» Пушкиным в качестве эпиграфа, которым были предварены все три отдельные издания «Бахчисарайского фонтана» (1824, 1827 и 1830 гг.), не обнаружил. Примечательно, что в последнем прижизненном издании поэмы (в сборнике «Поэмы и повести Александра Пушкина, 1835 г., часть I»), «Бахчисарайский фонтан» был опубликован уже без эпиграфа. Нет, не мог Пушкин завершить свой роман ссылкой на поэта, которого не ценил. Скорее всего, он имел в виду строфу из «Стансов» Баратынского («Судьбой наложенные цепи» – 1828 год), где речь идет о декабристах:

Я братьев знал; но сны молодые
Соединили нас на миг;
Далече бедствуют иные,
И в мире нет уже других.

А в романе Пушкина отсылка к ней выглядит как выражение признательности Баратынскому и за талант, и за граничащую с жертвой самоотверженную помощь.

Решение о снятии эпиграфа к «Бахчисарайскому фонтану» становится понятным, если принять во внимание содержание последней строфы увидевшей свет в 1832 году восьмой главы «Евгения Онегина», где имя Саади фактически маскирует отсылку к «Стансам» Баратынского. К сожалению, вопреки воле Пушкина, после выхода в свет в 1936 году Четвертого тома Большого Академического собрания сочинений эпиграф к «Бахчисарайскому фонтану» был восстановлен, и в таком виде поэма публикуется во всех последующих изданиях без упоминания о том, что эпиграф был снят самим Пушкиным. Научный редактор Четвертого тома С. М. Бонди так объяснил это решение: «Эпиграф к «Бахчисарайскому фонтану», по случайным причинам отпавший при четвертой прижизненной перепечатке поэмы (а может быть, и по цензурным причинам, поскольку в это время (в 1830-х годах) слова «Иных уж нет, а иные странствуют далече» воспринимались как намек на казненных декабристов) [...] признано необходимым оставить в основном тексте IV тома академического издания»^[11]. Такое объяснение принятого решения вряд ли можно считать удовлетворительным, поскольку перед 1835 годом восьмая глава с еще более прозрачным намеком на казненных декабристов уже прошла цензуру и была дважды опубликована, и в таком же виде была представлена публике в последнем прижизненном издании «Евгения Онегина» (1837 г.)

У Пушкина не было оснований снимать эпитаф к «Бахчисарайскому фонтану» по цензурным соображениям хотя бы уже потому, что у него в данном случае было совершенно чистое алиби: первое издание «Бахчисарайского фонтана» с этим эпитафом увидело свет 10 марта 1824 года, то есть более чем за полтора года до восстания на Сенатской площади. Наоборот, если принимать во внимание именно цензурные соображения, то следует признать, что после выхода в свет восьмой главы, тем более вскоре после публикации вызвавшей донос правительству статьи Полевого^[12], публикация в 1835 году поэмы с эпитафом только закрепляла бы «алиби» Пушкина. Очевидно, что снятие эпитафа к «Бахчисарайскому фонтану» носило далеко не случайный характер и было непосредственно связано с творческой историей создания «Евгения Онегина», поскольку эта акция фактически дезавуировала «задним числом» отсылку к Саади в восьмой главе, а включение в опубликованные в 1833 году «Примечания» к роману трех прямых отсылок к творчеству Баратынского давало все основания увязать это место восьмой главы с его «Стансами» – по крайней мере тому узкому кругу читателей, которые ознакомились с их содержанием в списках.

По мнению Набокова, контекст эпитафа к «Бахчисарайскому фонтану» и соответствующих стихов восьмой главы восходит к творчеству русского поэта Владимира Филимонова («Друзей иных уж нет, иные в отдаленье» – 1814 г.) и Байрона («But some are dead and some are gone... And some are in a far countrie» – «Siege of Corinth», стихи 14 и 30). Эта же тема затронута Пушкиным в черновике стихотворения «На холмах Грузии», предположительно посвященного Н. Н. Гончаровой: «Иные далеко, иных уж в мире нет».

Вместе с тем, упоминая о «Стансах» Баратынского, Набоков пишет: «Пушкин мог знать о них, а мог и не знать». Осмелюсь утверждать, что вряд ли мог не знать, поскольку «Стансы» были написаны в 1828 году, когда как раз велась кампания по изданию «Бала» совместно с «Графом Нулиным». Напомню, что рукопись «Бала» была направлена для печати Пушкиным из Москвы, и он мог получить ее только от самого Баратынского. Более того, уже в начале 1829 года Пушкин снова был в Москве и, судя по содержанию переписки, его встречи с Баратынским носили регулярный характер. Если учесть, что в то время Пушкин причислял Баратынского к ближайшему кругу своих единомышленников, то невозможно представить, чтобы тот не ознакомил его с содержанием только что написанных «Стансов», заведомо подпадавших под цензурный запрет.

Глава IV

«Евгений Онегин»: Задачи исследования

Но возникает закономерный вопрос: не выглядит ли связанная с «Балом» жертва Баратынского неоправданной? Ведь один из лучших поэтов России добровольно и активно содействовал тому, что в фабулу «Евгения Онегина» был привнесен дополнительный пародийный аспект относительно его творчества, и никакие акции Пушкина по спасению лица Баратынского этот аспект романа не устраняют, а даже усиливают. Почему ближайший друг Баратынского Дельвиг не только не возмутился, но и способствовал всему, что с этим связано? Почему к акции был подключен такой «тяжелый калибр», как Плетнев? Почему Вяземский, вместо того, чтобы как-то посочувствовать Баратынскому, счел возможным игриво пошутить по этому поводу в своем письме? Видимо, дело не только в наполнении образа Татьяны определенным этическим содержанием таким вот опосредованным путем, тем более что Пушкин демонстративно отказался использовать для этого возможности седьмой главы. Раскрыла эта акция образ Татьяны для широкой публики или нет – вопрос непростой; по крайней мере, такая акция – не тот художественный прием, который могут позволить себе в узко утилитарных целях художники такого класса, как Пушкин и Баратынский. А вот фигуру Баратынского как объект пародии эта акция прочно закрепила, и, представляется, именно это и являлось одной из главных ее целей.

Но этим дело еще не закончилось. Ведь то, что мы привыкли считать романом, превратилось теперь в направленную против Баратынского и всего передового крыла русского романтизма эпиграмму. А это чувствительно бьет по самому Пушкину, который выглядит теперь как лицемер, говорящий в глаза Баратынскому и его окружению приятные вещи, а на самом деле сочиняющий вот такие четырехстопные пасквили... Тогда что же сам Пушкин, на протяжении десяти лет методично добивавшийся более чем сомнительной славы пасквилянта?

Да Пушкин – как Пушкин: на протяжении тех же десяти лет он не менее методично придавал своему роману черты бездарного произведения, что в общем-то видно невооруженным глазом, хотя об этом и не принято говорить... И, что самое интересное, на этом поприще он особенно поусердствовал в восьмой, завершающей главе. Вот как выглядит начало ее первой строфы:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал...

Вряд ли можно отрицать, что сочетание «читал» – «не читал» бросается в глаза как не соответствующее нашему представлению об отточенности стиля Пушкина... Да и само это кричащее своей хвастливостью «автобиографическое» отступление не может не вызвать тяжких раздумий относительно того, не пытается ли «автор» «вытянуть» за счет авторитета Державина явно не удавшееся в художественном отношении повествование, названное им «романом в стихах». И как бы ни пытались пушкинисты явно или неосознанно «оправдать» Пушкина, какие бы ни использовали при этом апологетические эвфемизмы, все их выводы можно заменить одним: «низкая художественность».

Действительно, из-под пера гения не может выйти стилистическая небрежность типа «читал – не читал» (а таких мест в романе более чем достаточно); гений сразу пишет вот так:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал украдкой Апулея,
А над Вергилием зевал...

Это – черновик той самой пушкинской строфы; вариант, который первым приходит гению в голову и ложится на бумагу. А вот как эта же строфа выглядела уже в белой рукописи:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Елисея,
А Цицерона проклинал...

Тоже неплохо, но самый первый вариант был все же лучше. Однако и этот вариант почему-то не устроил Пушкина, и в окончательном виде закрепилось то совершенно бездарное «читал – не читал», которое мы имеем в каноническом тексте. Как можно видеть, хорошее гению дается легко и сразу, а плохого ему приходится добиваться в процессе кропотливой работы. Причем загодя (еще во вторую главу), он включил, характеризуя Дмитрия Ларина, каламбур, построенный как раз на слове «читать»:

Он, не читая никогда,
Их почитал пустой игрушкой... (2-XXIX).

Это место В. Набоков назвал «аллитерацией с каламбуром»: «Как только ее заметишь, сразу портится впечатление от обоих стихов» (т. 2, с. 288). Тем более удивительно, что он никак не откомментировал куда более броский (некаламбурный) повтор слов в первой строфе восьмой главы, хотя и привел все черновые варианты этой строфы.

Возникает естественный вопрос: зачем это Пушкину? На этой стадии становится очевидным, что ответ должен носить далеко не частный характер; фактически, это будет ответ на вопрос, какую цель преследовал Пушкин, преднамеренно насыщая свое творение бросающимися в глаза стилистическими огрехами и противоречиями. То есть, в чем заключается замысел поэта, его интенция; каким художественным путем эта цель достигается и насколько ее масштаб оправдывает те очевидные издержки, на которые сознательно шел Пушкин.

Если верить в поэтический гений Пушкина, все эти «недостатки» можно объяснить единственным образом: структура романа (его содержание) интерпретируется нами неправильно, «не с той точки», как писал о романе сам поэт А. Бестужеву^[13]. Приведенный пример динамики работы автора (сочетание «читал – не читал») свидетельствует, что в романе имеется скрытый подтекст, который и составляет основное содержание произведения. Следовательно, мы имеем дело с типичной мениппеей, и целью исследования должно быть выявление содержания иносказания, принимая во внимание следующее.

Во-первых, несмотря на явные смысловые разрывы и демонстративные противоречия, на чисто интуитивном уровне роман воспринимается как нечто цельное и завершенное, свидетельством чего является его высокая востребованность. С точки зрения эстетики, единственным критерием оценки художественности произведения является впечатление, полученное именно таким интуитивным восприятием.

Во-вторых, как показано выше, принятое представление об архитектонике романа ошибочно: в романе не восемь, а все-таки девять глав, хотя публикация Пушкиным «Путеше-

ствий» вызывает больше вопросов, чем дает ответов. Сомнения в правильности определения архитектоники возникают и в отношении «Посвящения» («Не мысля гордый свет забавить, Вниманье дружбы возлюбя, Хотел бы я тебе представить Залог достойнее тебя»): история литературы утверждает, что оно посвящено Пушкиным своему другу и издателю П. А. Плетневу. Но здесь сразу бросается в глаза никем из исследователей не отмеченная двусмысленность определения «достойнее» (за весь период творчества Пушкина это – единственный случай, когда он вообще использовал сравнительную степень этого прилагательного); как справедливо отметил В. Г. Редько, посвящения заведомо адресуются «достойным», и даже косвенный намек на возможное наличие чего-то или кого-то «достойнее» адресата придает всему посвящению контекст издевки.

К тому же, на интуитивном уровне возникает ощущение, что такой текст может адресоваться, скорее, женщине. И, если воспринимать Посвящение как адресованное Плетневу, то есть как не имеющее никакого отношения к структуре романа, то следует признать, что в таком качестве оно должно было быть помещено в 1837 году не после эпиграфа, которым должен открываться основной корпус романа, а, конечно же, до него. Публикация этого Посвящения как якобы адресованного Плетневу при публикации 4 и 5 глав, его изъятие при полной публикации текста романа в 1833 году и демонстративный перенос его вместе с фамилией Плетнева в «Примечания» с подчеркиванием того факта, что оно именно изъято, включение в очередное издание как предваряющее уже весь роман, но без фамилии Плетнева – все это свидетельствует о том, что в данном случае имеет место мистификация, согласованная с самим Плетневым, который не оскорбился такой демонстративной акцией, что видно из содержания его дальнейшей переписки с Пушкиным.

В-третьих, в своем комментарии к «Евгению Онегину» Д. Д. Благой^[14] обратил внимание на то обстоятельство, что в четвертой строфе восьмой главы романа упоминается героиня одноименной поэмы Бюргера «Ленора». К сожалению, он только констатировал этот факт, никак его не откомментировав. Но ведь Ленора стала жертвой мертвеца, который при жизни был ее возлюбленным; вурдалака, увозящего ее ночью при луне в преисподнюю. Вот как в романе:

Как часто ласковая муза
Мне услаждала путь немой
Волшебством тайного рассказа!
Как часто по скалам Кавказа
Она Ленорой, при луне,
Со мной скакала на коне!

То есть, смысл данного места заключается в том, что рассказчик является вампиром по отношению к музе и выступает как ее убийца. Следует обратить внимание и на то обстоятельство, что инфернальный характер данной сцены подчеркнут путем выделения запятыми слов «при луне». Разумеется, к самому Пушкину это никак не может быть применимо.

В. Набоков (т. 3, с. 152) отмечает очень оригинальное строение строфы произведения Готтфрида Августа Бюргера – восемь стихов с рифмовкой bAbAccEE – отметив, что Пушкин в точности повторил эту строфику в «Женихе» (1825), а Жуковский – в своем новом переводе («Ленора», 1831 г.); что в художественном отношении «Жених» намного превосходит поэму Бюргера, что до этого Жуковский дважды перелаживал «Ленору» (1808 г. – «Людмила», 1812 – «Светлана»). Кроме этого, им же правильно отмечено, что отсылки к переложению Жуковским поэмы Бюргера имеют место и в сне Татьяны (т. 2, с. 331). Ни на минуту не сомневаясь в том, что повествование в «Евгении Онегине» ведется от лица самого Пушкина, Набоков так завершает свой комментарий этого места: «Меня всегда интересовало, почему Пушкин

предпочел сравнить свою Музу с этой испуганной девушкой», так и не поставив другой, не менее важный и логически вытекающий из его постулата вопрос: как Пушкин мог сравнить себя с вампиром, и какое это имеет значение для постижения смысла всего романа...

В-четвертых, Набоков (т. 3, с. 129) совершенно справедливо отметил, что самый первый стих, с которого начинается восьмая глава («В те дни, когда в садах Лицея»), начинается с тех же слов, с которых начинается и написанное Пушкиным еще в 1823 году стихотворение «Демон»: «В те дни, когда мне были новы...» С этим же стихотворением он увязывает (т. 3, с. 162–163) и стих «Иль даже Демоном моим» (8-XII). Но вряд ли можно отрицать, что повторенная отсылка в восьмой главе к «Демону» создает еще один мощный этический контекст, вносящий существенные коррективы в восприятие содержания не только завершающей главы, но и всего романа в целом. К сожалению, как и в остальных случаях, Набоков ограничился лишь констатацией фактов, даже не пытаясь оценить те контексты, которые вносятся этими отсылками к «Демону» в содержание романа. Собственно, эти контексты как таковые им даже не сформулированы. Но если вчитаться в содержание этого небольшого стихотворения, созданного как раз тогда, когда Пушкин приступил к созданию «Евгения Онегина», то обращает на себя внимание то обстоятельство, что Демон обретает в нем явственные черты какого-то конкретного человека, которого Пушкин повстречал в прошлом (то есть, до 1823 года); циника, скептически относящегося к романтизму и убивающего творческое начало в лирическом авторе «Демона» («Его язвительные речи Вливали в душу хладный яд»). Вряд ли можно согласиться с Набоковым в том, что речь в данном стихотворении идет об Александре Раевском, с которым Пушкин встречался не только «в прошлом», а уже в Одессе 1823 года; по всей видимости, он имел в виду кого-то другого, из своего петербургского прошлого.

Если сопоставить контексты, вносимые в восьмую главу отождествлением рассказчика с вампиром, увлекающим Музу в преисподнюю, и стихом «Иль даже Демоном моим» с отсылкой к содержанию стихотворения Пушкина, то нетрудно видеть, что они во многом смыкаются: в первом случае Музу убивает рассказчик восьмой главы, ведущий повествование от имени Пушкина, во втором – некий Демон убивает Музу лирического героя стихотворения Пушкина, причем в этом лирическом герое – жертве Демона – явственно просматриваются черты самого Пушкина. А это – уже основа для постановки вопроса и формулирования задачи исследования: не является ли рассказчик «Онегина» тем самым злым Демоном Пушкина?..

Значимость контекстов, вносимых в восьмую главу отсылками к «Леноре» Бюргера и «Демону» самого Пушкина, позволяет утверждать, что любые попытки постигнуть смысл романа без учета их воздействия заведомо обречены на неудачу. Эти отсылки сами по себе, полностью разрушая установившееся восприятие восьмой главы и всего романа в целом, дают исследователю все основания сконцентрировать внимание на вносимых ими контекстах и сформулировать конкретный вопрос, без чего одно только упоминание о них теряет всякий смысл. Своевременно, честно и без оглядки на внешние обстоятельства поставленный вопрос – добрая половина его разрешения. Исследователь, занимающийся структурным анализом, должен отбросить все внешнее и сконцентрировать свое внимание только на тексте. И только тогда, когда будет выявлена истинная авторская интенция и тот структурный элемент, в котором она заключена, то есть, когда у исследователя образуется стойкий иммунитет против образования ложной эстетической формы, навязываемой ошибочными историколитературными трактовками, можно (и даже нужно) обращаться к обобщенным данным, накопленным поколениями других исследователей. Иначе получается парадокс, как это имеет место в пушкинистике: боясь «оскорбить» память Пушкина, панически убегают от углубленного анализа содержания его творчества.

Нетрудно видеть, что наличие отмеченных «противоречий» допускает только две интерпретации: либо Пушкин действительно не имел четкой «формы плана», о чем объявил еще во вступлении, предваряющем издание первой главы, либо в структуре романа все-таки имеется невыявленный элемент композиции, какое-то особое художественное средство, при помощи которого все противоречащие друг другу моменты формируют новый ракурс видения содержания романа.

Таким образом, постановка задачи исследования связана с выбором альтернативы: либо поверить Пушкину – автору Вступления, отказавшись от веры в Пушкина-художника, либо наоборот. Поскольку первый вариант исключает перспективность дальнейшей работы, остается второй. Но при этом придется признать, что Пушкин мистифицирует читателя, то есть, «Евгений Онегин» – мениппея, из чего следуют очень далеко идущие выводы. И решения. Причем одно из них появляется сразу: если мы действительно имеем дело с мениппеей, то целью акции, связанной с публикацией «Бала», было стремление просигнализировать читателю «Евгения Онегина», что повествование ведется не самим Пушкиным, что содержащаяся в романе сатира исходит от некоего постороннего лица, «истинного» «автора» романа – по типу рассказчика в «Графе Нулине»; что попытки этого лица выдать сатиру в отношении Баратынского и романтизма как якобы исходящую от Пушкина фактически вносят новый сатирический элемент, направленный уже не против Пушкина, а против самого анонимного «автора». То есть, в придачу к симитированной «бездарности», этой акцией Пушкин придал своему роману дополнительный, теперь уже «антипушкинский» контекст, исходящий от рассказчика его романа.

К сожалению, этот вывод – едва ли не единственный, который возможен на данном этапе. Дело в том, что теория мениппеи до настоящего времени не разработана. Пришлось такую теорию разработать и предварительно апробировать на других мениппеях, среди которых и роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Внутренняя структура мениппеи оказалась настолько неожиданной, что, прежде чем продемонстрировать теорию в действии, применительно к «Евгению Онегину», кратко изложим ее суть, иначе будет не совсем понятным, откуда что следует и почему.

