

Ю. Н. Чумаков

ПУШКИН. ТЮТЧЕВ

Опыт имманентных рассмотрений



STUDIA PHILOLOGICA

Юрий Николаевич Чумаков
Пушкин. Тютчев: Опыт
имманентных рассмотрений

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=273892

Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений: Языки славянской культуры; Москва; 2008
ISBN 978-5-9551-0240-5

Аннотация

В книге рассмотрен ряд текстов Пушкина и Тютчева, взятых вне сравнительно-сопоставительного анализа, с расчетом на их взаимоосвещение. Внимание обращено не только на поэтику, но и на сущностные категории, и в этом случае жанровая принадлежность оказывается приглушенной. Имманентный подход, объединяющий исследование, не мешает самодостаточному прочтению каждой из его частей.

Книга адресована специалистам в области теории и истории русской литературы, преподавателям и студентам-гуманитариям, а также всем интересующимся классической русской поэзией.

Содержание

Об этой книге	4
Раздел 1	8
I	8
Поэтика «Евгения Онегина»[7]	8
«Евгений Онегин»: Интерпретация, поэтика, традиция[35]	29
Перспектива стиха или перспектива сюжета («Евгений Онегин»)?[94]	42
II	47
«Отрывки из путешествия Онегина» как художественное единство[108]	47
«День Онегина» и «День Автора»[122]	53
Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину»[125]	60
Конец ознакомительного фрагмента.	65

Юрий Николаевич Чумаков

Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений

Об этой книге

Она задумана в прошлом веке, но по многим причинам не была исполнена. Из них назову мое многолетнее увлечение Пушкиным, особенно «Евгением Онегиным» с его лирической стороны. Это определяет состав книги, отчасти напоминающей мой сборник статей «Стихотворная поэтика Пушкина».¹ Однако перед читателем лежит по существу другая книга: пушкинский раздел в ней заметно сокращен, хотя прибавлены три новые статьи, а тютчевская часть, поскольку раньше она была лишь «приложением», наоборот, расширена. Это позволяет соотнести оба раздела; соотносительность возникает как бы сама собой, из простой рядоположенности частей, несмотря на несовпадение жанров и объемов текстов, а также диспропорции самих разделов. Но, в конце концов, если взглянуть с определенного угла, разве «Евгений Онегин» не «движение словесных масс» (Ю. Тынянов), не «большое стихотворение» (А. С. Пушкин), не фрагмент фрагментов? Обращаю также внимание и на отсутствие сравнительно-сопоставительной методики в отношении текстов. Это объясняется тем, что рассмотрение каждой вещи направлено не в стороны, а вовнутрь и происходит на имманентно-интуитивных путях. Аналитическое остриё проходит сквозь поверхностные структуры к архетипическим основаниям лирики и лиризма и только там ищет сходство и различие. В такие моменты совершается выход во внепоэтические ряды, но в то же время любое новое пространство остается включенным в границы эстетического предмета.

Истоки книги лежат еще глубже, чем ее замысел. Это произошло во время войны в Саратове, куда была эвакуирована часть Ленинградского университета. Я уже побывал на фронте, увлекался стихами и был весь пронизан Блоком. Однажды мне довелось услышать, как Григорий Александрович Гуковский назвал пять имен первейших русских поэтов: Державин, Пушкин, Тютчев, Некрасов, Блок. На вопрос о Лермонтове он ответил, что Лермонтов открывает верхний ряд классических русских прозаиков: Гоголь, Л. Толстой, Достоевский, Чехов. Меня поразила раскладка Гуковского, и я, замороженный им, постепенно сосредоточился на великой поэтической триаде XIX века. Замысел оформился в план, но неожиданно вмешался «Евгений Онегин» и помешал его реализации. Я слишком поздно вернулся к задуманному, пришлось ограничиться двумя именами, да и здесь многое осталось неразвернутым. Однако я все-таки представлю тему в беглых очертаниях.

Будем исходить из того, что великими поэтами классического XIX века являются Пушкин, Некрасов и Тютчев. Широчайшая известность двух первых неоспорима. С Тютчевым, как всегда, сложнее. Я не случайно поменял местами имена из формулы Гуковского, потому что Пушкин и Некрасов проходят по магистральному пути русской поэзии, а Тютчев, сравнительно с ними, поэт маргинальный. Первые обозначают собой отменяющие друг друга историко-литературные периоды, а Тютчев присутствует в них обоих, не особенно меняя своей поэтической манеры. Пушкин и Некрасов поочередно «открывали» Тютчева, печатая подборки его стихов в одном и том же «Современнике». Однако в теневой позиции Тютчева можно угадать скрытое соперничество сначала с Пушкиным, а затем и с Некрасовым. Противостояние было ему необходимо для самоидентификации и для чувства преграды, кото-

¹ Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999.

рую надо преодолевать. Это уберегает от поэтической энтропии. В связи с этим замечу, что в 1840-е годы, когда Пушкина уже не стало, а Некрасов еще не появился на авансцене, Тютчев пишет немного и в течение нескольких лет из-под его пера не выходит ни одного стихотворения. Вместо этого он страстно спорил с Чаадаевым на вечную тему Россия и Запад и увлекался политической публицистикой. В результате отношения Тютчева с его контрагентами легко представить в виде треугольника вершиной вниз, где поэт образует вместе с ними нечто вроде поляризованного единства.