Часть II

Теория литературы как инструмент анализа

Глава V

Литературоведение: Публицистика или наука?

Говоря о научной методике анализа, следует вспомнить слова ГО. Винокура: «У нас безнадежно путают понятия «критики» и «науки». На самом деле, между критиком произведения искусства и ученым, исследующим его, такое же соотношение, какое существует между барышней, составляющей букет из цветов, и ученым ботаником. Первые – критик с барышней – оценивают предмет с точки зрения своей или общепринятой эстетики, вторые – искусствовед и ботаник – хотят лишь понять, что за предмет они наблюдают, на какие элементы он распадается, каковы законы соединения этих элементов, каков генезис их, и т. д. Ученый не оценивает, а изучает [...] Это отделение науки от критики настолько элементарно, что было бы стыдно о нем писать, если бы наши ученые его не игнорировали»^[15].

К сожалению, напоминать об этом приходится и сегодня. Более того, с 1920 года, когда были сказаны эти слова, положение вряд ли улучшилось, поскольку, судя по содержанию защищаемых в последние годы диссертаций, присвоение ученых званий за чисто критические работы, в которых даже не формулируется четко цель научного исследования – обычное явление.

Как ни парадоксально, но приходится отметить, что ни в одной из работ, посвященных роману «Евгений Онегин», не обнаруживается попыток четко, через единую систему определений, установить такие основополагающие структурные элементы, как его фабула, сюжет, композиция. Чтобы такое заявление никого не шокировало, поясняя: имеется в виду установление их именно с позиций структурного анализа, а не путем метафорических описаний. Например, в последнее время стали писать о «я» романа, то есть, о его рассказчике, о так называемых «авторских лирических отступлениях», и в этих работах (В.С. Непомнящий, С. Г. Бочаров) содержатся блестящие находки и догадки. Однако не обнаруживается попыток соотнести эти «отступления» с тем, что авторы этих работ считают сюжетом романа. Не обнаружено также ни одной попытки перевести само понятие «отступления» на язык строгих научных определений и показать, к какому структурному элементу романа эти отступления относятся. Даже Ю. М. Лотман, работы которого по семиотическим аспектам художественных текстов представляют собой надежную основу для разработки перспективных аналитических методик, в своих исследованиях, посвященных роману Пушкина, исходил не из его внутренней структуры, а из внешних контекстов, привлекая к построениям идеологизированные аспекты истории литературы. В конечном счете ему пришлось признать, что времени после создания романа прошло так много, что надежды на то, что его содержание будет когда-то однозначно интерпретировано, практически уже не осталось.

То, что «лирические отступления» не являются частью сюжета сказа, очевидно; но возникают вопросы, без ответа на которые любая попытка структурного анализа обречена на неудачу: что представляет из себя тот структурный элемент, в котором заключены эти отступления; как и каким образом он входит во взаимодействие с сюжетом сказа; какое влияние оказывает на систему образов; какие особенности должна иметь композиция, чтобы сцепить воедино эти структурные элементы, и что в результате этого получается – то есть, как с точки зрения соотношения всех структурных элементов выглядит результирующая эстетическая форма?

Получить ответы на эти вопросы можно лишь четко представляя внутреннюю структуру мениппеи; ее описание вылилось в теорию, для создания которой пришлось не только пересмотреть и заново дать определение основных понятий, которыми оперирует теория литературы, но и сформулировать требования, которым должна удовлетворять любая научная теория и разработанная на ее базе методика. К сожалению, никакая разновидность имеющихся «теорий» литературы не отвечает самым элементарным требованиям методологии, поэтому содержащиеся в них формулировки даже таких фундаментальных понятий, как «фабула», «сюжет» и «композиция» носят не только расплывчатый, но во многом даже взаимоисключающий характер.

Исследование структуры мениппеи показало, что это – очень распространенный вид «завершенных высказываний», они имеют формы самых различных жанров, в том числе и бытовых. Если сказать, что поговорка «Прицепился, как банный лист» является типичной мениппеей, то кто-то, возможно, ощутит разочарование ввиду банальности самого высказывания. Чтобы не сложилось такого превратного мнения, забегаю вперед скажу, что если в эпическом романе «Война и мир» есть только одна фабула и только один сюжет, то в приведенной мениппее, состоящей всего из четырех слов, содержится три фабулы, несколько автономных сюжетов, несколько уровней композиции, а также результирующий «сверхобраз» высказывания, который, за отсутствием прецедентов, будем именовать «метасюжет». Оказалось, что структура «Евгения Онегина» значительно превосходит по сложности структуру «Войны и мира», она сходна со структурой приведенной поговорки. Сходная структура у басни Крылова «Волк на псарне», у романов Айрис Мэрдок «Черный принц» и В. Орлова «Аптекарь», у короткой поэмы Вл. Луговского «Как человек плыл с Одиссеем», цикла его стихотворений «В середине века», и т. д. Я не говорю уже о произведениях М. А. Булгакова, у которого даже такое якобы чисто драматическое произведение, как «Кабала святош», оказалось романом-мениппеей со смыслом, прямо противоположным тому, как его принято толковать. Сюда же можно добавить и «Гамлета», который, как установлено, вовсе не драма, а роман-мениппея, в которой сама драма играет роль вставной новеллы.

В результате разбора структуры нескольких десятков мениппей установлено, что мениппея является не жанром, как это принято считать, и даже не четвертым родом литературы, как мне самому это представлялось на определенном этапе исследования, а единственной в своем роде фундаментальной надструктурой, охватывающей в одном завершенном высказывании основные структурные характеристики всех трех родов литературы.

Как отмечено выше, описание структуры мениппеи невозможно без уточнения отдельных теоретических положений. Ни для кого не секрет, что в теории литературы положение с методологией не выдерживает никакой критики, поскольку строго научная методологическая база отсутствует вообще. Достаточно сказать, что для описания таких фундаментальных понятий, как фабула, сюжет и композиция, филологи до сих пор привлекают метафоры, что не вписывается ни в какие, даже самые либеральные методологические рамки. Именно так построен соответствующий раздел трехтомной «Теории литературы» (автор которого – В. В. Кожин).

В литературоведении до сих пор не выполняется обязательное для всех без исключения областей науки требование, согласно которому в основу любой научно обоснованной методики должна быть положена единая фундаментальная презумпция (как, скажем, правила сложения в математике или Система Единиц CGSE в физике: сантиметр – грамм – секунда – заряд электрона), что через эту презумпцию, и только через нее, следует описывать изучаемые явления всех уровней, если мы хотим получить нечто стройное и непротиворечивое. Фактически, теория литературы до сих пор не имеет четко оговоренных правил. Хуже того, в филологии бытует мнение, что строгие правила к ней вообще неприменимы, поскольку она оперирует ценностными (относительными) категориями с диалектической неоднозначно-

стью. Хотя в глазах самих филологов это несколько поднимает значимость их отрасли знаний за счет ее «исключительности», все же придется напомнить простую истину, что сфера ценностных категорий не является исключительным уделом филологии; другие гуманитарные науки уже на протяжении тысячелетий оперируют этими же категориями истины, добра и красоты, получая при этом совершенно однозначные результаты с финитной структурой, и этим результатами успешно пользуется все человечество (например, сфера правовых наук).

Давно уже доказано, что любая философская задача может быть решена чисто логическими методами. Не должно смущать филологов и то обстоятельство, что приемы «чистой» логики типа « $2 \times 2 = 4$ » с точки зрения филологических наук смотрятся не совсем привычно. Но, во-первых, кроме «формальной» логики существует и совершенный аппарат диалектической логики, разработанный как раз для оперирования относительными категориями. Во-вторых, не следует заблуждаться относительно кажущейся простоты операций типа « $2 \times 2 = 4$ »: даже в математической логике присутствует та же относительность (неоднозначность), что и в гуманитарных науках. Можно сказать больше: любая область познания не может считаться относящейся к Науке, если ее методология не использует диалектику – то есть, не оперирует категориями с философской неоднозначностью, и математическая логика тому яркий пример.

Может сложиться впечатление, что сказанное выше – очередное «постперестроечное» брюзжание в адрес наследия науки ушедшей эпохи тоталитаризма. Отнюдь. На Западе положение нисколько не лучше. В 1949 году два известных американских теоретика литературы, Уэллек и Уоррен, высказали предположение, что, по их мнению, строгие доказательства в филологии должны быть возможны (как можно судить, они еще не были знакомы с работами британского философа Бертрانا Рассела, который примерно в это же время блестяще обосновал доказуемость любых философских проблем чисто логическими методами)^[16]. Но на том, похоже, дело остановилось. Нет, наша аксиология, эстетика и поэтика (теория литературы) могут по праву гордиться не только приоритетом во многих ведущих направлениях, но и глубиной разработок. Другое дело, что неординарным умам в советское время просто не дали возможности реализовать до конца их разработки, издательства и библиотеки были забиты работами официозных теоретиков, изгонявших из науки философию, «психологизм» и системный подход к теории литературы со стороны эстетики как раздела философии.

Рассмотрим некоторые теоретические положения, без которых описать структуру «Евгения Онегина» будет невозможно.

Глава VI

К вопросу о методологии теории литературы, или О возможности доказательств в филологии

Этика научного исследования

Принципиально важным для филологии является вопрос о самоидентификации субъекта исследования – то есть, определения отношения исследователя к процессу исследования. Вообще говоря, сама постановка этого вопроса является уникальной, поскольку во всех областях науки, за исключением филологии, этот момент не вызывает сомнений. основополагающим правилом любой науки является постулат о том, что целью научного исследования является установление фактов – истин с финитной, завершенной структурой (то есть, лишенных неоднозначности); при этом весь процесс исследования должен основываться только на установленных фактах, из него должны быть исключены любые иррациональные посылки интуитивного свойства – такие, например, как совесть. Совесть исследователя, его личное восприятие таких категорий, как «добро», «красота», «истина» (в силу их относительной природы) должны быть безусловно оставлены за порогом науки и заменены единственным критерием – верой в самоценность факта и только факта. Если правильно с методологической точки зрения построенное исследование приводит к однозначному результату, противоречащему исходной позиции исследователя, то исследователь должен либо пересмотреть свои взгляды, либо посвятить себя критике, но ни в коем случае не подгонять результат под свое видение проблемы.

К сожалению, в филологии (и особенно в пушкинистике) происходит как раз все наоборот: приступая к анализу, исследователь заранее твердо знает, каким должен быть результат – Татьяна должна быть «русскою душою», а Пушкин – неутомимым борцом против крепостничества и самодержавия. Такая идеологизация блокирует процесс исследования и не дает возможности выявить структуру произведения – то есть, его истинное содержание. Фактически, такие посылки (гипотезы), заведомо подразумевающие характер искомого вывода, вводятся в исследование в виде постулатов, а отождествление гипотезы с постулатом делает сам процесс исследования бессмысленным.

Приступая к данному исследованию, исходим из презумпции, что мы ничего не знаем о Пушкине и его взглядах. Перед нами текст романа как документ, и только исходя из текста проведем анализ, результат которого и скажет нам о том, какую идею вложил в свое произведение Пушкин.

О научных методах доказательства

Философия признает два метода доказательства: индуктивный и дедуктивный. Как писал Б. Рассел, философы относятся к индуктивному методу как к палачу: они признают его необходимость, но всячески стараются избегать его. Поскольку методы дедуктивного анализа (с однозначностью выводов) применительно к филологии пока не разработаны, филологи, зачастую сами не подозревая того, пользуются индуктивным методом, который с учетом специфики филологии представляет как раз наибольшую опасность получения ошибочных выводов.

Индуктивный метод внешне выглядит совершенно безобидно: он основан на здравом смысле и базируется на коллективном опыте человечества. При достаточно большом количестве совпадающих фактов делается обобщающий вывод, а на его основании – прогноз. Все знают, что собаки лают. Можем ли мы с достаточной степенью достоверности утверждать, что любая собака, с которой мы встретимся в будущем, тоже будет лаять? Исходя из опыта

человечества, – да, можем (пример Рассела). Но кто даст гарантию, что где-то за океаном не выведена новая порода собак, которые не будут лаять, но зато способны молча загрызть насмерть даже собственного хозяина?

Все люди смертны, – писал Рассел. И, заостря тезис о достижимой истинности индуктивного доказательства, чисто умозрительно выдвигал контрвопрос: а кто даст гарантию, что вот сейчас или через сто лет не родится человек, который окажется бессмертным? Никто из живущих такой гарантии дать не может, и Рассел настаивает на том, что индуктивное заключение о смертности всякого человека может быть окончательно доказано только в результате смерти последнего представителя этого вида на Земле. Что в общем-то не самый приемлемый способ доказательства...

Принципиальная окончательная недоказуемость любой индукции не принимается во внимание филологами. Более того, они склонны строить обобщения на основании двух-трех фактов, которые к тому же не всегда сочетаются. Мне пришлось видеть построение профессора Литературного института им. А.М. Горького, которая на основании сопоставления всего двух фактов сделала далеко идущие обобщения о содержании романа «Мастер и Маргарита» (содержание «Евгения Онегина», как можно судить, у нее сомнений не вызывает). В качестве первого факта она взяла описание мутного весеннего ручейка с мусором на поверхности (сон Маргариты); в качестве второго – описание «потока, не скованного зимой» из сна Татьяны. По мнению исследовательницы, сопоставление описаний двух потоков (понятием «образ» она не оперирует) достаточно доказывает ее построения (типичное проявление житейского «здравого смысла», лежащего в основе индуктивного метода). Но, если сравнивать образы, то образ гордого, непокорного, не «скованного зимой» потока никак не становится в один ряд с образом мутного ручья, который явно же пересохнет сразу же после половодья.

Поскольку использование в филологии индуктивного метода требует чрезвычайной осторожности, возникает естественный вопрос о возможности избавления от этого «палача» и использования силлогических построений в рамках дедуктивного метода доказательства. Как оказалось, филология – не исключение из наук, и силлогизмы, построенные с привлечением относительных категорий и дающие гарантированно однозначные выводы на уровне факта, в ней возможны.

Методика силлогических построений

Проблема использования относительных категорий в филологии сводится к установлению, как и на каком этапе силлогических построений в них можно вводить понятия, недоказуемые в сфере рационального мышления, возможно ли их доказательство в принципе, и каким путем. Поскольку конечный результат должен иметь финитную структуру (то есть, обладать свойствами знака, факта), такие понятия нельзя включать в формулировку гипотез, которые, являясь сформулированным предположением о возможном характере ожидаемого результата, также должны обладать финитной структурой. Силлогическая цепь также не должна содержать аргументов с незавершенной (не доказанной) структурой. Во всей силлогической цепи постулат остается единственным звеном, в которое можно включить такое понятие, – но только одно на каждое силлогическое построение (в противном случае при наличии двух относительных понятий в одном построении они уже на первичной стадии вступают в диалектическое взаимодействие, образуя «ложную эстетическую форму» – в данном случае – заведомо неправильное представление о содержании всего произведения). На период самого построения такому понятию условно придается статус аксиомы – истины, не требующей доказательств. Если на выходе получается однозначный результат с фактологической структурой, если он внутренне непротиворечив и обладает большими по сравнению с остальными теориями объяснительно-предсказательными возможностями, то такой

результат можно именовать теорией, а вошедший в ее построение постулат считается доказанным в ее рамках и обретает свойства аксиомы. Хотя он не утрачивает при этом своей диалектической неоднозначности, сама неоднозначность эта обретает иную философскую структуру, и это – главное.

Следует особо подчеркнуть, что вводимое в постулат относительное понятие иным способом не доказуемо, поэтому выбор той или иной включаемой в постулат посылки должен не доказываться, а обосновываться.

При анализе структуры «Евгения Онегина» достаточно будет выстроить одну такую силлогическую цепь^[17]; зато факт, который мы получим на выходе («теория»), будет строго и однозначно доказан, разъяснив все противоречия. Главное, он будет предельно простым, каким и должно быть решение любой сложной проблемы. Это будет фраза из трех слов – тех самых заветных слов, которыми учительница должна начать объяснение в классе загадки «Евгения Онегина», содержание которого затем поймет любой подросток.

Фундаментальная презумпция теории литературы

При построении концепции теории литературы, в качестве фундаментальной презумпции принято сформулированное М. М. Бахтиным понятие о структуре образа как завершающей форме эстетической оценки совокупности фактологической и этической составляющих. При выборе в качестве основополагающей презумпции именно этого понятия была принята во внимание его универсальность, которая заключается в том, что:

- оно сводит в единый знак все три составляющие аксиологии (истина, добро, красота);
- сам образ обладает финитной структурой, то есть, является знаком, фактом, результирующим продуктом совокупной эстетической оценки двух других аксиологических составляющих (иными словами, понятие о «красоте» является продуктом диалектического взаимодействия понятий «истина» и «добро»).

Следует отметить, что образ – вообще фундаментальное понятие всей живой природы: мы воспринимаем мир только через образы-знаки, наш мозг на подсознательном уровне постоянно осуществляет эстетическую критеризацию информации, оценивая поступающие из окружающего мира данные о фактах (по Бахтину, «голую действительность») с точки зрения их этической значимости. И это является одним из главных условий выживания человека (как и всего живого), поскольку необходимая для сохранения индивидуума и всего вида рефлекторная реакция может возникнуть только в отношении образа-знака, психологически воспринимаемого в качестве факта.

Понятие о фабуле, сюжете и композиции с точки зрения образа

Принятие этой презумпции в качестве фундаментальной основы концепции теории литературы (поэтики) позволяет устранить из определений структурных элементов любых завершенных высказываний (не только художественных произведений) метафорические элементы и сформулировать эти определения в следующем виде:

- *фабула* – семантический ряд фактов (персонаж, его действия, наименование объектов) без этического наполнения (что не позволяет воспринимать их как образы – познать их сущность и характер взаимодействия);
- *сюжет* – семантический ряд образов, появляющихся при этическом наполнении знаковых элементов фабулы (уже не просто наименование персонажа, а его образ; не действие как безотносительный факт, а поддающийся оценке поступок; результирующий сюжет как совокупность всех образов). Для эпических произведений сюжет тождественен системе образов и завершающей эстетической форме всего произведения;
- *композиция* – система художественных средств, переводящих фабулу в сюжет путем придания этического содержания элементам знаковой системы фабулы.

Следовательно, сюжет, являясь результатом диалектического взаимодействия элементов фабулы и композиции, по своей структуре является образом. Когда мы читаем художественное произведение, мы не видим ни фабулы, ни композиции – они воспринимаются как единое целое, неделимое в своем новом, результирующем качестве – сюжете. Положение теории литературы, определяющее структуру художественного произведения как совокупность композиции и системы образов, является некорректным, поскольку эти понятия относятся к различным семантическим уровням. Композиция – один из элементов, взаимодействие которых создает систему образов. Правильнее было бы сказать, что структура произведения – это результирующий сюжет, образующими элементами которого являются фабула и композиция. Сюжет как образ является продуктом диалектического процесса, при котором срабатывает закон отрицания отрицания: вступая во взаимодействие, фабула и композиция отмирают, обретая при этом новую, синтетическую форму жизни – в виде сюжета, и в этом новом качестве они разделены быть не могут.

Как знаки, любые образы не могут вступать во взаимодействие в отсутствие композиции, которая, придавая им новую этическую составляющую, переводит этот набор знаков в систему образов более высокого уровня (создает новый образ-знак).

Несмотря на кажущуюся сложность изложенного, на практике все выглядит совершенно естественно. Действительно, мы даже не догадываемся о сложной структуре завершённого высказывания о «банном листе», но ведь всегда понимаем, о чем идет речь. Все, что здесь описывается, происходит автоматически, на уровне читательского подсознания. Скажу больше: мениппея, как и составляющие ее элементы (эпос, лирика и драма), не является изобретением какого-то литератора или даже литературного течения. Вся литература – это одно из проявлений жизни, и именно поэтому мы психологически воспринимаем содержание художественных произведений как объективную реальность. Но для того, чтобы обрести такие качества, художественная литература должна была методом проб и ошибок приспособить структуру произведений к характеру мыслительного процесса человека. Мениппея возникла до того, как появилась не только сама литература, но и письменность; она появилась в обиходе человеческого общения, и уж, наверное, задолго до того, как в банях стали употреблять березовые веники. Именно поэтому художественная мениппея, даже та, структура которой теоретиками не определена, все равно воспринимается на интуитивном читательском уровне как нечто завершённое и самодостаточное – потому что ее структура вписывается в характер нашего мышления, то есть, в нашу психологию; потому еще, что таково свойство любого образа, в том числе и созданного художественными средствами.

Структурными элементами, воспринимаемыми на уровне подсознания в качестве объективной реальности, являются отдельные образы и сюжет (как совокупный образ произведения), которые, как и творения Бога (или Природы) не являются ничьим отражением; они самодостаточны и отражают только самое себя – как гора, лес, облако на небе и само это небо. В этом – принципиальное отличие сюжета от фабулы, элементы которой, лишённые этического содержания, не воспринимаются как образы, а сама фабула, являясь механическим набором этически неокрашенных элементов в их чисто лингвистическом значении, не имеет никакого реального смысла. Композиционным путем этому набору элементов придается этическое наполнение, устанавливаются определенные связи между ними, при этом появляется сюжет с реальным смыслом. Естественно, это смысловое содержание зависит от характера композиции: если взять наугад из словаря сотню слов, то все вместе они не будут иметь никакого смысла; однако композиционным путем их можно превратить в оду или анафему, в победную реляцию или соглашение о капитуляции, но в любом случае все эти относящиеся к различным жанрам высказывания уже будут восприниматься как сюжеты (образы).

Вряд ли можно считать правильным утверждение В. В. Кожина, что исторически сначала появилась фабула (он приводит в пример реляцию с поля битвы), а уже потом, при литературной обработке этой фабулы, возник сюжет как таковой. Дело в том, что всякая реляция для того и направляется, чтобы ее получатель мог тотчас *оценить обстановку* и предпринять конкретные действия – перегруппировать силы, занять оборону или подготовить наступление, трубить победный отбой или выбрасывать белый флаг. Сюжетом такой реляции является образ сложившейся боевой обстановки, и именно этим образом как знаком оперирует военачальник, реагируя на донесение.

Более того, отражая диалектическое внутреннее содержание любого явления (не только литературного произведения), фабула и сюжет не могут существовать раздельно, они появились одновременно – не с появлением литературы или письменности или даже просто общения; как ни страшно сказать, но придется: даже не с появлением человеческого сознания, а еще раньше – с появлением присущей всей фауне реакции на окружающее как на образы-знаки. Структура которых, по Бахтину, состоит из двух диалектически связанных элементов: фактологической составляющей («голой действительности» без ее соотнесения с окружающим – скажем, камень на дороге) и этической составляющей (только при наличии которой этот камень становится для нас значимым: он может оказаться спасением, указывая дорогу, с которой мы сбились, но может стать и причиной бедствия – поломать ось нашей машины или телеги – в зависимости от конкретной этической окраски встреча с ним в пути превращается для путника в тот или иной сюжет).

При этом в художественном произведении фабула представляет собой то, что абсолютно нежизненно; сюжет – сотворенную автором объективную реальность, которая в силу природы восприятия находится в одном ряду с творениями Бога и воспринимается как нечто реально существующее^[18].

Вряд ли можно согласиться и с другим утверждением В. В. Кожина о том, что фабулу можно пересказать, а сюжет – нет. Исходя из описанной структуры сюжета как образа, картина получается прямо обратная: любая попытка передать только фабулу *неизбежно влечет* появление сюжета, поскольку любой пересказ предполагает объяснение, то есть, внесение элементов этического содержания. Для того, чтобы воспринять утверждение: «Онегин убил Ленского» только как фабулу или ее часть, необходимо обладать нулевым интеллектом; для всякого, кто читал или слышал содержание романа, такое утверждение всегда будет этически окрашено и восприниматься уже как часть сюжета. Фабула – это то, что видит на экране ничего не понимающий ребенок при просмотре «взрослого» фильма; как только сидящий рядом взрослый начнет ему объяснять, какой дядя «наш», а какой – «враг», такое объяснение уже превращается в пересказ сюжета, в противном случае ребенок просто ничего не поймет.

Не превратив фабулу в сюжет, ее невозможно и прочесть, даже если она изображена только в виде набора ничем не связанных слов: поскольку всякий умеющий читать обладает интеллектом, то этот интеллект будет неизбежно привносить этическую составляющую, пусть даже не соответствующую авторскому замыслу. Читающий будет подсознательно наделять читаемое какими-то элементами композиции, даже если они не подразумевались автором, и воспримет прочитанное в виде сюжета-образа. То есть, составит свое представление о прочитанном – пусть это представление и не соответствует тому смыслу, который заложен в текст автором. Превратившись в сюжет, фабула обратной операции уже не поддается, поскольку психологически невозможно полностью лишить образ-знак этической компоненты.

Ключевое композиционное средство мениппеи

Именно здесь кроется объяснение того, что содержание мениппей нередко воспринимается в совершенно ошибочном свете. Это происходит по той причине, что читатель, не

воспринимая полностью заложенную автором композицию и не догадываясь о ее истинном характере, интерпретирует ее по-своему и воссоздает на материале фабулы ложный сюжет.

Любой перекося в восприятии элементов композиции неизбежно ведет к появлению иной системы образов, что исключительно важно для мениппей, в которых основным композиционным средством является интенция особого персонажа – рассказчика, которому автор делегирует свои права в отношении формирования композиции. Как правило, позиция рассказчика противоречит собственной позиции автора: получив право на формирование композиции, рассказчик стремится скрыть от читателя то, что «хотел бы» довести до его сознания автор. И в этом суть секрета романа Пушкина, как и любой другой мениппеи.

В мениппее рассказчик-персонаж излагает события своего сказа так, как он их видит сквозь субъективную призму собственной психики и личных переживаний. Нередко он – один из персонажей собственного сказа, в числе других он описывает и самого себя, свои действия, а это тем более сопряжено с субъективизмом, поскольку полной «внеаходимости» (объективации образа) добиться в этом случае просто невозможно; в таком описании будут обязательно присутствовать элементы лирики. Поэтому в задачу автора мениппеи входит создание образа рассказчика с характерной для него психикой, и только сквозь призму психологических характеристик этого образа следует оценивать содержание того, о чем он повествует. Большим недостатком теории литературы является то обстоятельство, что она не вооружила историков литературы соответствующим методологическим аппаратом. К сожалению, даже М. М. Бахтин, уделив в своей работе о творчестве Достоевского значительное внимание характеристике мениппеи, сделал это описательными методами, через набор из пятнадцати внешних признаков (которые не всегда могут присутствовать в совокупности), не раскрыв при этом ее своеобразную внутреннюю структуру. Это не позволяет использовать такое описание в качестве рабочего инструмента структурного анализа.

Принципиальное отличие мениппеи от эпических произведений состоит в том, что *ее текст следует воспринимать как созданный не титульным автором, а рассказчиком-персонажем*. То, что мы не осознаем его присутствия и его специфической роли в формировании композиции, является следствием его позиции: ему удастся вводить нас в заблуждение – путем формирования в нашем сознании ложного представления о произведении как чисто эпическом, а также путем навязывания ложной системы образов, которая ошибочно воспринимается как единственный сюжет и как содержание всего произведения. Для того, чтобы в сознании читателя сформировалась истинная система образов, необходимо не только выявить присутствие такого рассказчика (а это непосредственно связано с определением границ той лирической фабулы, которая описывает его действия), но и определить его *интенцию*, то есть, *психологические доминанты*, в силу которых содержание повествуемых им событий претерпевает искажения. Именно он, а не описываемые им персонажи, является главным героем произведения; именно то, как он ведет свой сказ, и является основным содержанием любой мениппеи, а сам сказ играет лишь роль вставной новеллы, работающей на раскрытие образа рассказчика.

Таким образом, на элементах одной и той же фабулы возможно образование различных сюжетов как образов произведения, их содержание зависит от восприятия читателем композиции. *Отличительной чертой* мениппеи является то ее свойство, что появление такого феномена (ложного образа произведения) является частью авторского замысла.

Глава VII

Мениппея: Мета-род литературы

Как отмечено выше, позиция рассказчика по отношению к описываемым им событиям, и в первую очередь его психологические характеристики, являются основными элементами композиции мениппеи. Рассмотрим признаки, отличающие мениппею с этой точки зрения от трех родов литературы.

Позицию рассказчика в любом завершенном высказывании нередко определяют как «авторскую», имея при этом в виду автора данного высказывания (художественного произведения). М. М. Бахтин показал, что нет ничего более ошибочного, чем такой подход: в подлинно художественном произведении личная позиция автора не может проявляться ни в одном из созданных им образов. Действительно, появление образа автора в каком-то из конкретных образов произведения сопряжено с появлением дидактики, которая убивает художественность, переводя произведение из разряда художественных в публицистику. Забегая вперед, хотел бы отметить, что все неудачи с разгадкой содержания «Евгения Онегина» объясняются именно ошибочной подменой образа рассказчика образом самого Пушкина, а это приводит к появлению ложной эстетической формы, блокирующей ход дальнейшего исследования. Хуже того: безусловное отождествление Пушкина с лирическими героями многих его произведений привело к неправильной интерпретации не только структуры этих произведений, но и отношения поэта к творчеству вообще.

Для того, чтобы уяснить, как выражается позиция автора в его произведении, необходимо выявить тот структурный элемент, в котором проявляется его интенция. Ясно, что этот элемент должен носить характер образа, причем образа совокупного. Для эпических произведений это – сюжет, он же и завершающая эстетическая форма всего произведения, поскольку в эпосе это – единственный совокупный образ, охватывающий весь корпус произведения. В мениппеях это – метасюжет, продукт взаимодействия всех входящих в него первичных сюжетов.

В эпических произведениях позиция рассказчика бесконечно удалена от описываемых им событий, она, как и авторская, предельно объективирована; рассказчик ведет свой сказ, не привнося в него собственных эмоций и оценок, а сам сказ окрашивается только стилистическими особенностями его (не автора!) речи. В теории литературы принято определение, в соответствии с которым к повествованию относится весь текст произведения за исключением прямой речи. То есть, этим подразумевается, что рассказчик никогда, ни при каких обстоятельствах не вносит собственных искажений в прямую речь персонажей. Оказалось, что такое утверждение справедливо только для эпических произведений, но ни в коем случае не для мениппей, в которых рассказчик выступает в роли «автора» всего сказа, включая и прямую речь персонажей.

В лирических произведениях сказ ведется с позиции образа лирического героя, которая предельно субъективна, а весь сказ окрашен его собственными эмоциями.

Таким образом, в эпосе и лирике проблем с определением позиции рассказчика не возникает, и любой читатель субъективно воспринимает ее безошибочно. «Чистую» драму не рассматриваем, поскольку в ней внешний рассказчик отсутствует вообще (хотя, с точки зрения внутренней структуры, драма не является отдельным родом литературы: она – предельный случай объективации позиции эпического рассказчика).

Однако в случае мениппеи дело обстоит иначе. Внешне произведение выглядит как эпическое, и отчасти это так и есть, но «лирические отступления» того, кого принято принимать за автора произведения, «портят» всю картину. Если бы все эти «отступления» в «эпическом романе» «Евгений Онегин» действительно исходили от самого Пушкина, то они

привносили бы в него элементы дидактики, и мы бы это обязательно ощутили – пусть на подсознательном уровне, это не играет роли. Если исходить из презумпции, что «Евгений Онегин» – высокохудожественное произведение, то, опираясь на определения Бахтина, следовало бы признать, что эти отступления непосредственно от Пушкина исходить не могут. «Автор» романа Пушкина – это созданный им образ, специфическое художественное средство – рассказчик-персонаж. Вот здесь и возникает принципиально важный вопрос: если лирические отступления, не являясь частью сюжета эпического сказа, являются в то же время составной частью конструкции всего произведения, то что из себя представляет тот структурный элемент, в который они входят?

Поскольку каждое действие любого персонажа должно укладываться в фабулу, и поскольку процесс ведения сказа рассказчиком-персонажем фабулой этого сказа явно не охватывается, то ответ на этот вопрос может быть только один: кроме фабулы сказа, в мениппее существует и другая фабула, в рамках которой и описываются эти действия. Действительно, оказалось, что то, что мы воспринимаем в качестве фабулы всего романа (Татьяна, Ленский, дуэль), – вовсе не единственная, и даже не основная его фабула. Это – фабула того эпического повествования, которое ведет рассказчик, фабула своеобразного «романа в романе», вставной новеллы (назовем эту фабулу «эпической»).

Основная же фабула – это та, в которой описываются действия самого рассказчика как ведущего свое повествование (процесс создания того, что ошибочно принимается за роман «Евгений Онегин»), его биографические данные, элементы психики («ножки», например), его собственное отношение к повествуемому, которое он, как правило, пытается исказить перед читателем. Поскольку эти действия окрашены его собственными эмоциями, и поскольку он описывает их с позиций собственного образа, то эту фабулу назовем «лирической».

На эпической и лирической фабулах образуются комплементарные пары сюжетов – как минимум, по два на каждую фабулу (в «полной» мениппее – по три и более).

Первая пара – ложные сюжеты: в лирической фабуле действия рассказчика воспринимаются как исходящие от самого Пушкина; соответствующий ему сюжет эпической фабулы – это образ романа как эпического произведения (в том виде, в каком его принято воспринимать). В этом сюжете образ Татьяны распадается на два не связанных между собой образа, авторская позиция Пушкина воспринимается как выраженная именно в этом сюжете и как направленная против романтизма, а сам роман считается незавершенным.

Вторая пара сюжетов – истинные: как только читатель начинает осознавать отсутствие идентичности между рассказчиком и Пушкиным, в его сознании формируется образ рассказчика как персонажа произведения, появляется понимание того, что «противоречия» в романе объясняются его психикой (лирическая фабула). Это сразу же вносит коррективы в восприятие сюжета, образуемого на эпической фабуле, то есть, сказ воспринимается с учетом поправок на психологические особенности рассказчика. Читателю становится ясным, что роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» по существу завершен; незавершенной является вставная новелла, авторство которой принадлежит рассказчику; что эта новелла, в фабуле которой Онегин убивает Ленского, не охватывает весь корпус романа Пушкина; что в этом романе есть пролог и эпилог; что в его тексте, несмотря на декларируемый рассказчиком отказ от намерения завершить свое повествование, все-таки описано то, что произошло после объяснения Онегина с Татьяной.

Третья пара сюжетов образуется в том случае, если автор произведения включил в него факты, непосредственно указующие на реальные личности (или события), послужившие в качестве прототипов при создании образов персонажей. В таком случае система образов произведения претерпевает дальнейшие изменения: в образы персонажей, наполненные этическим содержанием за счет второй пары сюжетов («истинных»), вносятся коррективы за счет

биографических данных конкретных лиц, углубляя этическое наполнение образов «истинных сюжетов», в том числе и «образа автора» в метасюжете.

Сразу же следует отметить, что описанные автономные сюжеты не есть то, что принято называть «сюжетными линиями» и «прочтениями». Сюжетная линия является частью общего сюжета, она соответствует лишь какой-то части фабулы. Что же касается автономных сюжетов мениппеи, то каждый из них охватывает корпус всего произведения – по крайней мере, в пределах соответствующей фабулы. От «прочтений», появление которых предопределяется различиями в собственных, субъективных контекстах читателей, они отличаются тем, что их появление в нашем сознании объективно, оно преднамеренно вызвано автором и от индивидуальных контекстов читателя не зависит. Здесь следует отметить еще один принципиальный момент: появление в нашем сознании «истинных» сюжетов ни в коем случае не выключает из процесса образования завершающей эстетической формы сюжетов ложных, которые как знаки-образы играют важную роль в выявлении психологических характеристик рассказчика («почему и каким образом он искажает повествование»), а они – главный элемент композиции и, следовательно, решающий фактор в определении содержания всего произведения.

У читателя, знакомого с системной эстетикой Бахтина, может возникнуть недоумение по поводу несоответствия описанной структуры образа рассказчика системе «автор-творец – повествователь – идеальный читатель». Дело в том, что семантический ряд понятий по-Бахтину представляет собой эстетические категории. Рассказчик же мениппеи – категория чисто литературная, он – основной персонаж произведения, и ему соответствует совершенно реальный, хотя нередко и маскируемый, литературный образ. Что же касается повествователя по Бахтину, то он никогда не проявляется в виде художественного образа. Такой «повествователь» есть в любом произведении, и мениппея в этом не исключение. Этот повествователь «рассказывает» нам о том, какие в романе сюжеты, кем является рассказчик-персонаж, какова его интенция, в чем заключается композиция, какова интенция автора, как само произведение взаимодействует с внешними контекстами. К сожалению, в научных монографиях можно встретить факты, когда эти два понятия, относящиеся к нарратологии и эстетике, грубо смешиваются. В результате получается сумятица.

Интенция Пушкина как автора романа проявляется не в первичных сюжетах, а на более высоком уровне – в метасюжете, результирующем образе всего произведения. Этот образ (завершающая эстетическая форма) формируется в результате взаимодействия всех четырех (или шести) первичных автономных сюжетов, образованных на эпической и лирической фабулах, а также сюжета, образованного на третьей, «авторской» фабуле. При этом все они представляют собой образы (ложные или истинные) всего романа, поданные с различных ракурсов (с позиций трех фабул). Поскольку каждый образ обладает знаковыми свойствами, то для включения сюжетов в диалектическое взаимодействие необходимо наличие дополнительной внешней этической составляющей, которая вносится композиционными средствами. В качестве таковой снова выступает интенция рассказчика, а также описываемое третьей, «авторской» фабулой отношение автора к действиям своего рассказчика.

Когда писатель выбирает в качестве основного композиционного средства образ рассказчика-персонажа, он преподносит его как «истинного» автора, отводя себе скромную роль «публикатора» «чужого» произведения. По отношению к рассказчику «Евгения Онегина» Пушкин выступает в качестве «издателя», о чем содержались намеки, например, в белой рукописи предисловия к первой главе. Однако при публикации в 1825 году Пушкин почти полностью их изъяс, сопроводив издание тем, что ниже будет определено как эпилог романа, в котором четко разграничены позиции «автора» – рассказчика и «издателя». Кроме этого, он насытил подобными намеками авторскую фабулу, замаскированную под различного рода «внетекстовые структуры», имевшие вид многочисленных примечаний к изданию

1825 года. К сожалению, основная часть этих очень важных для постижения смысла романа «внетекстовых» элементов в современных изданиях, включая оба академические, либо не приводится, либо искажается, что фактически привело к утрате значительной части «авторской» фабулы, а вместе с ней и дополнительного сюжета, который представляет собой самостоятельную эстетическую ценность.

О своей неидентичности с личностью рассказчика Пушкин указал и в предисловии к «Путешествиям» Онегина (1833 г.; 1837 г.), однако специалисты не только не обратили внимания на эти моменты, но в ряде случаев вообще неправильно интерпретировали структуру текста предисловия. В «Примечаниях», которыми Пушкин сопровождал издание романа в 1833 и 1837 гг., он включил не только указание на то, что роман якобы создан не им, но даже намек на личность конкретного человека, фигура которого послужила прототипом образа Онегина.