Весь этот проект не осуществился. Выступило лишь то, что лирические миры Пушкина и Тютчева взаимосцеплены и несовместимы. Их общей чертой является космизм, но космос того и другого выгораживается в различных сегментах поэтического (хочется сказать – сценического!) пространства. Сегменты соотносятся как центр и периферия. Пушкин строит эстетический космос сбалансированным, классически прочерченным, гармонизированным извне и изнутри. Это идеальная модель столь желанного всеми порядка, и именно поэтому Пушкин у нас самая знаковая фигура. Тютчев творит в почти непрерывном напряжении космического чувства (С. Л. Франк), потому что ему приходится постоянно уравнивать упорядоченные и неупорядоченные участки своего универсума, защищая космос и хаос друг от друга. Позиция «лирического я» Пушкина находится в центре возведенного им пространства, и более чем справедливо сказано, что он «заклинатель и властелин многообразных стихий» (Ап. Григорьев). «Лирическое я» Тютчева маргинально, оно как бы вынесено на край Земли, омываемой со всех сторон рекой Океанос. Стихии из недоступного мира продувают поэта насквозь, и нужны преизбыточные композиционные усилия, чтобы справиться с ними. В космосе Тютчева всегда присутствует весомый компонент хаоса. Есть он, конечно, и у Пушкина, но Пушкин – поэт *укротенного* хаоса, а Тютчев – *укротяемого*. Все это напоминает действия глаголов совершенного и несовершенного вида, которые говорят как будто об одном и том же, но по-разному: *укротить* – *укротять*.

По сходным правилам различаются и образы времени у обоих поэтов. В книге есть место, где сопоставлены особенности времени в стихотворениях «Я помню чудное мгновенье...» и «Я помню время золотое...». Здесь остановлюсь на главном. Пушкин в своем лирическом мире ориентирован на традиционное понимание времени. Оно у него свободно продвигается по горизонтальному вектору от прошлому к будущему и обратно. В ускользающем настоящем оно не задерживается. Космос опознается как космос в том случае, когда в него внесена мера и число, и это касается, в первую очередь, пространства и времени. «Версты полосаты» размечают безурядицу снежной глуши («Зимняя дорога»). Там же возникает суточное время, где «Стрелка часовая / Мерный круг свой совершит», и линейное время совмещается с циклическим, включая сюда изысканную композиционную реверсивность седьмой строфы. Размеренный ход времени изображен и в памятных всем строчках: «Летят за днями дни, и каждый час уносит / Частичку бытия...» («Пора, мой друг, пора...»). Нам доступно лишь переживание времени, а не его представление, и Пушкин, изображая ступени человеческой жизни, пользуется перифразами, аллегориями, метафорами, показывает время через образы пространства («Телега жизни»).

Нелюбовь Тютчева к времени общеизвестна. Если уж он изображает его устремленность, то она прохвачена пафосом уничтожения («Листья», «Конь морской»). Тютчеву сродни замедленное, останавливающееся время («Cache-cache», «Полдень»). Его не привлекает стрела времени, летящая из прошлого в будущее, но он радуется листьям, потому что «Их жизнь, как океан безбрежный, / Вся в настоящем разлита», и призывает ринуться «В сей животворный океан» («Весна»). В. Н. Топоров отмечал у Тютчева «океаническое чувство», которое связано с тем, что нерожденное существование, еще не знающее ни границ, ни сроков, удерживает в пренатальной памяти чувство покачивания на волне. Лирика Тютчева направлена к пределам, где мир еще «ни то ни другое» (С. Л. Франк) и в него не вне-

сена мера: «Прилив растет, и быстро нас уносит / В неизмеримость темных волн» («Сны»). Предпочитая настоящее, Тютчев как бы рассекает темпоральный поток, и в образовавшуюся цезуру вторгается безвременное время хаоса, то есть момент, когда время или кончилось, или не началось. Это минус-время можно условно представить вертикальной чертой, пересекающей место цезуры, и тогда в нем проявятся качества пространства, которое вмещает в себя лирическое время и лирический сюжет. «Вечное время» в поэзии Тютчева провозглашает, таким образом, канонические формы лирики и лиризма.

Я пытался пояснить первую половину заглавия книги, теперь прокомментирую вторую. Категория имманентности в принципе не выпадала из нашего литературоведения, хотя употреблялась не часто. Что же касается имманентного анализа или, скажем, имманентно-интуитивной методики, то все это вернулось недавно, разве что применялось необъявленным. Имманентная манера слишком индивидуальна. Образцом для меня явилась статья А. П. Скафтымова «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы» (1923), известная мне более полувека по Ученым запискам Саратовского университета. Эта статья, глубокая и сильная, не получила, к сожалению, соразмерного ей резонанса в литературной науке. Из нее я усвоил основные термины: «эстетический *опыт*», «теоретическое *рассмотрение*», «имманентный *анализ*». Все они неоднократно встречаются у самого автора, и я использую их в близких значениях. «Только само произведение должно за себя говорить»,² – писал Скафтымов, имея в виду совершенно законченный текст. Я долго этому следовал, пока не стал иногда вводить сопоставительные и текстологические аспекты.

В наши дни содержание терминов «имманентная поэтика» и «имманентный анализ» разнообразилось. Одни исследователи отличают поэтику манифестированную, сформулированную от поэтики имманентной (внутренней), реализованной (Ежи Фарыно).³ Другие полагают, что имманентный анализ является анализом без правил, напоминая литературную критику (К. Баршт).⁴ Ближе к скафтымовскому пониманию подходит М. Л. Гаспаров, который пишет об анализе имманентном, то есть не выходящем за пределы того, о чем прямо говорится в тексте.⁵ Отсутствуют сведения об авторе, нет ни исторической обстановки, ни генезиса, ни сравнительных соответствий с другими текстами. М. Л. Гаспаров выглядит даже радикальнее А. П. Скафтымова, у которого за теоретическим рассмотрением следует историческое, а у Гаспарова, как теперь почти повсеместно принято, исторический анализ попросту элиминирован.