Поскольку весь текст произведения отдается в ведение рассказчика, его автору остается довольствоваться подобного рода «внетекстовыми» структурами, которые таким образом включаются в корпус романа и работают на постижение его содержания. С учетом того, что действия автора произведения не могут описываться вне фабулы, появляется третья, уже чисто «авторская» фабула, упрятанная во всевозможные «внетекстовые» структуры или привносимая на интеллектуальном уровне из внешних контекстов. Образованный на ее основе сюжет является очень важным элементом композиции: давая читателю «подсказку» о наличии в произведении особого персонажа и намекая на его особую интенцию, отличную от интенции самого автора, этот сюжет принимает участие как в формировании истинных сюжетов эпической и лирической фабул, так и в образовании завершающей эстетической формы. В создании этой третьей фабулы Пушкин проявил поразительную и до сих пор никем не превзойденную виртуозность, и остается только сожалеть, что стараниями российской академической науки этот эстетический объект выведен из поля зрения современного читателя.

Как можно видеть, структура мениппеи представляет собой диалектическое сочетание эпоса и лирики, представленных различными фабулами. Если из мениппеи изъять лирическую фабулу с ее сюжетом (описание действий рассказчика и его интенции), то такая усеченная мениппея превращается в типичное произведение эпоса. Если изъять фабулу сказа, который ведется рассказчиком (то есть, «вставную новеллу»), то остается фабула с лирическим сюжетом, в которой повествование ведется с позиций образа рассказчика; следовательно, получается чисто лирическое произведение. И, наконец, если изъять обе фабулы, рассказчик и само повествование исчезают, остаются одни диалоги персонажей (драма). Кстати, если в какой-то драме присутствует внешний «ведущий», то вся она превращается в мениппею с полным комплектом фабул и сюжетов – например, достаточно очевидный, но пока никем не отмеченный случай с «Кабалой святош» М. А. Булгакова и совершенно беспрецедентный по характеру исполнения случай с «Борисом Годуновым».

Здесь следует рассмотреть одно теоретическое положение, которое оказалось немаловажным. Ознакомившись с вышеизложенным, мой редактор В. Г. Редько сделал замечание относительно того, что вряд ли целесообразно, рассматривая мениппею в качестве мета-рода литературы, считать эпос, лирику и драму ее частными случаями. По его мнению, исходя из функциональности рассказчика в художественном произведении, мениппея выглядит, скорее, как четвертый род литературы – более высокого уровня, чем три других. Не скрою, что, хотя я сам придерживался когда-то такого мнения, на более позднем этапе разработки теории мениппеи это замечание уже представилось несколько схоластическим. Вместе с тем, дополнительная проработка этого вопроса показала, что ракурс, с которого В. Г. Редько рассматривает данную проблему, предоставляет возможность более четко уяснить феномен мениппеи за счет привлечения элементов диалектического анализа. При этом необходимо учитывать один важный момент: мениппея ни в коем случае не является механической сум-

мой эпоса, лирики и драмы. Если рассматривать ее с точки зрения семиотики, как информационную систему, она представляет собой качественный скачок, поскольку ее информационная емкость намного превышает сумму составляющих ее элементов эпоса, лирики и драмы, в чем можно будет убедиться хотя бы на колоссальном расширении информационного объема образа Онегина. Но такое может иметь место только в том случае, если суммирование производится не арифметически, а диалектически – ведь явно происходит переход количества в качество. И вот в таком качестве – как продукт диалектического взаимодействия – этот феномен более легко объясним именно при предложенном В. Г. Редько подходе, поскольку феномен перехода количества в качество может проявиться только при синтезе, а не при разложении на составные части. К тому же, если говорить о явлении «более высокого уровня», то следует признать, что мениппея не может оставаться в прежнем семантическом ряду.

Но всякий продукт диалектического взаимодействия воспринимается нами как образ. Что ж – согласен рассматривать само понятие мениппеи как обобщенный, синтетический образ всех трех родов литературы, а это значит – литературы вообще. Не значит ли это, что в результате мы пришли к точке зрения, в соответствии с которой эпос, лирика и драма являются частными случаями мениппеи? Не совсем. Потому что содержание самого вопроса обрело новое качество – диалектическое.

Однако с другой стороны, поскольку мениппея представляет собой качественный, диалектический скачок по отношению к трем родам литературы, она явно не может быть помещена в один семантический ряд с эпосом, лирикой и драмой. То есть, ее нельзя рассматривать как четвертый род литературы, а только как мета-род, высшую надструктуру, как образ-характеристику литературы в целом, а этими качествами ни один из трех родов не обладает.

Какая же точка зрения оказалась верной? В том, первоначально сформулированном виде – никакая. Потому что само противопоставление суммы каких-то составляющих этим составляющим в рамках формальной логики просто бессмысленно, оно действительно является схоластичным. Однако, с учетом диалектики процесса, оба эти подхода, отражая в совокупности дуализм явления, углубляют наше видение сути явления.

Дуализм приобретает особо зримый характер при рассмотрении закономерного вопроса: является ли лирика составной частью мениппеи, или, наоборот, мениппею следует рассматривать как некую разновидность лирики, где герой-повествователь тоже нередко включает от своего имени эпические вставки. Это то, что Л. И. Тимофеев назвал в своей «Теории литературы» «лиро-эпическим жанром». Действительно, нетрудно заподозрить, что если лирический герой какого-либо произведения ведет повествование о чем-то выходящем за пределы его собственных ощущений (скажем, повествует о том, как утомленное солнце нежно с морем прощалось, как в этот час любимая призналась, что нет любви), то в таком произведении, кроме лирической, образуется и вторая фабула: эпическая (фабула сказа) – естественно, окрашенная эмоциями рассказчика. Если исходить из этих сугубо формальных признаков, то может сложиться впечатление, что принципиальной разницы между мениппеей и таким лирическим произведением нет. Однако, если рассмотреть вопрос с точки зрения семиотики, то окажется, что наличие двух фабул в таком лирическом произведении не вызывает появления метасюжета с качественно новым содержанием, емкость такой системы отличается от «чистой» лирики (без образования фабулы сказа) не в такой степени, чтобы можно было усмотреть в этом наличие диалектического процесса на уровне двух фабул-знаков. Это можно объяснить тем, что интенция и психологический настрой лирического героя практически совпадает с интенцией автора; при этом та разница в позиции автора и рассказчика, которая играет в мениппее композиционную роль, в данном случае отсутствует. В определенной степени эпические вставки в произведениях такого типа

можно рассматривать как одно из композиционных средств образования сюжета основной (лирической) фабулы.

Можно подойти к этому вопросу и с другой стороны, рассмотрев предельный случай – драму, где внешний рассказчик отсутствует, и для лирики, казалось бы, нет места вообще. Но, тем не менее, лирики в драме – сколько угодно, фактически это – все реплики персонажей с их эмоциональным исполнением; в том числе и те, в которых эти персонажи повествуют о чем-то с чисто эпических позиций. И, если следовать логике Тимофеева, то к «лиро-эпическому жанру» следовало бы отнести любое драматическое произведение, что, конечно же, было бы абсурдом.

И снова-таки, если и дальше следовать этой логике, то не следует ли отнести к «эпико-лирическому» или «эпико-лиро-драматическому» жанру подавляющее большинство эпических произведений, таких как, скажем, «Война и мир»? Ведь диалоги – не что иное, как элементы той же драмы, а в прямой речи персонажей лирику обнаружить нетрудно...

Из этих гипотетических примеров, в которых «смешались в кучу кони, люди», нетрудно видеть ущербность подхода известного теоретика, труд которого, рекомендованный для филологических факультетов, выдержал четыре издания. Однако сам этот теоретик, вначале обозначив в своей классификации эпос и лирику как роды литературы, во всех последующих построениях относит эти понятия к жанрам; свое понимание «лирики» он иллюстрирует в отдельной главе, где в качестве единственного примера этого «жанра» фигурирует «Анчар» Пушкина, который, конечно же, к лирике отнести никак невозможно – считай мы ее то ли «родом», то ли даже «жанром».

Можно видеть, что классификация и этих литературоведческих понятий нуждается в уточнении. Чтобы внести ясность (в пределах, необходимых для данного исследования), поясню. В мениппее сосуществуют лирическая и эпическая фабулы, каждая из которых практически охватывает весь корпус произведения; то есть, на формирование этих фабул работает весь материальный текст, чего нет в лирике – скажем, где «море нежно прощалось...» Иными словами, в том, что обозначено Л. И. Тимофеевым как «лиро-эпический жанр», эпические вставки в лирическом произведении не охватывают всего корпуса произведения, они образуются только на части материального текста.

Эти же замечания в равной степени относятся и к драме – сколько бы лирики и эпики ни содержалось в репликах персонажей, следует учитывать, что любая реплика, пусть даже в виде пространного монолога, – далеко не весь текст произведения. Точно так же как в эпическом произведении – «драматургическая» прямая речь персонажей, в которой тоже могут содержаться и лирические, и эпические вкрапления.

Следует отметить, что без таких взаимных «вкраплений» невозможны ни «чистая» лирика, ни «чистый» эпос, ни «чистая» драма (если они действительно художественны). В таком «чистом» виде «рамка художественной условности» оказывается слишком утрированной, и такие произведения психологически не воспринимаются как объективная реальность, читатель лишается возможности видеть события изнутри сюжета, ощущать себя их участником. Этот феномен легко объяснить, оттолкнувшись от природы человеческого общения, в котором нет четкого разделения на «эпос», «лирику» и «драму». Действительно, что представляет собой самое первое и самое естественное «завершенное высказывание» (по Бахтину) – крик новорожденного? У которого нулевой интеллект, а в наличии только лишь одни инстинкты да рефлекторные реакции? Если кто-то усомнится в исключительной значимости такого «высказывания бытового жанра», то за консультацией лучше всего обратиться к матери этого новорожденного, для которой это «высказывание» на данном этапе развития ребенка представляет собой едва ли не главное содержание жизни.

Действительно, что означает этот крик, на который мать всегда реагирует очень оперативно? Ясно же, что либо проголодался, либо мокрый – вот пока весь скудный набор ощу-

щений этого маленького человека, и крик его является недвусмысленным (хотя и неосознанным – тем лучше для данного примера!) сигналом об этом. С точки зрения теории Бахтина, это – типичное завершенное высказывание, которое можно отнести если не к роду, то по крайней мере к жанру (так делал сам Бахтин). Жанр уже ясен – бытовой. А, с точки зрения рода, к чему его отнести? К эпосу? – безусловно: ведь человек своими скудными пока речевыми средствами повествует внешнему миру о сложившейся ситуации. А, может, все-таки к лирике? – несомненно, поскольку этот человек выражает свое личное отношение к среде пребывания, к внешнему миру. А теперь еще раз вспомним бахтинский тезис о том, что всякое завершенное высказывание всегда кому-то адресовано и «предполагает» ответную реакцию; выходит, что крик ребенка – это не что иное, как часть диалога с матерью, требование к ней принять «соответствующие меры»; то есть, элемент драматического текста, причем в самом чистом виде.

Я взял самый крайний случай бытового общения (если кто-то возразит против такого определения, то мне просто жаль этого беднягу, не познавшего счастья нянчить детей); сколько бы мы ни рассуждали глубокомысленно о «лиро-эпическом жанре», все же вынуждены будем признать, что этот неосознанный крик ребенка содержит в себе признаки эпоса, лирики и драмы. И по мере развития этого человека, когда он станет обретать то, что мы называем интеллектом, его речь и все мышление будет вестись в тех же категориях эпоса, лирики и драмы, с которых он начал свою жизнь и которые потом будет интуитивно ожидать в художественном произведении; он будет восхищаться этим произведением, только если состав его элементов будет соответствовать его психологическому ожиданию.

Хочу сказать этим, что эпос, лирика и драма – вовсе не изобретение какого-то литератора или литературоведа; это то, с ощущением чего мы рождаемся, что встроила в нас природа: категории, которыми мы мыслим, и с позиций которых оцениваем все окружающее. В том числе и произведения художественной литературы. Иными словами, не существуя художественной литературы и даже письменности, эпос, лирика и драма как объективные категории существовали бы все равно; это – те дискретные психологические каналы, через которые мы воспринимаем и оцениваем мир. При всей неразработанности теории литературы, ее несомненным и выдающимся достижением является выявление и классификация (пусть даже нуждающаяся в уточнении) фундаментального психологического феномена, хотя о таком развороте темы родов и жанров литературы филологи, похоже, даже не подозревали. Более того, они боролись и продолжают бороться с «психологизмом» в филологии, даже не догадываясь, что своими изысканиями внесли значительный вклад в понимание психологической природы человеческого познания. Хочется надеяться, что психология как наука воздаст им за это сторицей – по крайней мере, мои читатели не откажут мне в том, что в данной работе делается все возможное в этом направлении.

Что ж, это еще раз подтверждает тезис о единстве процесса познания – одни и те же явления мы можем описывать с позиций математики, или психологии, или даже литературоведения, а то и вовсе переложить на музыкальные гаммы; будем до хрипоты в горле противопоставлять «лириков» «физикам», не догадываясь даже, что ходим где-то совсем рядом и говорим в общем-то об одном и том же, только на разных языках и заткнув уши.

Но не следует ли из этого, что первое человеческое «уа!», структура которого (!) воплощает в себе признаки всех трех родов литературы, является мениппеей, объединяющей в себе эти же признаки? Ведь если посмотреть повнимательнее, то окажется, что, в отличие от «лиро-эпических» примеров Тимофеева, где эпос проявляется в виде вставок, охватываемых лишь частью текста, лирический, эпический и драматический элементы младенческого «уа» распространяются на весь «текст» этого завершенного высказывания – то же явление, которое было отмечено выше в отношении мениппеи.

Нет, не следует. Этот предельный и, казалось бы, вовсе не подходящий к «высоким материям» пример обладает тем несомненным преимуществом, что он позволяет очистить формулировку главного, единственного и исчерпывающего признака мениппеи от всего второстепенного, оставив то единственное, что придает мениппее свойства мета-рода литературы, и что порождает такие экзотические явления, как многофабульность и многосюжетность.

Так что же все-таки считать тем основным и единственным признаком, принципиально отличающим мениппею от других завершенных высказываний, в том числе и от лирики? Очевидно, что это – *отличие интенции рассказчика от интенции титульного автора*, создающее композиционный элемент, необходимый для введения во взаимодействие нескольких сюжетов-знаков. Для подавляющего большинства мениппей (и для романа «Евгений Онегин» в том числе) это видно невооруженным глазом. Но в классической мениппее «Мастер и Маргарита» сатирические позиции рассказчика-персонажа и Булгакова максимально сближены, что четко проявляется в мета-сюжете. Казалось бы, этот случай противоречит изложенной формулировке. Однако все дело в том, что мениппеей в данном случае является не только роман Булгакова, но и повествование рассказчика – Фагота-Коровьева; он ввел в свой сказ собственного сатирического рассказчика, интенция которого и направлена против интенции «соавторов» – Булгакова и Коровьева. Обе эти мениппеи созданы на общем материальном тексте, однако структура романа Булгакова на ступень сложнее структуры мениппеи Фагота^[19].

Другой определяющий признак мениппеи – сокрытие рассказчиком своей личности и своего «авторства» сказа – имеет место в значительном количестве случаев мениппей «крупной формы», но в «Черном принце» Айрис Мэрдок ни личность героя-рассказчика, ни тот факт, что практически весь материальный текст произведения «создан» им, не шифруется перед читателем ни автором романа, ни самим рассказчиком Брэдли Пирсоном. И тем не менее, этому рассказчику удалось создать такую мениппею, при чтении которой в сознании читателя не просто образуется ложный сюжет, но искажается даже содержание фабулы^[20].

Таким образом, признак «зашифрованности» рассказчика не охватывает всех случаев мениппей. Поэтому *единственным и исчерпывающим признаком мениппеи является наличие скрытой интенции рассказчика-персонажа, не совпадающей с интенцией автора и направленной на создание ложного представления о сюжете сказа*. Напомню, что эту задачу рассказчик решает чисто композиционными средствами, создавая предпосылки для образования в сознании читателя ложных сюжетов.

Такая позиция рассказчика неизбежно вызывает скачкообразное усложнение структуры произведения за счет появления эффекта множественности фабул и сюжетов, образующихся на едином текстовом материале, а также «надструктуры» в виде метасюжета.

Является «Граф Нулин» лирическим произведением или мениппеей? Безусловно, мениппеей, поскольку скрытая интенция лирического героя направлена на создание ложного представления о характере произведения, а при выявлении ее читателем оказывается, что она носит сатирическую направленность, придавая завершающей строфе (а вместе с ней и всему произведению) смысл, прямо противоположный декларируемому.

Можно ли рассматривать «Домик в Коломне» как чисто лирическое произведение, не имеющее метасюжета? Да, можно. Но только если отождествить рассказчика с личностью самого Пушкина. Что обычно и делается, причем за счет здравого смысла – в одной работе даже содержится попытка всерьез объяснить вступительную декларацию «Четырехстопный ямб мне надоел» как отражающую настроения Пушкина на определенном этапе творческой деятельности. Но если принять все-таки во внимание, что после «Домика» четырехстопным ямбом были созданы «Езерский» и «Медный всадник», не говоря уже о целом ряде других произведений, то сразу становится понятным, что отказавшийся от четырехстоп-

ного ямба лирический герой «Домика в Коломне» ни в коей мере не отражает настроений самого Пушкина. То есть, там следует выявлять психологические характеристики рассказчика, а с их учетом – и сатирический элемент мениппеи. Забегая вперед скажу, что основная сатира там заключена вовсе не в характеристике изобретательной в обмане Параша. Там все гораздо серьезней. И интересней. Но для вскрытия истинной сатирической направленности «Домика» необходимо сначала внести ясность в содержание «Евгения Онегина».

К какому роду литературы отнести «Бориса Годунова»? Предвижу возмущение со стороны авторитетов пушкинистики такой дилетантской постановкой вопроса. Но никто из этих авторитетов так и не смог вразумительно объяснить художественное значение того, что белые пятистопные ямбы перемежаются случайными рифмами и даже «презренной прозой». Выходит, Пушкин разучился подбирать рифмы? Но почему же в «Домике в Коломне», создание которого предварило публикацию «Годунова», на 320 пятистопных ямбов с такой же нелюбимой Пушкиным «цезуркой» на второй стопе восемьдесят тройных (!) рифм – четко расставленных по две на каждую строфу? Значит, не разучился? Тогда что же: «Годунов» – пародия? На кого или на что? А если пародия, значит, присутствует сатирический элемент со всеми вытекающими последствиями: где-то должна быть основная, лирическая фабула и скрытый внешний рассказчик, а текст самой «драмы» должен играть роль вставной новеллы, сказа в устах этого рассказчика... Но как только в нашем сознании формулируется вопрос о наличии в «Годунове» пародии, то, исходя из его характерной строфики, сразу становится очевидным, что пародируется Шекспир. А это порождает очередной вопрос: «Зачем?» Который тут же приобретает другую форму: кем пародируется – Пушкиным ли, или все-таки рассказчиком мениппеи «Борис Годунов»?..

Но, опять-таки, вскрыть сатирическую направленность этой мениппеи можно только зная содержание «Евгения Онегина»... Так что отложим пока этот вопрос – по ходу анализа метасюжета «Онегина» все совершенно естественно встанет на свои места. Там же, в метасюжете, само собой отыщется место и для «Медного всадника».

Приведенное описание структуры мениппеи может вызвать скептицизм в отношении содержания «Евгения Онегина» – ведь не может же писатель сотворить произведение, которое без сложной теории, тем более с таким пока экзотическим даже для филологов набором понятий, как множественность фабул и сюжетов в рамках одного произведения, рядовому читателю не понять. К счастью, ни читателю, ни даже автору-создателю мениппеи всю эту теорию знать не нужно. Читателю – потому, что содержание «банного листа» он понимает и без теории, а структура этого высказывания и «Евгения Онегина» практически аналогичны; единственное, что нужно ему, читателю, в данном случае, – это чтобы в свое время учительница в школе раскрыла ему секрет структуры романа короткой фразой, состоящей всего из трех слов. Что же касается писателя, то единственное его отличие от нас, читателей, заключается в том, что он не только понимает содержание «банного листа», но в силу своего таланта может еще и создавать новые мениппеи, причем на высоком художественном уровне. Например, в виде романов – иногда маскируя их под другие жанры.

Остается еще один вопрос: «Зачем»? Зачем создавать такую сложную структуру, если все можно решить проще, создав чисто эпический роман, для постижения смысла которого не требуется никаких дополнительных интеллектуальных усилий? Оказывается, что у мениппеи есть два решающих достоинства.

Первое: в эпическом произведении для сатиры нет иного места, кроме единственного сюжета, в котором заключено содержание всего произведения. Непосредственно соседствуя в одном структурном элементе с характеристиками героев, сатирическая дидактика катострофически снижает художественность, придавая всему произведению публицистичность и превращая его в сатирический памфлет «прямого действия». Сложная структура мениппеи дает возможность включить сатиру в произведение без видимого ущерба для художе-

ственности. Это достигается тем, что сатирическая интенция автора из первичных сюжетов выводится в «надструктуру» – метасюжет.

Второе. С точки зрения семиотики по Лотману, художественное произведение является знаковой системой, информационный объем которой (содержание всего произведения) превышает сумму составляющих его элементов. Это понятно исходя из того, что содержание произведения является образом, а всякий образ появляется только в результате диалектического взаимодействия всех составляющих его элементов, при этом за счет характера такого взаимодействия суммарный объем информации системы значительно повышается. Это характерно для любого завершеного высказывания, поскольку оно не может восприниматься иначе как в виде образа. Преимущество мениппеи как знаковой системы перед эпическим произведением состоит в ее значительно более высокой информационной емкости. В эпосе формирование завершающего образа художественной системы происходит в плоскости единственного сюжета только за счет взаимодействия первичных образов. В мениппее на материале нескольких фабул одновременно образуется несколько сюжетов – образов произведения, которые проектируются с различных позиций. При сопоставлении этих позиций и самих сюжетов выявляется интенция рассказчика, то есть, совершенно новый, не имеющий места в эпическом произведении уровень композиции. Поскольку в формировании этого композиционного элемента участвуют несколько полномасштабных сюжетов (различных образов произведения), то уже сама композиция как таковая обладает колоссальной информационной емкостью и вполне может восприниматься как самостоятельный эстетический объект (как продукт «игры ума» гениального автора)^[21].

В отличие от эпоса, в мениппее завершающая эстетическая форма образуется в результате взаимодействия не первичных образов, а сюжетов, которые вступают во взаимодействие в качестве укрупненных знаковых блоков. Не будет метафорой утверждение о том, что завершающая эстетическая форма мениппеи образуется в объемном интеллектуальном пространстве, заключенном между несколькими фабулами произведения. Поэтому при одинаковом объеме материального текста информационный объем мениппеи как знаковой системы намного превышает объем эпического произведения. Или: по сравнению с эпосом, для создания образов одинакового объема мениппея требует значительно меньшего количества материала^[22]. Таким образом, введение рассказчика-персонажа в небольшое по объему произведение резко повышает его информативность за счет усложнения композиции и обогащения содержания всех образов.

Из всего сказанного следуют принципиально важные методологические установки:

- анализ структуры всякой мениппеи следует начинать с образа рассказчика и его психологических доминант;
- все части текста, в которых повествование ведется от первого лица («я» мениппеи), должны быть безусловно отнесены к основной, лирической фабуле.

Прежде чем приступить к анализу структуры «Евгения Онегина», полагаю целесообразным проиллюстрировать изложенные теоретические положения более простым примером.

Глава VIII

Апробация теории: «Тиха» ли украинская ночь?..

Отмеченные преимущества мениппеи перед эпическими произведениями можно проиллюстрировать на относительно простом примере – поэме «Полтава» («Мазепа», как ее вначале назвал Пушкин). Поэму принято рассматривать как эпическое произведение, а в таком качестве она представляется низкохудожественной агиткой, в сюжете которой Пушкин возвеличивает Петра и клеймит отступника Мазепу. Такое общепринятое восприятие равносильно признанию отсутствия у Пушкина элементарных понятий о структуре подлинно художественного образа. Если не принять это соображение в качестве побуждающего мотива для осуществления анализа структуры, то остается одно – обойти этот острый и неприятный момент путем использования эвфемизмов, «реабилитирующих» Пушкина как художника слова. Что и делается до настоящего времени.

«Мазепа, пожалуй, первый из пушкинских характеров, выдержанный с начала до конца как резко отрицательный, заслуживающий самого сурового приговора, в нем нет ни одной светлой противоречащей его злым помыслам черты». Такая оценка превращается в приговор Пушкину как художнику слова, и в данном случае его вынес известный пушкинист Б. С. Мейлах^[23]. Ни для кого не секрет, что создание неамбивалентных художественных образов – то ли резко отрицательных, то ли сугубо положительных – свидетельство не в пользу творческих способностей автора. И если мы верим в талант Пушкина, то должны безоговорочно признать, что сотворить художественный образ с такой характеристикой он просто не мог. И из этого исходить при оценке содержания «Полтавы».

Можно утверждать, что образ Мазепы в том виде, как его охарактеризовал Б. С. Мейлах, создан не совсем Пушкиным. Б. С. Мейлахом отмечено (там же), что в «Полтаве» присутствуют лирические мотивы, имеет место вторжение в повествование авторских ремарок, которыми насыщено посвящение поэмы и эпилог. В переводе на язык структурного анализа это означает, что имеет место нарушение обязательного для эпического произведения принципа объективации, и что произведение это не эпическое, а имеет более сложную структуру; то есть, что сказ в поэме ведется от лица рассказчика-персонажа с позиций отдельной фабулы; что это он, а не Пушкин, создал такой лубочный образ злодея Мазепы с одновременно льстивым восхвалением монарха; что в данном случае перед нами типичная мениппея, в которой авторский замысел может далеко не совпадать с интенцией ангажированного рассказчика; и то, что воспринимается нами как содержание «Полтавы», – не более чем ложный сюжет, образующийся на фабуле вставной новеллы, которую принято считать поэмой Пушкина.

В изложенном виде это – не более чем гипотеза; обоснованная, но еще не доказанная. В качестве ее обоснования принимаются справедливые замечания Б. С. Мейлаха о характере образа Мазепы и о наличии лирических отступлений «автора», а это – посылки, достаточные для формулирования гипотезы. Но для доказательства любой гипотезы необходимо выстроить силлогическую цепь, заложив в ее основу постулат с этической составляющей, недоказуемой в сфере рационального мышления. В качестве такого постулата принимается презумпция о безусловном поэтическом таланте Пушкина; в соответствии с нею принимаем в качестве промежуточной посылки утверждение, что зрелый художник Пушкин (1828-1829 гг.) не мог пойти на создание такого примитивного образа Мазепы.

Читаем внимательно текст. Да, действительно, Мазепа демонстративно прорисован сугубо черными красками – не только как морально нечистоплотный человек в бытовом плане, но и как изменник России. На его фоне Кочубей выглядит невинно пострадавшим ангелом – да, он предал Мазепу и идею национальной независимости, но ведь сделал это из

благородного чувства мести своему куму и сподвижнику за то, что тот отнял у него дочь. Рассказчик получился у Пушкина довольно умелым мастером, и ему удалось чисто композиционными методами притупить внимание читателя – тот уже не обращает внимания на явные противоречия в сугубо «положительном» образе Кочубея, который, будучи противопоставлен образу Мазепы, явно же должен подчеркивать низменность его натуры. Противоречия проявляются в том, что такое противопоставление выглядит натянутым, не воспринимается как художественное. Причем это – не те диалектические противоречия, из которых складывается всякий подлинно художественный образ, а элементарные композиционные нестыковки, уши которых выглядывают из-под внешне безупречно ведущегося сказа. Как рассказчик ни пытается скрыть от читателя истину, она, разрушая логику повествования, все же дает о себе знать.

Наличие таких художественных «нестыковок» в произведении большого художника всегда свидетельствует о присутствии рассказчика-персонажа. И действительно, образ Кочубея проигрывает по сравнению с образом Мазепы. Внешне, поступки обоих диктуются якобы чувством мести, но уже здесь противопоставления не получается. По крайней мере, в его декларированной форме. Ведь Кочубей мстит по сугубо личным, бытовым мотивам, под влиянием своей жены, у которой находится под каблуком, и даже в мести своей проявляет не приличествующую мужчине непоследовательность и малодушие: в конечном счете он полностью отрекается от своих в общем-то правдивых показаний в отношении Мазепы, а это – немаловажная деталь характеристики его образа. Что же касается мотивов поступка Мазепы, то сугубо личными их вряд ли можно назвать. С его стороны имеет место не просто месть Петру за личное оскорбление; это оскорбление символизирует то, о чем Пушкин прямо сказать не мог, а его рассказчик не захотел: отношение Петра к поработченной Украине. Натура Мазепы оказывается более цельной и сильной: он не отрекается от своих планов даже ради своей поздней, романтической любви к Марии, то есть, ради личного, и эта борьба мотивов достаточное отражена в тексте, а уж глубина чувства Мазепы сомнений не вызывает. Разве казнь Кочубея диктуется личными мотивами Мазепы? Повествование даже в том виде, как его ведет рассказчик, не оставляет сомнений в том, что ради Марии Мазепа простил бы измену, если бы она действительно носила личный характер. Но Кочубей изменил не Мазепе, а общему делу, за которое они вместе боролись.

И вот здесь возможная неоднозначность толкования этого момента устраняется Пушкиным в «его собственной», третьей фабуле поэмы. Это – авторские «Примечания». Смотрим 12-е – сухая справка: «20 000 казаков было послано в Лифляндию». Кем послано и зачем, Пушкин не пишет. Явно же не для защиты интересов Украины. Это то, что в рамках современной терминологии называют «пушечным мясом». То есть, эта ремарка вкупе с текстом «вставной новеллы», каковой является повествование рассказчика, воссоздает мощный этический контекст, объясняющий мотивы поступка Мазепы. И побуждающий читателя переоценить с противоположным знаком все, о чем повествует рассказчик. Не дает ли Пушкин этой ремаркой понять, что исход Полтавской битвы был бы не так очевиден, окажись эти 20 тысяч казаков на родной земле?..

Это – пример того, как незначительным дополнительным штрихом эпическое произведение с демонстративно примитивной проработкой образов героев превращается в мениппею, в которой эти образы приобретают колоссальную емкость и поистине романную глубину. С учетом новых контекстов рядовая поэма не слишком высокого пошиба (подчеркиваю, ее «автор» – созданный Пушкиным образ рассказчика) превращается в высокохудожественный роман, на этот раз уже самого Пушкина. И превращение это сделано скудными средствами «авторской» фабулы, буквально несколькими штрихами в «служебном» тексте ремарок, которые внешне не имеют никакого отношения к художественному творче-

ству. Вот некоторые другие пушкинские ремарки, работающие на постижение художественного замысла.

Примечание 5: «Предание приписывает Мазепе несколько песен, доныне сохранившихся в памяти народной...»

«В памяти народной»... Казалось бы, сухая историческая справка... Но ведь она пропитана авторской оценкой, то есть лирикой, и в таком виде работает на переоценку образа Мазепы, реабилитирует тот примитивный образ, который создал этот рассказчик, историк-царедворец. Но читаем дальше:

«Кочубей в своем доносе также упоминает о патриотической думе, будто бы сочиненной Мазепой». Вот оно в чем дело: у Кочубея – «донос», у Мазепы – «патриотическая дума». Внешне сухой текст примечания содержит оценку – то есть, в данном случае имеет место вмешательство в текст рассказчика. А наличие рассказчика свидетельствует о том, что текст этот – не служебный, а художественный; следовательно, примечания входят в корпус произведения.

Вносимый этой ремаркой этический акцент весьма ощутим... Только вот это «будто бы» несколько портит впечатление. Но вот чем Пушкин завершает эту свою «ремарку»:

«Она замечательна не в одном историческом отношении».

Все становится на свои места. Утвердительная форма последней фразы опровергает проставленный перед этим элемент сомнения «будто бы», внося совершенно новый этический акцент в содержание всего завершеного высказывания, каковым является «Примечание 5». Можно видеть, что такое противоречие в тексте «Примечания» содержит глубокий скрытый смысл, за которым скрывается интенция рассказчика. Не того рассказчика, который ведет сказ «Полтавы», а уже рассказчика «Примечания 5». И здесь наличие рассказчика безусловно свидетельствует о дополнительном уровне художественной композиции, и «служебный текст» превращается таким образом в художественный.

В содержании «примечания» особого внимания заслуживает последняя фраза. То, что она опровергает предшествующее «будто бы», это только «во-первых». Во-вторых, она содержит намек на не что иное, как на высокую художественность произведения Мазепы, а это дополнительно вносит весьма ощутимый элемент в формирование его образа. В-третьих, слова «замечательна не только в одном историческом отношении» представляют собой оценку гражданского пафоса произведения Мазепы, причем оценку с явным позитивным оттенком. В-четвертых, вся последняя фраза «Примечания 5» содержит лирически окрашенную «авторскую» оценку, а наличие таковой подтверждает, что все «Примечание 5» является художественной мениппеей, то есть, пусть миниатюрным, но все же художественным произведением, из содержания которого следует, что народ хранит память о Мазепе не как о предателе, а как о сказителе. А вместе с этим в мениппею превращается и вся «Полтава».

«Примечание 13»: «Мазепа в одном письме упрекает Кочубея в том, что им управляет жена его, *гордая и високоумная*» вносит заметный негативизм в восприятие образа Кочубея (курсивом Пушкин выделил то, что является цитатой из письма Мазепы).

«Примечание 26», которое внешне является сугубо исторической справкой, Пушкин начинает словами «Сильные меры, принятые Петром с обыкновенной его быстротой и энергией, удержали Украину в повиновении». Слова «в повиновении» содержат четко видимую оценочную составляющую, реабилитирующую образ Мазепы. К тому же, «удержали в повиновении» не Мазепу, а «Украину»; то есть, этим примечанием Пушкин выражает свое отношение к описываемым событиям, показывая, что дело не в «измене» одного Мазепы, а в отношении всей Украины к царской власти. Этот аспект дополнительно усиливается «Примечанием 12» о 20 тысячах казаков, которых Россия использовала фактически в качестве своих янычар. «Примечание 26» характерно и тем, что Пушкин явно неспроста включил в него официальное описание отвратительной сцены казни чучела Мазепы церковной вер-

хушкой и ее взаимодействия с палачом; в этом просматривается его сатира, направленная против Русской Православной Церкви, с готовностью прислуживающей кесарю.

Итак, «Полтава» по своей структуре является мениппеей. Это – единственный момент, который подлежит однозначному доказательству, поскольку такое доказательство выявляет подлинную интенцию автора. Интерпретация образов теперь происходит с учетом этой интенции («авторской акцентуализации»), а также психологических характеристик рассказчика. Естественно, система образов будет и в таком случае восприниматься каждым читателем по-своему, в зависимости от собственных контекстов. Но главное то, что эта система теперь будет находиться в рамках авторской интенции.

Таким образом, применительно к мениппее силлогизм должен использоваться только для однозначного доказательства наличия рассказчика-персонажа и отличия его интенции от намерения автора произведения. Можно ли сказать, что в данном случае наличие рассказчика доказано силлогически, на уровне факта? Рассмотрим систему построения. То, что ремарки Пушкина являются частью художественного текста – факт. То, что из их содержания следует, что Пушкин относится к сказу иначе, чем это следует из характера самого сказа – тоже факт. Следовательно, сказ ведется не от имени Пушкина – вывод, обладающий структурой факта. Для построения новой системы образов силлогизм не нужен, поскольку система эта возникает в нашем сознании на интуитивном уровне, а наши ощущения в силлогическую цепь выстроены быть не могут. Новая система образов возникает в нашем сознании независимо от нашей воли – сразу же, как только мы осознаем наличие рассказчика как образа персонажа произведения Пушкина.

Как сама поэма, так и «Примечания» к ней заслуживают, конечно, более глубокого анализа. Однако даже такой краткий разбор поможет составить представление об уникальных образотворческих возможностях мениппеи. С учетом позиции рассказчика, а также содержания сюжета, образованного на «авторской» фабуле, образ Мазепы из плоско-негативного превращается в глубоко трагический, обретает диалектическую многогранность и романную глубину. Текстового материала, затраченного на «Полтаву», для создания образа такой емкости средствами эпоса было бы явно недостаточно. Можно сказать, что сугубо черная краска, которой рассказчик изобразил Мазепу, является лишь материалом для созданного Пушкиным диалектического образа. Точно так же, только одной тушью или углем, художник может изобразить на белом листе бумаги нечто возвышенное; в изобразительном искусстве мы априорно воспринимаем условность «черного», заведомо считая его материалом, создающим содержание только во взаимодействии с фоном. К сожалению, в мениппеях этот фон часто остается незамеченным, и материал принимается за содержание – что имеет место в установившейся трактовке «Полтавы», в которой «фоном», превращающим черно-белое изображение в исходный материал для произведения с более сложной структурой, является интенция рассказчика и сюжет авторской фабулы, упрятанной в «служебные» структуры.

Подытоживая теоретическую часть, отметим наличие в «Полтаве» двух пар комплекментарных сюжетов (ложных и истинных) – по два на фабулу. Первая пара сюжетов (ложных) выглядит следующим образом. В эпической фабуле (сказа): положительный образ Кочубея противопоставлен негативному образу Мазепы. В лирической: произведение с таким содержанием воспринимается как созданное Пушкиным, однозначно осуждающим Мазепу и прославляющим Петра.

Следует внести оговорку в последнее утверждение: разделение сюжета на два ложных происходит в нашем сознании только в том случае, если мы осознаем присутствие рассказчика с особой интенцией; до этого момента оба сюжета воспринимаются как единый сюжет, объединяющий содержание сказа и мнимую дидактическую интенцию Пушкина; то есть, в общепринятом восприятии «Полтавы» как эпического произведения не происходит разделе-

ния сюжетов. Как ложные они не воспринимаются, а присутствие мнимой («пушкинской») дидактики в эпическом сюжете катастрофически снижает художественность.

Не припоминается, чтобы кто-то из ведущих пушкинистов вообще брался за неблагодарный труд описывать высокую художественность «Полтавы» в ее «официальном» прочтении. «Художественные достоинства» этой поэмы находят в возвеличении Пушкиным образа Петра, то есть, в прямой дидактике, которая, если по большому счету, должна расцениваться не иначе как позор для художника слова. Выход из положения находят в привлечении параллели – «Медного всадника», содержание которого должно подтверждать пафос «Полтавы». Но при этом из поля зрения комментаторов как-то ускользает то обстоятельство, что, по замыслу Пушкина, Петр изображен там как «идол», то есть, истукан, причем неизменно «медный», в то время как конь под ним, которого он, как и Россию, «поднял на дыбы», описывается как отлитый из благородного металла – бронзы^[24].