Имманентное рассмотрение в моем понимании не совсем совпадает с установками Скафтымова и особенно Гаспарова. Я предпочитаю монографическое описание вещи, взятой в ее *отдельности* (А. П. Чудаков) иokkaзиональности. Описание замкнуто внутри поэтической формы, где отмечаются смыслообразующие устройства. Однако – и это самая главная черта! – погружение в вещь не исключает ее контекста. По замечанию П. Торопа, «имманентность почти всегда контекстуальна».⁶ Контекстуальная имманентность подразумевает неочевидное вложение в рассматриваемый текст различных знаний, интуиций и чувственного опыта. Таким образом, текст имплицитно включает множество ценностей и смыслов, концентрирует их и нагружается ими.

² Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 27.

³ Faryno Jerzy. Введение в литературоведение (Wstęp do litera- turoznawstwa). Warszawa, 1991. С. 62.

⁴ Баршт К. А. Русское литературоведение XX века. СПб., 1997. Ч. 1. С. 21–22.

⁵ См.: Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2: О стихах. М., 1997. С. 9.

⁶ Тороп П. Тартуская школа как школа // Лотмановский сборник. 1. М., 1995. С. 227–228.

Имманентный взгляд не является применением заранее заготовленных формул к эстетическому предмету: он направлен от текста к теории. Более того, опорой анализа может служить любой компонент, частица текста, взятая как целое. Аналитическими операторами в этом случае предполагаются синекдоха, инверсия, оксюморон и др., освобожденные от чисто художественной функции. М. Л. Гаспаров, сравнивая студенческий опыт Тынянова о «Каменном госте» с известной статьей Анны Ахматовой, назвал ее «классикой околонучного интуитивизма». «Околонучность», по его мнению, – это преизбыток художественной убедительности над строго логической доказательностью. Не вступая в спор с М. Л. Гаспаровым, замечу лишь, что и в исторической науке нельзя обойтись без метафорической стилистики, а философия в принципе околонучная дисциплина. Думаю, что с этим согласился бы и сам Михаил Леонович, который, как всем известно, был блестящим наблюдателем текстов и их переводчиком. Однажды на моих глазах он вычитывал поэтические фразовые конструкции из «Пиковой дамы» и вдруг прочитал вслух: «Мертвая старуха сидела, окаменев». «Вы помните, – спросил он меня, – что произошло с графиней под пистолетом Германа?» – «Она "покатилась навзничь и осталась недвижима"». – «А Вы не находите, что позы умершей графини не совпадают?» – «Нахожу», – ответил я, и мы принялись обсуждать пушкинское расхождение. Одного такого наблюдения достаточно, чтобы от него распространить анализ на всю вещь.

В качестве ментальных предпосылок имманентного анализа большой вес для меня имеет тенденция к размыванию бинарных оппозиций, несмотря на необходимость постоянных мыслительных разграничений всего и вся. Предпочитаю микрокосм макрокосму в виду моделирующего характера первого («Образ мира, в слове явленный»); повторное чтение текста никогда не путаю с предыдущим; наполнение терминов даже внутри статьи меняется в зависимости от текстовой ситуации. Подобные условия, на мой взгляд, не исключают научного подхода, но, напротив, соответствуют всякому гуманитарному знанию с его неизбежными смещениями и сдвигами.

Как жаль, что нельзя поблагодарить многих людей, без влияния которых моя филология не состоялась бы. Их нет уже на земле, а их список долгий и скорбный. Но, слава Богу, есть те, живые, кому я обязан появлением предлагаемой книги. Это мои друзья: С. Г. Бочаров, Н. А. и В. Я. Феты, Е. В. Капинос и Е. Ю. Куликова. Им моя душевная признательность и любовь.

Автор

Раздел 1

I

Поэтика «Евгения Онегина»⁷

Пушкинский роман в стихах как произведение «уникальное по необъятности смысла и активности бытования в культуре»¹ можно определить со стороны поэтики через его одно-временную принадлежность к «эпохе» и к «вечности», иначе говоря, в историко-онтологическом плане. Из эпохи начала XIX века выводится его отнесенность к лироэпическому роду, продуктивное моделирование романтическими структурами байроновских и собственных поэм; из вечности – онегинский полигенезис, обширный интертекст и самопогружение в имманентность. Все это придает «Евгению Онегину» (ЕО) черты фрагментарного, много-мерного и компактного текста.

Подобное парадоксальное сочетание приводит к большой сложности во взаимных отношениях основных структурных блоков. ЕО, поскольку он назван романом, является лирическим эпосом, в котором, однако, лиризму отведен решающий перевес. Это означает, что ведущая роль в развертывании текста принадлежит автору, авторскому плану, составляющему «универсальную лирическую предпосылку эпоса третьих лиц».⁸ В то же время «эпос третьих лиц», то есть мир героев, претендует на известную автономность в глазах читателей романа, и это ставит авторский и геройный миры в отношения гибридности, независимости и нераздельности, своего рода кентавр-системы. Взаимодействие двух миров-планов достигается их постоянным переключением и проникновением друг в друга. Дело осложняется присутствием третьего мира, мира читателей, промежуточного и диффузного, который смешивается то с автором, то с персонажами. Автор обсуждает с читателями свои проблемы и проблемы героев, да и главные герои, Онегин, Татьяна и Ленский, – все являются читателями, что распространяет читательский статус на весь текст. В результате любой внетекстовый читатель в ЕО легко погружается в многосоставный мир романа, так как там и ему уготовано место в структуре.