Вторая пара сюжетов (истинных) значительно более богата художественным содержанием. В ее рамках сюжет сказа несет идейную нагрузку, противоположную авторской: образ Мазепы становится диалектически неоднозначным, а в сюжете лирической фабулы образ Пушкина замещается образом придворного рифмоплета, слагающего панегирики в угоду власти предрежащим.

С учетом взаимодействия этих четырех сюжетов, а также пятого сюжета, образованного на третьей, «авторской» фабуле и описывающего во «внетекстовых структурах» позицию и действия самого Пушкина, в результирующем метасюжете появляется его образ как сатирика, выступающего против раблепного служения сильным мира сего. Этот образ поэта противопоставляется созданному им образу рассказчика «Полтавы» – придворного литератора; именно этот образ, а не Мазепы, Кочубея или Петра является главным в произведении; с ним ведет полемику Пушкин, и ради этого сатирического образа, ради полемического пафоса и была создана «Полтава» вместе с ее «внетекстовыми структурами».

В «Полтаве» присутствует еще одна комплементарная пара сюжетов, которые образуются с учетом полемической направленности самого произведения и личности того конкретного современника Пушкина, с которым он ведет полемику. За счет этих сюжетов художественная емкость системы еще более расширяется. Однако для выявления этого пласта «Полтавы» необходимо вскрыть структуру «Евгения Онегина», выявить все его сюжеты, на основании завершающей эстетической формы «романа в стихах» установить подлинную творческую историю его создания, и только тогда станет понятным, как появилась «Полтава» и почему Пушкин приступил к ее созданию именно 5 апреля 1828 года, а не неделей раньше или позже.

Пока же будем считать краткий разбор «Полтавы» иллюстрацией к теоретической части исследования и нелишней «разминкой» перед анализом структуры «Евгения Онегина».

Как и в случае с «Полтавой», гипотеза и постулат формулируются аналогичным образом. Гипотеза: «Роман «Евгений Онегин» является мениппеей». Постулат: «Все то в романе, что может быть воспринято как небрежность Пушкина, все противоречия и «нестыковки» являются преднамеренно используемыми им художественными средствами».

Часть III

Сквозь призму теории, или «Неоконченный» роман с прологом и эпилогом

Глава IX

«Энциклопедия русской жизни» и ее время

Поколениями пушкинистов время действия фабулы повествования определено концом 1819 – началом 1825 г. При этом в качестве первой даты принята упомянутая самим Пушкиным в предисловии к первому изданию первой главы романа (1825 г.). При построении календаря фабулы справедливо учтено 17-е примечание Пушкина к роману («Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю»), которое появилось, правда, только в первом полном издании романа в 1833 году; однако примечательно, что в этом издании предисловие с упоминанием о 1819 годе было снято и при жизни Пушкина больше не публиковалось.

Ю. М. Лотманом год рождения Онегина определен как 1795-й; 12 января 1821 г. (день именин Татьяны) – как дата его ссоры с Ленским, осень 1824 г. – как дата возвращения Онегина в Петербург и встречи с Татьяной на балу, март 1825 года – как дата финала действия фабулы^[25]. Такой же разметки дат твердо придерживается и В. Набоков, которым отмечено, правда, что содержание стиха «Снег выпал только в январе» (5-I) не соответствует действительности, поскольку в зиму 1820-1821 гг. снег выпал очень рано (28 сентября в районе Санкт-Петербурга) (т. 2, с. 489). К сожалению, такое очень интересное наблюдение не стало толчком для пересмотра бытующей концепции.

Однако общепринятый календарь фабулы опровергается и другими реалиями романа. Отдельные анахронизмы отмечены Ю. М. Лотманом: «С послом испанским говорит?» (8-XVIII) – В 1824 году, когда происходит встреча Онегина и Татьяны в Петербурге, Россия не поддерживала с Испанией дипломатических отношений, прерванных во время испанской революции». Им же отмечено: «Рожок и песня удалая... (1-XLVII) – Мнение Бродского, согласно которому имеется в виду роговая музыка крепостного оркестра трубачей, видимо, ошибочно: «Роговая музыка в России просуществовала только до 1812 года».

К этим анахронизмам добавим и другие. Самые первые, и поэтому бросающиеся в глаза стихи «Путешествий» («... перед ним Макарьев суетно хлопочет, Кипит обилием своим») свидетельствуют о том, что описываемое путешествие не могло состояться позже 1816 года, поскольку в 1817 году ярмарка была переведена из Макарьева в Нижний Новгород¹.

¹ Здесь имеет место двусмысленность, которую Барков разъяснил в дискуссии 2002 года, приводя информацию о том, «чего не знали Набоков и Лотман», «но что безусловно знали Пушкин с его костромской ветвью ближайших родственников и Катенин, имение которого было неподалеку. А именно: в отличие от единственной ярмарки в год в Нижнем Новгороде (до 1816 года – в Макарьево на реке Керженец), в... «захолустном» городе Макарьево, что на реке Унже, в Костромской области, в год проводилось *по три ярмарки*: Крещенская, Благовещенская и Ильинская. И это и есть то самое место, где в 1439 году монах Макарий основал свою *вторую обитель*... Пушкин не оговаривает, куда именно едет Онегин, но из построения пушкинского текста видно, что Онегин едет в Нижний Новгород и по дороге заезжает в «костромской» Макарьев, хотя и делает для этого небольшой крюк; если бы он поехал в «нижегородский» Макарьев, ему пришлось бы приехать в Нижний Новгород и потом ехать в Макарьев, который расположен восточнее, что противоречит пушкинскому тексту. Пушкин и написал-то весь этот кусок из прозаического предложения и стихов о ярмарке, чтобы лишний раз подразнить Катенина, который жил неподалеку: тому, чтобы попасть в Нижний через Макарьев, и крюка делать не надо было». Почему Барков не включил разъяснение этой двусмысленности в книгу? Полагаю, ради стройности логики изложения. О Катенине речь

Далее: «Столбик с куклою чугуной Под шляпой, с пасмурным челом, С руками, сжатыми крестом» (Наполеон, 7-XIX), который видит Татьяна в кабинете Онегина, в 1821 г. находиться там вряд ли мог, тем более что этот кабинет характеризуется как «модный» (7-XX). Поэтому можно утверждать, что действие фабулы романа должно датироваться периодом до начала Отечественной войны 1812 года.

Положенный в основу исследования постулат исключает саму возможность наличия в романе каких-либо «анахронизмов» как ошибок Пушкина. К тому же, такое легкое признание ведущими пушкинистами наличия анахронизмов тем самым опровергает их утверждения, что роман является «энциклопедией русской жизни» (иллюстрации чего сам Ю. М. Лотман посвятил значительную часть своего «Комментария»). И, если мы действительно верим Пушкину и считаем его роман «энциклопедией», то есть, книгой точно выверенной информации, то безусловно должны пересмотреть принятую в пушкинистике систему дат, тем более что в основу ее заложен весьма сомнительный факт, к тому же упомянутый в такой содержащей мистификацию «внетекстовой» структуре, как Предисловие, от публикации которого Пушкин впоследствии отказался (наличие в Предисловии элементов мистификации отмечал и Ю. М. Лотман). Согласно воле поэта, в корпус канонического текста оно не входит; ни в одном современном издании романа, за исключением академических, это предисловие не приводится, но упоминание в нем о 1819 году почему-то упорно берется за основу. Нелогично.

Однако если даже не принять во внимание все эти «анахронизмы», то все равно придется признать, что датировка времени действия фабулы 1819-1825 годами противоречит образу среды действия, который складывается из совокупности всех образов романа. И дело даже не в том, что ни в эпической фабуле, ни в образованном на ее основе сюжете нет ни прямого, ни косвенного намека на обстановку в стране в преддверии Декабря (не считая уничтоженной т. н. «X главы», но мы рассматриваем канонический текст; к тому же оказалось, что текст этой «главы» не имеет никакого отношения к фабуле сказа, но об этом – ниже). Объяснить этот феномен цензурными соображениями не удастся, поскольку образ обстановки, как ее отображает подлинный художник, возникает помимо его воли в совокупном образе произведения; это связано с подсознательными элементами творчества, с «вживанием» автора в описываемую им реальность, и характерные черты описываемого им времени ощущаться будут, хочет того сам автор или нет. Здесь же в фабуле сказа нет ни малейшего признака, воспроизводящего атмосферу 1819-1825 годов. Если Пушкин действительно стремился описать обстановку этой эпохи, а в произведении нет признаков приближения 14 декабря, значит, роман – никакая не «энциклопедия», а Пушкин – не художник-реалист. Но его «бездарность» мы отбросили с порога, еще при формулировании единственного для данного исследования постулата; отсюда неизбежный вывод: Пушкин создавал роман, «вжившись» в совершенно иную временную эпоху и сумев своим талантом подавить «информационные помехи» в виде характерных элементов той обстановки, в которой создавался сам роман (прошу обратить внимание на использование здесь простейшей логики, разрушающей, тем не менее, всю бытующую концепцию восприятия содержания романа; преимущество таких элементарных логических построений заключается в их надежности, поскольку опровергнуть их можно только одним – признанием Пушкина бездарным сочинителем, на что вряд ли отважится какой-либо потенциальный оппонент).

вперед; упоминание его имени без подробного объяснения того, какую роль он сыграл в пушкинской судьбе, потребовало бы перестройки сюжета «Прогулок», а в этом месте «Макарьев» воспринимался читателем именно в первом смысле, работая на замысел Пушкина. Второй смысл был адресован непосредственно Катенину. Таких двусмысленностей в «Онегине» множество, но для их понимания нужно смотреть на роман с другой «точки», обоснованием которой и занимается Барков в этой книге.

Как только мы становимся на такую точку зрения (то есть, четко формулируем задачу исследования), объяснение приходит легко и быстро. Оказывается, что как фабула сказа, так и биографические данные его персонажей, насыщены временными метками, характеризующими совершенно иную эпоху. К сожалению, они почему-то остались вне поля зрения исследователей.

Комментируя стих 6 строфы Ха из белой рукописи 3 главы: «Ламуш и фижмы были в моде», В. Набоков со ссылкой на работу Б. В. Томашевского 1957 года отмечает, что «ламуш – карточная игра, которая вышла из моды в начале 19 столетия», и добавляет, что фижмы – тип юбок, которые носили дамы в 18 столетии (т. 2, с. 349). Этот комментарий стоит довести до логического конца: включение Пушкиным двух характерных примет более ранней эпохи сдвигает календарь действия фабулы сказа к началу 19 века. При этом не играет никакой роли то обстоятельство, что данная строфа не была включена в канонический текст: в любом случае следует признать, что, создавая роман, Пушкин вжился в более раннюю эпоху с типичными для нее реалиями.

Они включены и в канонический текст пятой главы: «И вист, доныне не забытый» (XXXV); если бы празднование именин Татьяны, во время которого гости играли в вист, действительно имело место в 1821 году, то с позиции 1825 года (время ведения повествования) фраза «доныне не забытый» выглядела бы нелепо: четыре года – слишком малый срок, которому, в контексте моды на карточную игру, может соответствовать понятие «доныне». Использование этого слова свидетельствует о том, что рассказчик имеет в виду гораздо более ранний по отношению к 1825 году временной период.

В текст этой же пятой главы очень тонко введена еще одна временная привязка: «Мой брат двоюродный, Буянов, В пуху, в картузе с козырьком (Как вам, конечно, он знаком)» (XXVI). «Опасный сосед» был создан В. Л. Пушкиным в 1811 году; трудно представить себе, чтобы этот персонаж виделся автору романа в 1821 году в том же «пуху» и в том же «картузе с козырьком»: имея он в виду действительно 1821 год, то обязательно внес бы в созданный дядей образ Буянова какой-то корректирующий элемент, как это он сделал, например, в отношении карточной игры.

Приведу пример чрезвычайно тонкого противопоставления Пушкиным временной эпохи фабулы сказа той эпохе, с позиций которой ведется повествование. Обозначив в IX и X строфах третьей главы круг чтения Татьяны, все произведения которого появились на книжном рынке России до начала войны 1812 года, в XII строфе рассказчик описывает иной круг чтения – уже типичной для времени создания романа (середина двадцатых годов) «отроковицы»; характерно, что в этот круг не вошло ни одно произведение, появившееся в России до 1813 года (подробное описание доступных в России изданий перечисляемых в романе произведений приведено Набоковым; при этом он делает правильное замечание, исправляющее ошибку других комментаторов романа, принимающих «отроковицу» за саму Татьяну – т. 2, с. 355–357). Из сопоставления этих данных следует, что Татьяна читала совсем не то, что было принято читать в двадцатые годы; то есть, опять-таки, что действие фабулы сказа завершается до 1812 года.

Ленский был за границей не один год, как полагал Ю. М. Лотман; это ясно не только из того, что по возвращении он обрел среди своих соседей славу полуиностранца, на что одной зимы едва ли хватило бы; в XX строфе 2 главы об этом сказано прямо: «Ни долгие лета разлуки... Души не изменили в нем». То есть, будучи «отроком», «пленным» Ольгой, он выехал за границу и отсутствовал «долгие лета». В это время умирает отец Ольги (то, что эта смерть произошла в отсутствие Ленского, видно из описания сцены посещения им кладбища, 2-XXXVII), который «Ольгу прочил за меня, Он говорил: дождусь ли дня?...» – это подтверждает, что Ленский уехал не младенцем, а уже отроком; напомним, что возвра-

тился, когда ему было всего 18 лет, и это окажется немаловажным для сопоставления возраста Ленского и Онегина при определении прототипов их образов.

По фабуле сказа, сразу же после женитьбы Ларин выехал в деревню, выйдя в отставку с военной службы; надпись на могильной плите «Смиранный грешник, Дмитрий Ларин, Господний раб и бригадир Под камнем сим вкушает мир» (2-XXXVI) могла появиться только в том случае, если он вышел в отставку не позднее 1796 года, когда чин пятого класса табели о рангах – бригадир – был исключен Павлом I из списка воинских чинов^[26]. Ибо, оставшись на службе после этого события, он был бы обязательно переаттестован, и на плите был бы обозначен чин генерал-майора.

Эта информация дублируется в тексте: до замужества его будущая супруга встречалась с неким гвардии сержантом. Это событие не может датироваться позднее последнего десятилетия XVIII века: в 1796 году был упразднен и чин «гвардии сержант», а разлука матери Татьяны с возлюбленным совпала со свадьбой. Хотя в отношении даты упразднения именно этого чина различные источники дают противоречивую информацию – от 1796 до 1798 года, но, во всяком случае, свадьба не могла состояться позже 1796 года (самая поздняя дата с учетом времени упразднения звания «бригадир»).

Судя по характеристике матери Татьяны, никаких патологий у нее не было, она – тип совершенно нормальной женщины. Люди были набожные, противозачаточные средства еще не были в моде, и первенец (Татьяна), как положено в русских семьях, должна была родиться на первом, максимум на втором году после свадьбы, т. е. не позже 1797 года. Ю. М. Лотман определил, что возраст Татьяны при знакомстве с Онегиным (1820 год) – максимум 17 лет, и с этим нельзя не согласиться (сам Пушкин писал об этом в одном из писем). То есть, получается, что при описанной им разметке дат Татьяна (первенец в русской семье!) родилась не ранее 1803 года, то есть, минимум через семь лет после того, как ее родители вступили в брак. Но такое на Руси не типично, иначе роман – не «энциклопедия русской жизни».

Бесперспективность попыток совместить общепринятую разметку дат с реалиями романа иллюстрирует противоречие, к которому пришел В. Набоков. Заявив, что «Татьяна – старшая дочь Прасковьи Лариной – родилась в 1803 году» (т. 2, с. 291), далее он высказал предположение, что «... скорее всего, Ларин женился в 1797 году и умер между 1817 и 1820 годами» (с. 305). И по Набокову выходит, что первенец в семье – Татьяна родилась только через шесть лет после свадьбы! При этом явно видно, как он, пытаясь увязать общепринятую трактовку времени действия фабулы с реалиями, искусственно «подтягивает вверх» дату женитьбы Лариных – ведь знал же, что Ларин женился и вышел в отставку бригадиром. Но даже если «уступить» Набокову один год и согласиться, что свадьба состоялась в 1797 году, а не раньше, то и в таком случае Татьяна никак не могла родиться в 1803 году. То есть, семнадцатилетнего возраста Татьяна достигла не в 1820 году, а никак не позднее 1810 года.

Более точно датировать эпоху фабулы сказа позволяет биография Зарецкого (6-V):

Раз в настоящем упоеньи
Он отличился, смело в грязь
С коня калмыцкого сваясь,
Как зюзя пьяный, и французам
Достался в плен: драгой залог!
Новейший Регул, чести бог,
Готовый вновь предаться узам,
Чтоб каждым утром у Вери ³⁷⁾
В долг осушать бутылки три.

При этом «авторское» примечание: «37) Парижский ресторатор» психологически закрепляет в сознании читателя впечатление, что речь идет о времени, когда русская армия победно вступила в Париж, изгнав французов из России. Но последние три стиха свидетельствуют, что в Париже Зарецкий находился в качестве не победителя, а «узника»; знакомство Онегина с ним датируется, таким образом, периодом, непосредственно следующим за Аустерлицким сражением (1805 год), но не ранее 1807 года, когда после заключения Тильзитского мира стал возможен обмен пленными (обращает на себя внимание то, как аккуратно-неявно подано в тексте состояние Зарецкого именно как «узника», а не как победителя). Если бы Пушкин действительно датировал время действия фабулы периодом после 1812 года, то он не мог бы не добавить к характеристике Зарецкого деталей, относящихся к периоду Отечественной войны, тем более что сама строфа эта провоцирует естественный вопрос читателя о том, чем же этот персонаж отличился в Отечественную. Биография Зарецкого явно свидетельствует о том, что дуэль состоялась до начала военных действий 1812 года, в противном случае Пушкин просто изменил бы себе как художник: описывая биографию воина, который возвратился с этой войны, он не мог не затронуть в той или иной форме вопроса о связанном с этим зарождении декабризма, и даже X глава, будь она опубликована, никак не спасала бы от «нехудожественных» противоречий ни образ Зарецкого, ни весь роман в целом. Наоборот, в том виде, как ее принято воспринимать (как «продолжение» фабулы сказа), она бы только лишний раз подчеркнула эту «нехудожественность».

На первый взгляд, строфа:

Вот, окружен своей дубравой,
Петровский замок. Мрачно он
Недавною гордился славой.
Напрасно ждал Наполеон,
Последним счастьем упоенный,
Москвы коленопреклоненной
С ключами старого Кремля;
Нет, не пошла Москва моя
К нему с повинной головою.
Не праздник, не приемный дар,
Она готовила пожар
Нетерпеливому герою.
Отселе, в думу погружен,
Глядел на грозный пламень он (7-XXXVII),

включенная в описание путешествия Татьяны в Москву, разрушает приведенное построение. Но все дело в том, что эти мысли возникают не в сознании Татьяны и ее спутников, а все того же рассказчика, который ведет повествование с позиции более позднего временного плана (не ранее 1825 года). Именно с такой точки зрения должно восприниматься и упоминание о 1819 годе в Предисловии, тем более что эта дата не привязывается к фабуле повествования (эпической). Ведь в первой главе минимум шесть временных планов, и к какому из них относится описание петербургского бала, можно установить, только полностью выяснив структуру романа, а именно это и является нерешенной задачей. Значение этой даты станет понятным только когда будет определена сатирическая направленность романа (в пушкинистике как раз бытует мнение, что в процессе работы над ним Пушкин от первоначального сатирического замысла отказался).