Своеобразие поэтического построения ЕО задает необходимость равномерного распределения читательского внимания на все основные планы текста, не отдавая предпочтения ни эпическому рассказу с «лирическими отступлениями», как обычно преподают роман, ни авторскому «потоку сознания», как он все более и более представляется исследователям, ни взаимоотношениям автора с героями и читателями всех рангов. До 1960-х гг. пушкинисты искали исторических, социокультурных, поведенческих соответствий романа и жизни. По их мнению, сам Пушкин задумал «показать читателям новый общественный тип, порожденный новыми же общественно-историческими условиями» (Д. Д. Благой), и поэтому именно коллизия героев подвергалась, по преимуществу, ученым комментариям. Поэтика долго была не в чести. Однако еще в 1920-х гг. Ю. Н. Тынянов с позиций морфологической школы восстановил угол зрения на поэтику ЕО, заданный современной автору романа критикой: «Пушкин сделал все возможное, чтобы подчеркнуть *словесный* план «Евгения Онегина». Выпуск романа по главам, с промежутками по несколько лет, совершенно очевидно разрушал всякую установку на план *действия*, на *сюжет* как на *фабулу*... Не развитие действия,

⁷ Впервые опубли.: Australian Slavonic and East European Studies (Formerly Melbourne Slavonic Studies). 1999. Vol. 13. № 1.

⁸ Бочаров С. Поэтика Пушкина: Очерки. М.: Наука, 1974. С. 108.

а развитие *словесного* плана». И далее: «В *словесном* плане «Онегина» для Пушкина было решающим обстоятельством то, что это был *роман в стихах*».⁹ Пушкин, конечно, понимал это, когда в 1823 г. писал П. А. Вяземскому: «...я теперь пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница! В роде „ДонЖуана“...». Две тенденции в прочтении ЕО методологически выглядят как полярности, исключаящие друг друга, но практически, как правило, комбинируются, и поэтика романа призвана, по возможности, сблизить крайние пределы альтернативы.

Стихотворный характер произведения задал Пушкину много хлопот с его жанровым обозначением. Написав в подзаголовке «роман в стихах», поэт последовательно провел первое слово через весь текст: «С героем моего романа» (1, II¹⁰), «Покаместь моего романа» (1, LX), «Страницы нежные романа» (2, XXIV), «Героя нашего романа» (5, XVII), «В начале моего романа» (5, XL), «В начале нашего романа» (8, XX), «И даль свободного романа» (8, L), «... в нашем романе время рассчитано по календарю» («Примечания»), «...выпустил из своего романа целую главу» («Отрывки из путешествия Онегина»). Вместе с тем, на протяжении всей работы над ЕО (1823–1830) Пушкин испытывал внутренние колебания в жанровом чувстве вещи. В письмах и заметках он называет ЕО то романом, то поэмой, и, соответственно, большие компоненты текста – главами или песнями. Следы этих творческих переживаний остались в окончательных редакциях: «Вот начало большого стихотворения» (из предисловия к первой главе, изданной отдельно, в полный текст ЕО не вошло), «Несколько песен, или глав уже готовы» (там же), «собрание пестрых глав» (Посвящение), «рассказ несвязный» («Отрывки из путешествия Онегина»), «Благослови мой долгий труд, / О ты, эпическая муза!» (7, LV – пародия на вступление к эпосе), «Строфа, слагаемая мной» (2, XL – синекдоха большой стихотворной формы). Эти колебания Пушкина отнюдь не случайны: они свидетельствуют о прорыве к поэтическому пониманию содержательной архитектоники ЕО. «Весь текст построен как многообразное нарушение многообразных структурных инерций».¹¹ Стиховой корпус ЕО тотально выстроен как не-роман, но объявлен *романом*.

Структурный парадокс ЕО объясняет напряженные исследовательские усилия в постижении его жанра. Он остается неуловим при подходе со стороны общих теоретических концепций, со стороны родовых черт, при суммарном пересечении ряда признаков, при сопоставлении с другими жанрами и текстами, при рассмотрении ЕО как ансамбля жанров, при направленности именно на жанровую структуру и даже при описании поэтической структуры ЕО как таковой. Сложнейший жанровый полигенезис ЕО и его интертекст до сих пор описаны недостаточно. Уникальность ЕО не имеет близкого жанрового образца и канона. С одной стороны, он резонирует с множеством текстов на огромном культурном пространстве, с другой – сохраняет малоподдающийся аналитическому обособлению секрет своего устройства, связанный с виртуозным проведением единораздельного лирического потока повествования. Под единораздельностью, организующей поэтику онегинского текста, понимается подвижный повествовательный прием, когда автор, оставаясь в пределах своего лирического мира, «свободно переходит от внутренней речи одного героя к внутренней речи другого, перевоплощаясь моментально во внутреннее созерцание героя и снова свободно возвращаясь к изображению его со стороны – из аспекта наблюдения чужого или близкого ему лица: героя, автора, читателя, современника».¹² Кажущаяся совершенно непринужден-

⁹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 64. (Курсив Тынянова. – Ю. Ч.)

¹⁰ Тексты А. С. Пушкина цитируются по: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. I–XVI. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949; т. XVII («Справочный»), 1959. Здесь и далее в скобках арабскими цифрами указывается номер главы, затем римскими – номер строфы.

¹¹ Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 92–93.

¹² Кирай Дьюла. К проблеме авторской точки наблюдения в повествовательной концепции текста Пушкина, Гоголя,

ной и естественной авторская речь («болтовня» с читателем), в которой более или менее легко выделяются зигзагообразная линия переключений от «истории» к «отступлениям», сопровождается глубинным, более тонким и не всегда отличимым движением стилистики согласований и рассогласований. В результате ЕО позволительно рассматривать с двух равно возможных, но полярных позиций: погруженным в избранный для него жанровый контекст или находящимся в себе, в собственной имманентности. В последнем случае жанр объясняется из него самого, и роман в стихах фактически становится не-жанром.

Единораздельность онегинского текста – это его кодирующее основание, ведущий принцип, инвариант преобразований, происходящих в его крупных и мелких единицах, то, что в сакральном смысле называют нераздельным и неслиянным. Именно поэтому архитектоника ЕО оказывается столь непроективна: слишком запутанным выглядит «лабиринт сцеплений». Связь компонентов ЕО такова, что в каждом аналитически изолированном звене они слиты и в то же время вдавлены друг в друга, обладая свойствами смысловой сверхпроводимости и смыслового сопротивления. Такова вся поэтическая ткань ЕО, в которой ни один смысл не может быть понят буквально, так как в ней все перекликается и отсвечивает, хотя, вместе с тем, каждое место содержит собственный смысл и значимо само по себе. Для ориентирования в этом многосоставном устройстве следует перейти к рассмотрению отдельных аспектов онегинской структуры. Ими будут композиция, сюжет и фабула, авторское лицо, персонажи, стиль и стих. Однако подробный разбор каждого аспекта невозможен без предварительного уяснения состава и состояния текста ЕО. Это первоочередная задача описательной поэтики.

Издание 1837 г. представляет собой бесспорный, заверченный и вторично засвидетельствованный самим автором текст ЕО, который принят академической наукой в качестве дефинитивного. Казалось бы, ничто не предвещало осложнений, но они появились еще при жизни Пушкина. Текст воспринимался как незавершенный, и постепенно укрепилась мысль о незаконченности ЕО. Она получила свое текстологическое выражение после того, как к роману стали прибавлять неполные строфы гипотетической десятой главы, создавая иллюзию решительной недописанности романа. Прибавление было мотивировано соблазном усмотреть в замысле Пушкина политическую окраску, но еще заманчивее было предположение, что в отброшенном автором «большом варианте» ЕО «Онегин, потерпевший полный крах в личной жизни и подготовленный всеми предыдущими событиями к духовному возрождению на почве общественных интересов, участия в революционной борьбе, примыкает к декабристам».¹³ Эта же концепция весьма эксцентрично развита Г. А. Гуковским.¹⁴ Между тем перспективы для Онегина-декабриста в законченном романе ниоткуда не вычитываются, да и сама «революционная борьба» ничем не украсила бы героя, у которого и без того хватает человеческих ценностей. Из этого следует, что прибавление т. н. десятой главы к зафиксированному тексту, санкционированному авторской волей, неправомерно и филологически некорректно.

Наряду с версией неоконченности, существовал взгляд на ЕО как на законченный роман в восьми главах. Текст при этом оставался равен самому себе, но его отдельные части получали неравный статус и ценность. Содержание ЕО охватывалось восемью главами, «Примечания» воспринимались как дополняющие сведения, а что касается «Отрывков из путешествия Онегина», то их считали приложением к роману, неравноправным и необязательным привеском к основному тексту. Наблюдения Ю. Н. Тынянова в 1920-х гг. не были подхвачены, и лишь спустя сорок лет композиционно-смысловая и жанровая функции

Достоевского и Толстого // *Studia Russia*, VII. Budapest, 1984. С. 141.

¹³ Бонди-1957. С. 250.

¹⁴ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Гослитиздат, 1957.

«Примечаний» и «Отрывков из путешествия Онегина» вновь стали предметом рассмотрения. Взгляд на ЕО как на внутренне завершённую и в то же время незамкнутую художественную систему привел к пониманию того, что «Примечания» и «Отрывки из путешествия Онегина» являются содержательно и композиционно равноправными частями романа и что их надлежит интерпретировать в качестве нумерованных глав. Таким образом, восемь глав, «Примечания» и «Отрывки из путешествия Онегина» определяют стабильный состав художественного текста ЕО; концом романа является стих «Итак я жил тогда в Одессе...». В настоящее время эта концепция текста ЕО разделяется ведущими пушкинистами в России и за ее пределами.

В композиционной структуре стихотворного романа действуют принципы фрагментарности, монтажности, «диалога», разнохарактерных частей. «Примечаниям» в этом смысле принадлежит особая роль, и Пушкин не случайно собрал их вместе, поставив перед «Отрывками из путешествия Онегина». В допушкинскую и пушкинскую эпохи художественность примечаний стала обычным явлением. Однако после Пушкина и даже благодаря ему, поскольку, пользуясь примечаниями, он заодно пародировал их, художественность перестала ощущаться, а сама форма выродилась и исчезла. Лишь через сто с лишним лет ее новая вспышка произошла в «Поэме без героя» А. Ахматовой. «Примечания» в ЕО сложны по составу и необычны по функциям. Они не столько объясняют, сколько соотносятся с текстом, не сужают смысла, а расширяют его. Примечания развивают тематические линии романа, главным образом, литературные мотивы. В них содержатся характеристики авторов и их произведений, полемические возражения, подобно существующим в стиховом тексте, чужие и свои стихи в качестве тематических вариаций и т. п. Примечания у Пушкина – отвод материала в сопоставительный план со сложным ветвлением непрямых значений. Игра стилями в стихотворных главах ЕО продолжена в примечаниях. Сдвигая их традиционное назначение, Пушкин, под видом «наблюдения строгой благопристойности», окрашивает их текст иронией и пародией. Благодаря пародической стилизации примечания замыкаются на себя, создавая образ примечания примечаний. Пушкин делал такие опыты в «Подражаниях Корану» (1824) и в особенности в «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825). При этом он опирается на своих предшественников в области стилистического пародирования: Вольтера, Стерна, Байрона и др. Характерными приемами пародийной игры являются замечания: «в нашем романе время расчислено по календарю» (конец 17 прим.) и (по поводу эпизода «Онегин тихо увлекает / Татьяну в угол и слагает / Ее на шаткую скамью...») «Один из наших критиков, кажется, находит в этих стихах непонятную для нас неблагопристойность» (прим. 32).