Если возвратиться к 17-му примечанию и взять его за основу, то становится ясным, о каком календаре идет речь – ведь он упоминается в романе единственный раз (2-III):

Онегин шкафы отворил;
В одном нашел тетрадь расхода,
В другом наливочный целый строй,
Кувшины с яблочной водой
И календарь осьмого года;
Старик, имея много дел,
В иные книги не глядел.

То есть, в календарь он таки глядел, а кто станет читать старый календарь, по которому не определить ни даты начала великого поста, ни Пасхи, ни Пятидесятницы? Ни даже даты той субботы, когда следует ехать к соседу на именины: ведь не в будний же день, когда понедельник, среда и пятница – постные дни и скоромным на похмелье не закусишь... А что в тех местах и Бога чтили («и, крестясь, Толпа жужжит, за стол садясь» 5-XXVIII), и для утренней опохмелки на ночь оставались, и скоромным закусить любили («Между жарким и бланманже»), следует из текста.

(Кстати: по фабуле, ссора произошла во время празднования именин Татьяны, в субботу. Я проверил по старым календарям, соответствующим разметке дат по Набокову и Лотману, а также за 1809-1810 гг. В эти годы Татьянин день ни разу не пришелся на субботу. Поэтому точная датировка ссоры именно 12 января любого года вряд ли обоснованна, тем более что такая точная дата не дает ничего нового для определения структуры романа. Ясно же, что, поскольку в неделе только два стоящих рядом «скоромных» дня – суббота и воскресенье, то любые именины могли отмечаться в ближайшую субботу, следующую за фактической датой именин по святым).

О том, что Пушкин воспринимал календарь именно в таком, прикладном его значении, свидетельствует содержание заключительной строфы той же 2-й главы (в беловой рукописи):

Но, может быть, и это даже
Правдоподобнее сто раз,
Изорванный, в пыли и саже,
Мой недочитанный рассказ,
Служанкой изгнан из уборной,
В передней кончит век позорный,
Как прошлогодний календарь²
Или затасканный букварь.

В пределах одной главы оба упоминания о календаре сопрягались, конечно, красиво. Пожалуй только, слишком явно была видна истинная разметка дат, что на стадии публикации только второй главы Пушкина вряд ли устраивало – потому он и снял в окончательной редакции последнюю строфу, заменив излишне броское решение своей задачи более скрытыми и элегантными средствами.

Таким образом, действие эпической фабулы начинается в 1808 году, а «обрывается» за несколько месяцев до начала войны 1812 года.

² В 1808 году вышел очередной «Брюсов календарь» – на много лет (о чем Пушкин, конечно же, знал), и, строго говоря, на него понятие «прошлогодний календарь» не распространялось. У Пушкина был выбор: либо оставить две последние строфы, поскольку они указывали на *обычный календарь* 1808 года (свежий календарь Брюса не выбросили бы), либо убрать их и оставить в тексте *двусмысленность*. Полагая, что он и без того разбросал достаточное количество «меток», указывающих на время действия, Пушкин выбрал второе; сути дела и правоты Баркова это не отменяет. – В.К.

Глава X

Пролог романа «Евгений Онегин»

Интерес представляет также то, каким образом время «путешествия» Онегина сопрягается с последовательностью событий основной фабулы романа. Считается, что герой совершил путешествие по России после дуэли с Ленским, то есть, в фабулу оно должно вписываться между действием седьмой и восьмой (заключительной) глав. Пушкин всячески закреплял такое мнение, даже дважды публиковал в журналах отрывки из «Путешествия» как предназначенные для седьмой главы.

Парадокс заключается не только в том, по истинному сюжету эпической фабулы место «Путешествиям» как раз именно в седьмой главе, но об этом ниже; а также и в том, что действие фабулы этих «Путешествий» происходит не *после* убийства Ленского, а *до* начала событий, описанных в фабуле «основного» повествования, то есть, еще до того, как Онегин едет в деревню на похороны дядюшки. Как ни покажется парадоксальным, но окончание описания этого путешествия, вынесенного за пределы романа, содержится в первой главе:

Онегин был готов со мною
Увидеть чуждые страны;
Но скоро были мы судьбою
На долгий срок разведены.
Отец его тогда скончался.
Перед Онегиным собрался
Заимодавцев жадный полк.
У каждого свой ум и толк.
Евгений, тяжбы ненавидя,
Довольный жребием своим,
Наследство предоставил им,
Большой потери в том не видя
Иль предузнав издалика
Кончину дяди-старика (I-LI).

То есть, Онегин на протяжении восьми лет предается светской жизни, она ему надоедает; он пытается заниматься самообразованием, но ему становится скучно; он едет по Волге на Кавказ, в Крым, попадает в Одессу, хочет ехать за границу, но планы срываются из-за смерти отца. Через некоторое время умирает и дядюшка, и вот только на этом этапе жизненного пути Онегина и начинается повествование романа («Мой дядя самых честных правил...»), которое датируется 1808-м годом.

Это – очень важный момент, и Пушкин не мог не продублировать его, и он сделал это в той же первой главе, в следующей, LI строфе:

Вдруг получил он в самом деле
От управителя доклад,
Что дядя при смерти в постеле
И с ним проститься был бы рад.
Прочтя печальное посланье,
Евгений тотчас на свиданье
Стремглав по почте поскакал
И уж заранее зевал,

Приготовляясь, денег ради,
На вздохи, скуку и обман
(И тем я начал свой роман).

Ясно же, черным по белому: то, что считается концом романа («Итак, я жил тогда в Одессе»), то есть, последние слова «Путешествий», фактически является *прологом* к нему. Иными словами, в Крыму, на Кавказе и в Одессе Онегин был, и все факты, якобы указующие в тексте на личность самого Пушкина, к биографии поэта никакого отношения не имеют, это – мистификация. То есть, «я» романа, рассказчик – вовсе не Пушкин, а некто, старший его по возрасту (по крайней мере, в рамках фабулы). Это – еще одно подтверждение того, что «я» романа – особый персонаж, а не сам автор.

И снова Набоков (комментарий которого, по большому счету, посвящен не роману Пушкина, а собственному переводу его на английский язык и разъяснению лингвистических трудностей такого перевода) впал в противоречие, из которого не смог выбраться. Закончив разбор LI строфы стихом «У каждого свой ум и толк», он сразу же переходит к LII строфе, никак не откомментировав «кончину дяди-старика» (т. 2, с. 194). Что же касается его комментария к строфе LII, то из всех 14 стихов он комментирует только два: 7) – «поскакал» с точки зрения трудности перевода этого слова; 11) «И тем я начал свой роман» (о смерти дядюшки Онегина): «Круг замкнулся (I–LII–I). Он включает в себя 52 строфы. Внутри этого круга Евгений движется по концентрическому кругу меньшего размера, описывающему его дневные занятия (XV–XXXVI) [...] В следующей строфе (LII) продолжается описание того, что началось в строфах I–II. Это описание продолжается в строфе LIV – и это все строфы, в которых имеет место ведение прямого повествования (I–II, LII–LIV) в первой главе».

До этого Набоков заявил (т. 2, с. 193): «Встреча Пушкина с Онегиным произошла в Одессе в 1823 году, откуда Пушкин выехал в Михайловское, а Онегин – в Петербург». Но если круг действительно «замкнулся», то, если следовать разметке дат Набокова (которая совпадает с разметкой Лотмана), получим, что дядюшка умер уже после 1823 года, то есть, после того, как Онегин похоронил и его, и Ленского. Убийственная логика: дядюшка должен был умереть дважды! Сам Набоков не мог не заметить, что содержание двух последних стихов LI строфы полностью разрушает его построение, и, видимо, по этой причине уклонился от их комментирования. Что полностью подрывает доверие к качеству его комментария, хотя энциклопедичности его познаний и скрупулезности в выявлении истоков тех или иных слов и выражений следует отдать должное.

Не подвергая никакому сомнению презумпцию, что повествование в романе ведется от первого лица самого Пушкина, комментаторы романа восприняли как относящуюся к его биографии часть фабулы, к которой проставлено примечание 10 «Писано в Одессе» (стр. L), и это в основном предопределило датировку событий фабулы. При этом упускаются из виду другие возможные толкования смысла этого примечания.

Как ни парадоксально выглядит одно из них, «автобиографическое» толкование этого примечания, но оно сомнений не вызывает: стих, к которому проставлено это примечание, как и вся первая глава романа, действительно писался Пушкиным в Одессе в 1823 году. Но такое толкование ни в коей мере не дает оснований увязывать чисто биографический аспект с фабулой повествования.

Другое возможное толкование – чисто фабульное (а, значит, и более правдоподобное), заключается в том, что рассказчик романа написал эти стихи L-й главы, когда сам когда-то находился в Одессе. Определение, когда именно это событие имело место, как оно увязывается с фабулой повествования (а, значит, и со структурой всего романа), и является предметом структурного анализа. То есть, частью стоящей перед данным исследованием задачи.

Продолжительность действия обеих фабул романа не совпадает. Во-первых, оказывается, что действие эпической фабулы длится не четыре года, а больше. Что было до 1808 года? – Кавказ, Крым, Одесса, все – на перекладных. Значит, долго. Минимум год. Умирает отец Онегина, кредиторы, тяжба с наследством – тоже никак не менее года. Онегин отказывается от наследства в пользу кредиторов отца, «предузнав издали Кончину дяди-старика». Что может означать это «издали» в контексте жизни и смерти? – Опять же, никак не менее года. Итого получается, что от начала путешествия Онегина до начала действия эпической фабулы («Мой дядя самых честных правил...» – 1808 год) прошло не менее трех лет. Следовательно, путешествие началось не позднее 1805 года, это и есть дата начала действия эпической фабулы. Но это же – и начало времени действия лирической фабулы (рассказчика, который достаточно проявил свое «я» в тексте «Путешествия»). Поскольку выяснилось, что время действия эпической фабулы заканчивается весной 1812 года, то становится очевидным, что датировка Пушкиным описания в первой главе театральной жизни Петербурга 1819 годом относится не к этой фабуле, поскольку эта дата выходит за пределы вилки 1805-1812 гг., а к лирической, то есть, к биографии рассказчика. Если учесть содержание т. н. «десятой главы» (пушкинисты привлекают ее к исследованию), где упоминается декабрист Никита Муравьев, а об Александре I пишется в прошедшем времени, то действие лирической фабулы завершается не ранее 1826 года. Отсюда и охват времени действия этой фабулы – минимум 22 года, с 1805 по 1826.

Такое внимание к определению дат может показаться кому-то излишне академическим, факультативным. Однако это вносит кардинальные изменения в восприятие структуры всего романа. Считается, что Пушкин изъясил «Путешествия» из основного корпуса романа по той якобы причине, что там упоминались военные аракчеевские поселения, расположенные на пути следования Онегина. Поскольку устанавливается, что это путешествие Онегин совершил до 1808 года, то становится очевидным, что ни о каких аракчеевских поселениях не может быть речи^[27], и что объяснение кроется в чем-то другом. К тому же, хорошо сохранившиеся черновики никаких упоминаний об этих поселениях не содержат (что было особо отмечено Ю. М. Лотманом).

Другой, еще более важный для определения структуры романа вывод – период действия лирической (рассказчика) фабулы (22 года) примерно в три раза превышает время действия т. н. «основного» повествования (1805 – 1812 гг.). То есть, главное в романе не дуэль, не Татьяна и не ее отказ Онегину. Главное – лирическая фабула, описывающая жизнь и ощущения самого рассказчика, который и является главным героем романа Пушкина. А то, что привычно воспринимается как главное (фактически, единственное – содержание сказа) – всего лишь одно из нескольких средств этого жизнеописания. Установление, как проявляет себя это средство в плане композиции, есть одна из задач структурного анализа.

Внимательный читатель уже, наверное, заметил парадоксальный момент. Действительно, психологически трудно отнести X главу не к эпической фабуле, а к фабуле рассказчика. Но это следует из описанных выше теоретических положений, и от них отступать не следует. Возможно, внешне, хотя и с натяжками, структура самой главы напоминает кому-то структуру всего романа. Но в соответствии с методикой принят конкретный и обязывающий исследователя постулат о безусловной вере в художественность произведения. Мне X глава напоминает «Отрывки из путешествия Онегина», а еще более – его «Альбом». Если даже чисто гипотетически принять фабулу X главы в качестве «продолжения» фабулы сказа, то в таком качестве она катастрофически снизит художественные достоинства всего произведения, и то обстоятельство, что она дошла до нас не полностью, дела не меняет: имей мы ее в полном виде, все обстояло бы еще хуже. Потому что ее содержание не вписывается в художественную систему остальных восьми глав; Пушкин в принципе не мог замыслить «продолжение», которое в художественном отношении никак не увязывается с фабулой сказа, не

вытекает из ее логики. Если бы это было так, то мы имели бы произведение, сильно напоминающее низкопробные детективные творения, в которых автор до самого конца утаивает от читателя самые важные «ключи», и где развязка никак не вытекает из предшествующего повествования. Иными словами, с точки зрения художественности, X глава никак не вписывается в фабулу сказа, для нее там просто не подготовлена ниша, она в сказе выглядела бы как инородное тело.

Третья, «авторская» фабула, описывающая действия самого Пушкина, существует только во внетекстовых, внешне служебных структурах, и в ней X главе тоже нет места. Тем более что художественный текст к биографии «титульного» автора прямого отношения иметь не может, иначе дидактика уничтожит художественность.

Итак, методом исключения устанавливаем: среди трех выявленных фабул романа место «X главы» – только в фабуле рассказчика; изложенные в ней политические взгляды могут соотноситься только с его биографией, а не с биографией Пушкина; весь ее текст целиком должен быть отнесен к лирической фабуле, то есть, к биографии рассказчика. Отсюда и вывод о верхнем пределе дат лирической фабулы.

Поскольку в данном случае мы действительно имеем дело с мениппеей, то будем следовать теории до конца. А это значит, что анализ следует начинать с личности рассказчика и с выявления его скрытой интенции. А то, что эта личность интересная, уже следует из содержания «X главы», хотя нелишним будет еще раз подчеркнуть, что рассказчик любой мениппеи – всегда главный ее герой, даже если он и не виден «невооруженным глазом», как это имеет, например, место в «Борисе Годунове». Или он отчетливо виден, но мы не догадываемся, кто он такой («Евгений Онегин»). Или, более того, когда рассказчик настолько тщательно скрыт, что мы принимаем за него совсем другую фигуру («ложный объект»; классический пример – «Повести Белкина»).

Глава XI

Рассказчик романа «Евгений Онегин»

Обрамляющие роман так называемые «внетекстовые структуры» содержат намеки самого Пушкина на то, что роман – не его творение, а некоего «автора»: в отношении себя Пушкин, выступая перед читателем в качестве «издателя» чужого произведения, использует местоимение первого лица («мы»), о рассказчике говорит как об «авторе», употребляя при этом местоимение третьего лица.

Первый такой случай, содержащийся в предварявшем первую публикацию первой главы романа вступлении, был отмечен Ю. М. Лотманом, именно по этому поводу употребившим понятие «мистификация». Поскольку другие подобные факты исследователями отмечены не были, привожу их.

Во вступлении, сопровождающем «Путешествие», дважды употреблено определение «автор», четырежды – местоимение третьего лица мужского рода (все шесть раз – когда речь идет о самом романе), и дважды – местоимение «мы» (оба раза – когда имеются в виду именно Пушкин: критика в его адрес со стороны П. А. Катенина и издание «Отрывков из путешествия»). Осознание факта *отмежевания Пушкина от «авторства»* вносит ясность в острый этический вопрос, иным способом неразрешимый: то, что выглядит в тексте предисловия как невероятное «самобичевание» Пушкина, таковым фактически не является: с учетом того, что в качестве «автора» романа подразумевается другое лицо, предисловие воспринимается уже как едкая издевка в адрес Катенина.

Наиболее выпукло «отмежевание» подано в такой «внетекстовой» структуре, как «Примечания» к роману. В этом отношении характерно «примечание 20»: комментируя стих «Оставь надежду навсегда» (3-XXII), Пушкин пишет: «Lasciate ogni speranza voi ch'entrate. Скромный автор наш перевел только первую половину славного стиха». В этом месте совершенно четко «первое лицо» Пушкина разграничено с «третьим лицом» «автора», существительное и определение к нему стоят рядом. Эффект мистификации еще более усиливается при осознании читателем того обстоятельства, что Пушкин прямо указывает на «чужое» авторство стиха «Оставь надежду навсегда» в тексте своего романа. Это «примечание» в том виде, как оно преподнесено читателю, вызывает больше вопросов, чем дает разъяснений – если только не воспринимать его как еще один сигнал о том, что автором повествования является не сам Пушкин. Следует отметить, что это примечание несет двойную нагрузку: оно является ключевым для раскрытия чрезвычайно острого этического пласта всего романа, анализу которого посвящена вторая часть исследования.

Нетрудно видеть, что «автор» – рассказчик («я» романа), явно участвовавший в описываемых событиях, повествует о них через несколько лет после их завершения; он приобрел новый жизненный опыт, в его психике произошли какие-то изменения. Ему трудно четко разделить «тогдашнее» видение событий от «нынешнего», они смешиваются в его сознании и дают эффект совмещения разных временных планов. К тому же, описывая события, участником которых он был, и являясь недостаточно квалифицированным литератором (что видно и из грубых стилистических промахов), он не в состоянии выдержать стиль эпического повествования и постоянно сбивается на лирику. Возникает принципиальный для выяснения структуры романа вопрос: есть ли рассказчик среди изображаемых им персонажей? Если да, то кто это? Что он искажает, почему и до какой степени?

В седьмой главе, в фабуле которой титульный герой повествования отсутствует, содержится любопытная информация, касающаяся биографии рассказчика. Глава начинается странненьким «авторским» отступлением, в котором «автор наш» приглашает городскую публику провести лето в той местности, где

...Евгений мой,
Отшельник праздный и унылый,
Еще недавно жил зимой... (7-V).

Вот как оформлено это приглашение:

И вы, читатель благосклонный,
В своей коляске выписной
Оставьте град неугомонный,
Где веселились вы зимой;
С моею музой своенравной
Пойдемте слушать шум дубравный
Над безыменною рекой
В деревне, где Евгений мой...
Еще недавно жил зимой.

«Пойдемте»... Вместе со «мной», живущим здесь же? Или это метафора, рассказчик имеет в виду не себя самого, а свою музу? В окончании строфы: «В соседстве Тани молодой, Моей мечтательницы милой, Но где теперь его уж нет... Где грустный он оставил след» рассказчик отошел от темы своей музыки и почти уже перешел на отстраненное, эпическое повествование – хотя четко сказать, принадлежат ли эти строки «авторскому» отступлению, или повествованию в рамках эпической фабулы, трудно. Скорее всего, эта часть принадлежит и «отступлению», и фабуле «основного» повествования. То есть, рассказчик в данном месте психологически совершенно не в состоянии отделить свои «нынешние» ощущения от тех, прошлых, соответствующих времени действия фабулы. Но само отступление больше похоже на эпос, чем лирику...

Вот начало следующей строфы: «Меж гор, лежащих полукругом, Пойдем туда, где ручеек, Виясь, бежит зеленым лугом...» – и далее следует описание могилы Ленского. «Пойдем» – уже без музыки, без скидки на метафоричность описания. Значит, рассказчик, одинокий, без семьи, о чем можно судить по многочисленным «авторским» отступлениям, живет и творит свое произведение в том самом месте, где произошли описываемые им события; если он и не является их участником, то по крайней мере он их свидетель.