«Отрывки из путешествия Онегина» представляют собою художественный фрагмент, специально построенный в таком виде Пушкиным, полновесное композиционно-смысловое звено, замыкающее стихотворное повествование. Как известно, Пушкин, завершая первоначально ЕО в девяти главах, извлек из него восьмую главу под названием «Странствие» и на ее место поставил девятую, петербургскую, которая теперь и есть восьмая. «Странствие» же он сократил, реконструировал и перенес в конец текста, осуществив оригинальную композиционную инверсию. Несмотря на кажущийся беспорядок «Отрывков», внимательный взгляд легко обнаруживает четыре части, границы между которыми устанавливаются без труда: прозаическое вступление от автора, перерезанное стихотворной вставкой; фрагменты путешествия Онегина; авторские «таврические» строфы; авторская «Одесса». Будучи фрагментом, «Отрывки...» «не только подчеркивают внесюжетное построение, но как бы стилистически символизируют» ЕО.¹⁵ Высвечивается внефабульность, обрывочность, мнимая неоконченность, «пропуски текста», переключения из плана автора в план героев, вторже-

¹⁵ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. С. 156.

ния прозы в стихи, стилистическая полифония и другие черты онегинской структуры. Из «Отрывков» цитировали лишь отдельные места, в особенности игру низкими и высокими стилями в «таврических» строфах, где соседствовали «Пустыни, волн края жемчужны, / И моря шум, и груды скал» и «На небе серенькие тучи, / Перед гумном соломы кучи» и т. д. Это обычно толковалось как движение Пушкина от романтического ландшафта к картинам действительной жизни, хотя для автора было важно стилистическое столкновение взаимоисключающих описаний. Пока «Отрывки» считались приложением, не замечали переключки между одесским «днем автора» и «днем Онегина» (гл. 1), поддерживающей композиционное равновесие в планах автора и героев через весь роман, наподобие того, как в сюжете героев переключаются письма, свидания и отповеди. Онегин и автор резко оттеняют друг друга в сходных моментах распорядка дня. Большую смысловую нагрузку несет последний стих ЕО «Итак я жил тогда в Одессе...». Вместе с предыдущей строфой он выполняет функцию второго финала ЕО, открывающего текст в универсум (первый финал меланхолически завершает восьмую главу, а второй уводит роман в затекстовую перспективу и в то же время обращает его к началу текста, к морским строфам, «писанным в Одессе» (прим. 10)).

Установление завершенного и авторизованного текста ЕО, совпадающего с изданием 1837 г. и не нуждающегося ни в каких дополнениях типа пресловутой десятой главы, является совершенно корректным и необходимым в логике науки. Тем не менее, открытая структура ЕО, содержательные изменения по ходу исторического времени, чувство неисчерпанности энергетического толчка при его создании настоятельно требует какого-то нетривиального понимания текста. В связи с этим, наряду с установлением стабильного дефинитивного текста, следует допустить существование вероятностного текста ЕО, т. е. спектра возможностей, которые остались в тени с сохранением своих потенциалов. Иначе говоря, если в одном ракурсе читатель имеет дело с определенным и стабильным текстом ЕО, то в другом – этот же текст предстает ему в неустойчивых подвижных структурах ищущим вариантов, замен, вставок, перемещений и т. п. В самом устройстве текста Пушкин как бы представляет читателю «площадки» для сотворческих игр, своеобразные поля для самостоятельного комбинирования. Этим, кстати, объясняется широкий разброс подчас взаимоисключающих интерпретаций романа. ЕО можно читать от главы к главе, воспринимая каждую как отдельную новеллу (так читали современники), можно читать целиком или с любого места. Текст провоцирует вернуть в него фрагменты, напечатанные Пушкиным, а затем не попавшие в роман (например, «Женщины», бывшее начало четвертой главы), «пропущенные строфы», беловые и даже черновые рукописи: ту же самую «десятую главу», «Странствие», часть примечаний и эпиграфов. В этом случае весь роман предстает написанным в жанре «черновика».¹⁶

Неоспоримость двойного или опять-таки единого текста для углубленного понимания ЕО хорошо иллюстрируется привлечением «Альбома Онегина», белового текста, даже записанного Пушкиным в альбомной тетради, но впоследствии замененного им книгами героя, которые читала в его доме Татьяна. В 11-ти отрывках, оформленных вне онегинской строфы и тем самым выделенных, автор награждает Евгения конфликтом с высшим светом, философствованием с восточным оттенком, поэтичностью, сильной и страстной любовью, добротой и одиночеством. При этом Евгений раскрывал себя изнутри. Вполне возможно, что именно самораскрытие героя заставило Пушкина устранить «Альбом», сохраняя до конца энигматичность Онегина. В противном случае читателям пришлось бы сравнивать две любви героя. Его чувство к Р. С. представлено так: «Последний звук последней речи / Я от нее поймать успел, / Я черным соболем одел / Ее блистающие плечи, / На кудри милой

¹⁶ См.: Хаев Е. С. Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1982. С. 50.

головы / Я шаль зеленую накинул, / Я пред Венерою Невы, / Толпу влюбленную раздвинул» (Альбом, 9). Мотивом этой записи Онегина Пушкин воспользовался в восьмой главе (с. XXX), но там он проведен в иной, более сложной стилистике.

Состояние текста ЕО, совмещающего в себе стабильные и вероятностные стороны, отзывается на очертаниях его сюжетно-композиционной структуры. *Композиция* романа выстроена по принципу фрагментарности. Она реализуется в монтажных сцеплениях глав, строф, строфических блоков, нестрофических включений в виде писем, посвящения, песни, кусочков прозы, примечаний, чужих стихов, эпиграфов, «пропусков текста» и т. п.