Рассмотрим вопрос о возможности определения личности рассказчика путем сопоставления стиля его повествования со стилем речи персонажей. Стилистическая полифония (цитирование «чужой» речи) в романе «Евгений Онегин» достаточно глубоко исследована М. М. Бахтиным и Ю. М. Лотманом. Из их работ следует, что в романе (уточним: в его «эпической» части) практически нет «собственной», авторской речи, все эпическое описание находится в «зоне языка» тех персонажей, о которых идет речь. Если рассматривать все повествование, ведущееся рассказчиком-персонажем, как проявление «первичного» цитирования Пушкиным рассказчика (случай «романа в романе»), то при решении задачи данного этапа исследования (выявление рассказчика из числа описываемых им героев путем сличения стилей) ко всем отмеченным ранее случаям цитирования «чужой речи» следует подходить с определенной осторожностью, поскольку на стиль речи всех персонажей должен неизбежно накладываться отпечаток собственного стиля того, кто повествует. Вместе с тем, полученные Бахтиным и Лотманом результаты показывают, что стиль речи персонажей в этом романе носит четко выраженный характер и заметно выделяется из «фона» (стиля самого рассказчика). Это дает возможность взять этот вывод за основу при решении данной конкретной задачи.

И вот здесь нас ожидает неожиданный парадокс: анализом стиля прямой речи Онегина установлено отсутствие в нем каких-либо отличий от общего фона «авторского» повествования. Это резко контрастирует с общей манерой сказа, хотя этот факт еще можно (со значительной натяжкой) расценить как крайний случай полного перевода рассказчиком чужой речи в собственный стиль, что, конечно же, требует объяснения (которое должно находиться исключительно в сфере психики рассказчика и носить ярко выраженную этическую окраску).

На этом фоне уже несколько не парадоксальным выглядит совпадение со стилем рассказчика стиля исполнения письма Татьяны («аутентичного» с точки зрения документальности материала): оно «переведено с французского» самим рассказчиком. В то же время, имеется момент, свидетельствующий, что при «переводе» письма необходимость передачи его стиля рассказчиком все же учитывались: строфика письма не соответствует строфике всего повествования – при «переводе» сохранена его разбивка Татьяной на «абзацы».

Что же касается письма Онегина, то в первую очередь бросается в глаза явно не всеу поданный сигнал о полной «аутентичности» его текста: «Вот вам письмо его точь-в-точь» (8-XXXII). То есть, этот сигнал следует понимать таким образом, что письмо было написано по-русски и его текст никаким искажением со стороны рассказчика не подвергался. В таком случае парадоксальным выглядит то обстоятельство, что даже в этом тексте отсутствуют какие-либо стилистические различия с общим фоном «авторского» повествования. Более того, несмотря на эпистолярный жанр, предполагающий, что строфика документа должна отличаться от строфики сказа, вторая строфа письма (по фабуле, второй абзац) содержит 14 стихов, как и все повествование рассказчика. Правда, алгоритм чередования рифм в этой строфе не совпадает с алгоритмом в самом повествовании; в ней 6 мужских окончаний, а не 8, как в повествовании; но эти различия только усиливают парадокс: значит, разница в стиле с учетом характерных для эпистолярного жанра моментов все-таки имела в виду, однако она почему-то отразилась только на строфике, никак не затронув стиль речи.

Таким образом, стиль письма Онегина, за исключением неизбежной разбивки на «абзацы», практически ничем не отличается от стиля повествования – то есть, от стиля речи самого рассказчика, «я» романа. Еще один парадокс заключается в том, что, как установлено многими исследователями, стиль письма Онегина (фразеологические обороты) совпадает со стилем письма Татьяны. Создается впечатление, что эти два «аутентичных» документа исполнены одним и тем же лицом. Пушкин даже заострил внимание на этом моменте, архитектурно выделив оба письма и поместив их вне унифицированной нумерации строф. Не с этой ли целью вообще было написано «Письмо Онегина»? Тем более что Пушкин написал его уже через полгода после завершения восьмой главы?..

Как уже отмечено, в своих отступлениях рассказчик нередко психологически полностью сливается с создаваемым им образом Онегина. А образ стиля речи персонажа (точнее, его письма, что в данном случае только усиливает парадокс) сливается с образом стиля «автора», который только через несколько лет будет вести о нем повествование!

Рассказчик достаточно проявил свою способность свободно оперировать таким высокохудожественным средством, как передача стиля чужой речи. То есть, он об этом приеме знает, он им постоянно пользуется, причем довольно успешно. Однако в данном случае ему это не удалось. Этому феномену может быть только одно объяснение: описывая что-то, выделить из общего фона повествования невозможно только стиль собственной речи. Следовательно, *повествование ведется Онегиным*. Вот это и есть те самые заветные «три слова», которые являются секретом структуры романа, и которые нам в свое время не сказали в школе.

По фабуле седьмой главы (в белой рукописи романа) Татьяна при посещении кабинета Онегина читает его дневник. В его тексте тоже присутствует строфа из четырнадцати

стихов, в ней чередование рифм отличается от алгоритма основного повествования, но зато 8 окончаний в этой строфе – мужские, что еще более сближает стиль этой записи с общим фоном повествования.

Осознание факта ведения повествования в романе самим героем сразу же вносит ясность в парадокс с письмами, поскольку свое письмо Онегин писал сам, а письмо Татьяны переводил с французского, насытив перевод особенностями собственного стиля.

Однако как эффектно ни выглядит такой вывод, считать его доказанным силлогически пока нет оснований. Дело в том, что вывод этот сделан на основании сопоставления стиля, который по природе своей – категория субъективного характера, его оценка зависит исключительно от индивидуального восприятия, которое также всегда носит субъективный характер. Поэтому результат можно принять только в качестве экспертной оценки, в крайнем случае как индуктивное доказательство, но ни в коем случае не как вывод, полученный силлогическим путем. И вопрос здесь не в личности того, кто дает оценку, и не в количестве таких оценок – все это не меняет относительной структуры самого понятия, поскольку индукция в принципе не дает стопроцентно вероятной истинности результата. Это затруднение можно обойти, только придав полученному выводу с относительной структурой статус постулата, включив его в силлогическую цепь. Однако в данном случае это сделать невозможно по той причине, что в анализе уже используется постулат с аналогичной структурой, и до тех пор, пока постулированная концепция не будет силлогически доказана, вводить второй постулат нельзя: обладающие относительной структурой две ценностные категории в рамках одной и той же силлогической цепи сразу же вступают во взаимодействие, в результате чего появляется ложный результат еще до самого построения.

Поэтому для надежности лучше все-таки пожертвовать индуктивным выводом и отнестись к нему как к промежуточной гипотезе, чтобы сквозь ее призму внимательно вчитаться в текст и попытаться выявить факты с финитной структурой, которые можно использовать в силлогической цепи. Оказывается, что в тексте романа они есть, их можно использовать в построении нескольких независимых силлогических цепей, дающих один и тот же вывод со структурой факта (хотя для строгого доказательства типа « $2 + 2 = 4$ » хватит и одного построения, Пушкин включил в текст романа материал, позволяющий продублировать доказательство).

Первая силлогическая цепь: «Так люди (первый каюсь я) От делать нечего друзья» (2-ХІІІ, курсив Пушкина). Набоков (том 2, с. 249) ограничился таким несколько ироническим комментарием этого места: «Первый каюсь я» – нет, Пушкин был не «первым»; первым был Руссо в «Джулии» (письмо XLV)». Но оставим «квазигенетические обобщения истории литературы», как назвал бы набоковский метод М. М. Бахтин, и будем исследовать структуру романа – то есть, выяснять его смысл. Итак: здесь речь идет о характере дружбы между Онегиным и Ленским. Вопрос: в чем кается рассказчик и почему? То есть, в каком этическом контексте его личная позиция соотносится с этой дружбой? Факты: друзей – только двое, третьего не было; из двух друзей каяться может только тот, кто остался в живых; Ленский погиб, писать не может; вывод: рассказчик – Онегин. В данном случае результат получен чисто силлогическим путем, поскольку в построении фигурируют только факты; постулат, в котором ценностная составляющая на период исследования нейтрализована путем придания всей посылке условной финитности, срабатывает при этом все время, поскольку «оговорки» рассказчика мы воспринимаем не как ошибки Пушкина, а как используемое им художественное средство.

Вторая силлогическая цепь, раскрывающая личность рассказчика, связана с эпизодами, воспринимаемыми исследователями как «противоречие с письмом Татьяны»: в одном месте «Письмо Татьяны предо мною; Его я свято берегу» (3-XXXI); потом оказывается, что это же письмо, «где сердце говорит», находится у Онегина (8-XX). «Свято оберегаемое»

письмо не может находиться у разных лиц (это – факт с финитной структурой; пример того, как, несмотря на свою относительность, ценностная категория обретает свойства факта, который не разрушает силлогизма – при условии, что мы верим в ценности; это – типичный пример диалектической логики, в рамках которой ценностные – относительные – понятия обретают финитную структуру факта); одно письмо не может одновременно находиться в разных местах (формально-логический факт); следовательно, рассказчик и Онегин – одно и то же лицо (вывод с фактологически-однозначной структурой).

Третий силлогизм: рассказчик проговаривается еще в одном месте и полностью выдает свою личность. Вечер перед дуэлью, Ленский у Ольги (6-XV. XVI. XVII):

Он мыслит: «Буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов, и похвал
Младое сердце искушал;
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилеи стебелек;
Чтобы двухутренний цветок
Увял еще полураскрытый».
Все это значило, друзья:
С приятелем стреляюсь я.

Речь Ленского четко выделена кавычками; два последних стиха не выделены ни кавычками, ни курсивом; это – прямая речь рассказчика («я»), что особо подчеркивается использованием типичного для всего повествования обращения к читателям («друзья»), которое четко отграничивает собственную позицию рассказчика от повествуемых им событий. То есть, в этой строфе первые 12 стихов относятся к эпической фабуле, последние два – к лирической. Следовательно, «я» романа, рассказчик – сам Онегин, с приятелем стреляется он.

Четвертый силлогизм настолько прост, что его даже неудобно приводить, поскольку и так все ясно. После дуэли Онегин покидает имение – два последних стиха XLV-й строфы: «Пускаюсь ныне в новый путь От жизни прошлой отдохнуть»; начало следующей строфы: «Дай оглянись. Простите ж, сени, Где дни мои текли в глуши...», и т. д. Это место вполне обоснованно воспринимается как описание чувств Онегина при отъезде из деревни. Но оформлена эта часть как описание ощущений не персонажа повествования, а самого рассказчика, ведущего это повествование, от первого лица; это он, сам рассказчик покидает имение (то есть, эта часть относится к лирической фабуле).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.

Комментарии

1.

Гей Н. К. Проза Пушкина. Поэтика повествования. АН СССР, ИМЛИ им. А.М. Горького. М., «Наука», 1980, с. 8.

2.

Арсений Тарковский. Собрание сочинений, т. 2. М., «Художественная литература», 1981, с. 230.

3.

Книга о Митрохине. Л., «Художник РСФСР», 1986, с. 223.

4.

Причина простановки именно этой даты видна из концовки последней главы книги.

5.

Это, видимо, дало основание В. Набокову заявить в своем «Комментарии», что Достоевский «роман не читал». С этим можно согласиться – хотя бы уже потому, что Набоков сам-то всего лишь перевел роман на английский да откомментировал собственный перевод. И, если судить по конечному результату, «переводить» и «читать» – далеко не одно и то же.

6.

Eugene Onegin. A novel in verse by Aleksandr Pushkin, translated from the Russian, with a commentary, by Vladimir Nabokov. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1990. Вся работа издана в четырех томах: т. 1 – собственно перевод, тт. 2 и 3 – комментарий, т. 4 – справочно-кодификационный материал. К сожалению, хотя в отдельных работах наших пушкинистов упоминается этот труд Набокова, это не всегда сопровождается ссылками на конкретный том и страницу; кроме того, в одном из известных исследований имел место случай неверного перевода текста Набокова. Ошибка была повторена в работе других авторов, из чего видно, что сам комментарий они не читали. Для удобства читателей, в данной работе ссылки на тома и страницы «Комментария» приводятся непосредственно в тексте (Издательство Принстонского университета специально отметило, что пагинация издания 1990 года соответствует пагинации всех предыдущих изданий набоковского «Комментария»).

7.

Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., «Просвещение», 1980, с. 374.

8.

Мейлах, Б. С. Творчество А. С. Пушкина. Развитие художественной системы. М. «Просвещение», 1984, с. 84.

9.

Данные о совпадении этих стихов В. Набоков приводит без комментариев.

10.

Смирнов-Сокольский, Н. Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. Изд. Всесоюзной Книжной палаты. М., 1962.

11.

Бонди, С.М. Черновики Пушкина. М., «Просвещение» 1978, с. 74.

12.

По этому вопросу В. Набоков пишет: «Увязка этой темы с декабристами была положена статьей Полевого «Взгляд на русскую литературу за 1825 и 1826 гг. Письмо С.П. [Сергею Полторацкому] в Нью-Йорк», опубликованной в «Московском телеграфе» (1827 г.). Агент правительства (возможно, Булгарин) донес, что статья содержит явный намек на декабристов: «Я смотрю на круг наших друзей, ранее таких живых и веселых, и часто с досадой повторяю слова Саади, или Пушкина...». Эпиграф к «Бахчисарайскому фонтану» получил ретроспективный смысл. Когда в 1832 году Пушкин опубликовал 8 главу, читатели могли легко заметить скрытый намек» (т. 3, с. 245).

13.

На риторический вопрос: «Дал ли ты Онегину поэтические формы, кроме стихов?», в котором просматривается откровенный скептицизм Бестужева в отношении художественных достоинств первой главы романа, 24 марта 1825 г. Пушкин ответил: «Твое письмо очень умно, но все-таки ты неправ, все-таки ты смотришь на Онегина не с той точки».

14.

Полное собрание сочинений – М., «Художественная литература», 1975, том 4.

15.

Винокур, Г.О. Филологические исследования. М., «Наука», 1990, с. 9.

16.

Следует отметить, что в понятие «теория литературы» Уэллек и Уоррен вкладывают смысл, отличный от принятого у нас. У них это понятие охватывает весь спектр вопросов, который мы подразумеваем под «литературоведением», однако без четкого структурирования его на три раздела: «теория литературы (поэтика)», «история литературы» и «критика». То, что мы называем «историей литературы», с их точки зрения – «критика»; понятие «теория литературы (поэтика)» они определяют как «внутренние аспекты критики». Представляется, что принятое у нас разграничение более полно отражает принципиальные различия между методологией трех разделов литературоведения: методология теории литературы должна основываться на подходах со стороны эстетики как раздела философии, а методология истории литературы – в принципе не должна отличаться от методологии других исторических дисциплин; что же касается методологии «критики» в нашем (не американском) понимании, то она не стеснена строгими рамками и может быть основана на индивидуальном субъективном восприятии; в принципе, ее методология может ничем не отличаться от характера литературного творчества – за исключением наличия прямой дидактики, недопустимой в художественном произведении. Не являясь научной дисциплиной, критика играет тем не менее очень важную роль в обществе, подавляющую часть которого интересуют не теоретические аспекты литературы, а именно субъективная оценка содержания произведений грамотным, толковым публицистом, способным интересно довести до читателя свое собственное, пусть даже предвзятое, видение. К сожалению, подавляющую часть работ в литературоведении следует отнести не к теории, и даже не к истории литературы, а к критике именно как к публицистике – но на генезисе этого явления здесь останавливаться не будем.

17.

Включенный Пушкиным в текст романа материал дает возможность выстроить несколько дублирующих силлогических цепей.

18.

Настолько реально, что даже является объектом авторского права, которое может отчуждаться или передаваться по наследству, как и материальная недвижимость.

19.

С точки зрения возможной двуслойности структуры («вставная мениппея в мениппее») следует отметить, что такова структура и цикла «В середине века» В. Луговского. Аналогичное, только еще более сложное явление имеет место в цикле «Повести Белкина», который, являясь в целом «двойной мениппеей» с двумя последовательными рассказчиками, содержит в себе мениппею третьего порядка (это – один из скрытых сюжетов «Гробовщика», вместивший в себя не только контексты данного цикла, но и многие контексты пушкинского творчества в целом). Однако не исключено, что не Пушкин был зачинателем традиции создания таких сложных структур: за двести тридцать лет до «Повестей Белкина» У. Шекспир уже создал сложнейшую по структуре мениппею «Гамлет», в которой на общем материальном тексте создано по крайней мере две последовательные драмы, одна из которых принадлежит перу самого Шекспира; вторая, внутренняя (драма о принце датском, сказ) – «перу» рассказчика, главного героя романа Шекспира («Мышеловка» – подавляющая часть текста того, что воспринимается как «драма» Шекспира).

20.

Это можно было бы считать беспрецедентным фактом, не будь «Гамлета» и «Короля Лира», где рассказчикам удалось исказить в сознании читателя сюжет сказа именно благодаря внушению превратного восприятия элементов фабулы – вплоть до искажения биографических данных персонажей. Кстати, интересный нюанс: лейтмотивом сказа Брэдли Пирсона в романе Мэрдок проходит «эдипов комплекс» Гамлета, да и сам рассказчик явно отождествляет себя с этим шекспировским героем. С учетом психологических доминант Брэдли Пирсона, в которых оказалось поразительно много общего с позицией рассказчика «Гамлета», возникает вопрос: уж не включила ли писательница в метасюжет своей мениппеи сигнал о том, что содержание этой драмы Шекспира ею разгадано? В таком случае она шла по стопам Пушкина, который не только разгадал эту структуру, но и по крайней мере дважды повторил ее – в «Борисе Годунове» и «Повестях Белкина».

21.

Поясню на примерах. Эстетическое значение шахмат заключается исключительно в такой «игре ума», которая проявляется в виде композиционных приемов. Если взять любой научный трактат из такой «чистой» науки, как математика, то, несмотря на полное отсутствие «повествователя» и элементов художественности, такой труд может представлять собой эстетический объект. Как в шахматах, так и в математике, «игра ума» психологически воспринимается как образ автора композиции, при этом характер эстетического восприятия ничем не отличается от того, какое возникает при чтении художественного произведения (поскольку во всех этих случаях мозг человека работает в одинаковом режиме: эстетической оценки поступающей информации с получением конечного продукта в виде образа. С точки зрения психологии восприятия, мозгу абсолютно

все равно, что является источником возникновения образа – вид горы или букета, художественный текст или хитроумный замысел Гарри Каспарова).

22.

Это в принципе можно объяснить так: весь материальный текст – это, фактически, набор элементов его фабул; но как таковой он совокупного смысла не имеет. Появление образов связано с привнесением композиционным путем в элементы фабулы дополнительной этической составляющей. Поскольку композиция возникает не непосредственно из знаков текста, а из особенностей их сочетания, из привносимых извне контекстов (в широком смысле – из колоссальной по своему объему сферы культуры), то общий объем информационной системы повышается за счет интеллектуальной, а не текстовой составляющей.

23.

Мейлах Б. С. Творчество А. С. Пушкина. Развитие художественной системы. М. «Просвещение», 1984, с. 41.

24.

Для разбора поэмы «Медный всадник» как очередной пушкинской мениппеи необходим особый «ключ». Оказалось, что таким «ключом» (внешним контекстом) служат в совокупности метасюжеты «Евгения Онегина» и «Домика в Коломне», поэтому возвратимся к этому вопросу в конце исследования.

25.

Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., «Просвещение», 1980, с. 18.

26.

Ганичев, П.П. Воинские звания. М., Изд. ДОСААФ, 1989, с. 106.

27.

«К широкому насаждению военных поселений было приступлено в 1815 г.» – Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон. Биографии, т. 1. М., «Советская энциклопедия», 1991, с. 402.