Каждая глава романа – «отчетливо ощутимая структурная единица».¹⁷ То же можно сказать и о строфах: не случайно оказались столь значимы немногочисленные строфические enjambement. Строфы и главы осуществляют двуступенчатую систему композиционных перегородок, рассекающих, формирующих и регулирующих стиховую и стилистическую спонтанность авторской речи. Важную роль в композиции ЕО играют многочисленные несогласованности и нестыковки отдельных мест текста, обеспечивающие их атомизацию (у Пушкина это называлось «противоречиями»). В то же время мозаичность и прерывистость композиционных структур дополняется противоструктурами, под действием которых тексту возвращаются свойства континуальности и его разграничители становятся сквозными. Здесь участвуют энергия стилистической полифонии с ее «пересечениями патетики, лирики и иронии»;¹⁸ интертекстуальные потоки и необъятный реминисцентный фон; неудержимое «развитие словесного плана»;¹⁹ наконец, ореол сюжетных возможностей, который «не остается за гранью романного осуществления как некий потенциальный контекст, но... наглядно присутствует здесь же как тоже своеобразно... воплощенный и составляет сам по себе немалую часть онегинского целого». Так сочетаются в ЕО вероятностные и стабильные тенденции, иначе говоря, изменчивость и инертность.

В композиционном строении глав ЕО, да и всего романа в целом, неоднократно наблюдалась идея круга (В. Набоков, Д. Клейтон, Т. Шоу, Л. Лейтон и др.). Круговой ход отмечает почти все главы, которые, начинаясь с повествования, неизменно заканчивались лирическим голосом автора. Исключениями являются лишь переход от пятой к шестой главе, где повествовательный сюжет не прерывается, и восьмая глава, а также «Отрывки из путешествия Онегина», взятые в авторское кольцо. Отсутствие отмеченности начала и конца в ЕО, с одной стороны, подчеркивают его фрагментарность, но с другой – напоминая о структуре мифа, свертывают роман в круг, так как в плане автора ЕО начинается и кончается у моря в Одесском порту, и, следовательно, в форме линейной неоконченности проступает циклическая законченность. Пушкинская композиционная игра идет через все главы вплоть до общего построения текста. Главы третья, шестая, восьмая – все демонстративно оборваны автором, «Отрывки из путешествия Онегина» проделывают то же самое с романом, который, по Белинскому, остается «без конца». Однако в результате все что ни есть сцепляется в неразъемную сферу, обозначая тем самым цельнооформленность и связность текста. При этом «ход повествования возвращается в начало на новом уровне».²⁰

Компоненты ЕО, крупные и мелкие, обладают нестандартной особенностью: они не просто рядоположены, но, подобно матрешкам, прячутся друг в друге. Текст романа внутренне динамичен, он пульсирует. Поэтому каждый компонент и весь в себе, и весь во всем

¹⁷ Винокур Г. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. статей. М.: Гослитиздат, 1941. С. 176. Бочаров С. Г. О реальном и возможном сюжете («Евгений Онегин») // Динамическая поэтика: От замысла к воплощению. М.: Наука, 1990. С. 35.

¹⁸ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. М., 1980. С. 413.

¹⁹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 64.

²⁰ Лейтон Л. Г. Круговой ход в структуре и стиле романа «Евгений Онегин» // Новые безделки: Сб. статей к 60-летию В. Э. Вацура. М.: Новое лит. обозрение, 1995–1996. С. 398.

тексте. Упорядоченность графем, слов, стихов, строф и т. д. не избавляет текст от семантической тесноты и насыщенности, из-за чего выделенные нами компоненты вдавливаются, смешиваются, проходят друг сквозь друга, образуя поток смысловой плазмы. Их тяготение к автономности и одновременная включенность в остальной текст обусловлены действием противонаправленных формообразующих сил. Неудивительно, что отдельные единицы текста, строфы или эпизоды, чрезмерно уплотнены и свернуты в себе. Их энергетические сгущения манифестируют важнейшие стороны текста и смысла, отсвечивая во всем поэтическом пространстве. Таковы «Отрывки из путешествия Онегина», его день в первой главе. Таким мог быть «Альбом Онегина» (и в возможности может). Но едва ли не наибольшим весом в композиции и смысле ЕО наделен сон Татьяны Лариной.

«Сну Татьяны» принадлежит особое место в ЕО, так как он собирает вокруг себя весь текст и сам распространяется на него. То же самое он проделывает с пушкинистами многих стран мира, которые соревнуются между собой в его дешифровке. Только в сравнительно недавние времена «Сон Татьяны» описывали Р. Мэтлоу, В. Несауле, В. Маркович, Н. Тамарченко, А. Тархов, Р. Грэгг, Р. Пиччио, М. Кац, С. Сендерович, Т. Николаева, С. Зимовец и др. В нем видят не просто проблемный и композиционный центр ЕО, но даже «геометрический центр», своеобразную «ось симметрии» в построении романа. «Сон Татьяны» – единственное включение в текст, которое впечатляет своей автономностью, самопогруженностью и вневходимостью. Собранный в себе, как кристалл, как неделимая монада, он имеет право быть прочитан как новелла, неподвластная окружающему ее тексту. Помимо этого, в содержании «Сна» сомкнуты мотивы гадания, святок, свадьбы, обращенной в похороны, сказки, баллады и пр. «Сон Татьяны» представляет собой «тайнохранилище», малодоступное для аналитического проникновения и поэлементного рассмотрения; он веет сумрачной памятью мифа и провидческим ужасом.

Примеры того, насколько «Сон Татьяны» весь в себе и настолько же в романном тексте, лежат на поверхности. Они резонируют во всем объеме ЕО, подхватывая предшествующие эпизоды и провоцируя последующие. Все хорошо помнят, что мир гостей-чудовищ и мир гостей на именинах Татьяны подобны друг другу вплоть до деталей. *Сон*: «Тут остов чопорный и гордый, / Там Карла с хвостиком...» (5, XVI); «Вот череп на гусиной шее / Вертится в красном колпаке...», «Лай, хохот, пенье, свист и хлоп, / Людская молвь и конский топ!» (5, XVII). *Именины*: «Лай мосек, чмоканье девиц, / Шум, хохот, давка у порога» (5, XXV); «Уездный франтик Петушков / (...) И отставной советник Флянов, / Тяжелый сплетник, старый плут, / Обжора, взяточник и шут» (5, XXVI); «Остряк, недавно из Тамбова, / В очках и в рыжем парике» (5, XXVII). Два совершенно непредсказуемых убийства Ленского Онегиным, во сне и на дуэли, перекликаются друг с другом наглядно и бесспорно. В то же время их более тонкая связь малозаметна и неопределенна: «Ныне злобно, / Врагам наследственным подобно, / Как в страшном, непонятном сне, / Они друг другу в тишине / Готовят гибель хладнокровно...» (6, XXVIII; курсив мой. – Ю. Ч.), – «как в каком-нибудь или в том самом сне?».²¹

Сон Татьяны направлен на постижение энигматического героя, но прежде всего он освещает глубинные стороны души ее самой, зрительницы и участницы этого сна. Они определяются не через описание психологии героини, но выражены перепутанным клубком мотивов, которые ее сопровождают: поляна, кипучий поток, дрожащий мосток, зима, снег, холод и мрак. Через несколько лет Онегин на светском рауте увидит Татьяну, окруженную крещенским холодом ее сна. Знаменательно, что лишь во сне и в восьмой главе в пространстве Татьяны не видно луны, которая обычно всегда при ней. Здесь почему-то лунный миф

²¹ Николаева Т. М. «Сны» пушкинских героев и сон Святослава Всеволодовича // Лотмановский сборник. 1. М.: ИЦ-Гарант, 1995. С. 401.

Дианы у нее отнят. Мотивы сна откликаются в других местах ЕО, томя Татьяну тайной тревогой, «Как будто бездна / Под ней чернеет и шумит». Замечено, что «парадоксальным образом тьма наступает в хижине именно с приходом Татьяны».²² Впоследствии она в сумерки посещает усадьбу уехавшего Онегина, как бы принося ночь и туда и затемно возвращаясь домой: «Был вечер. Небо меркло...» (7, XV), «Но поздно. Ветер стал холодный. / Темно в долине. Роща спит...» (7, XX). Как всегда, Пушкин старается не описывать переживаний Татьяны, тем более подсознательных и затаенных, но приоткрывает их, указывая на резонансы ее души с природой.

Что касается Онегина, то сон Татьяны не только его не разгадывает, но, скорее, дразнит возможностями самых неожиданных превращений героя. Только еще в «Альбоме Онегина», не попавшем в основной текст, возникает как бы ниоткуда новый облик героя, хотя и не столь экстравагантный, как во сне. Однако он что-то проясняет, и Пушкин отвел его. Зато ассоциативный ореол, возникающий вокруг Онегина в сне Татьяны, широк и разнообразен. Герой и жених-разбойник, и Ванька Каин, и предводитель бесов, и Фауст, пирующий в кабачке Ауэрбаха, и святой Антоний. Но это еще не все: он хозяин лесного дома и оборотень. В звере, преследующем Татьяну, подозревали будущего мужа героини и многих других, вплоть до автора. Тем не менее, «большой взъерошенный медведь», напрямую выступающий как сказочно-волшебный пособник героя, скрыто мог быть самим Онегиным, обернувшимся медведем, чтобы, преследуя Татьяну, догнать ее, схватить и примчать в свое обиталище. Как во всяком сне, допускающем отождествление, склеивание, гибридизацию, неочевидное двуличие персонажей, Онегин одновременно может быть и медведем, и самим собой. Поэтика ЕО вообще позволяет персонажам взаимозамены, сдваивания, трансуровневые перемещения, как бы пользуясь наплывами сна в пространство повествования. Можно указать на несколько параллельных мест внутри и вне сна, из которых следует как минимум неполное отождествление Онегина с медведем: «И лапу с острыми когтями / Ей протянул; она скрепясь / Дрожащей ручкой оперлась...» (5, XII); «Он подал руку ей. Печально / (Как говорится, *машинально*) / Татьяна, молча, оперлась» (4, XVII). «Татьяна в лес; медведь за нею» (5, XIV); «За ней он гонится как тень» (8, XXX). «То выронит она платок» (5, XIV); «Или платок подымет ей» (8, XXX). «И в сени прямо он идет, / И на порог ее кладет» (5, XV); «Онегин тихо увлекает / Татьяну в угол и слагает / Ее на шаткую *скамью*» (5, XX; курсив мой. – Ю. Ч.). «И сил уже бежать ей нет. // Упала в снег...» (5, XIV–XV); «И, задыхаясь, на *скамью* // Упала...» (3, XXXVIII–XXXIX; курсив мой. – Ю. Ч.).

Есть нечто удивительное в том, что вход и выход из «Сна Татьяны» композиционно отмечены твердо и резко, контрастируя с неотмеченностью начала и конца романа. «Сон Татьяны» выглядит плотным ядром внутри свободно разбегающегося текста. Неуловимые миражи сновидения, изображенного Пушкиным, почему-то гораздо непреложней, сцепленней и весомей, чем, казалось бы, неколебимая рельефность действительности. Можно предположить здесь инверсию качеств сновидческой и эмпирической реальностей, потому что инверсии у Пушкина всегда работают на универсальность и сбалансированность разнородных миров, способных укрепляться друг в друге, обмениваясь этими самыми качествами. Плотное цементированная новеллистическая форма «Сна Татьяны» не замыкается в себе, но, преодолевая свою рамочность, рассеивает смысловое излучение на весь романский текст.

Для конструктивно-композиционного замысла Пушкина в ЕО было значимо сопряжение поэзии и прозы. Дело не только в том, что в ЕО существует, наряду со стихом, ряд ощутимых вкраплений прозы: примечания, эпиграфы, вступление и связки в «Отрывках из путешествия Онегина», предисловие к первой главе, не вошедшее в окончательный текст, –

²² Там же. С. 402.

благодаря чему обостряются отношения двух художественных стихий и взаимно осложняется их смысл. Дело в самом совмещении поэтического и прозаического начал, плохо совместимых между собой. «Предстояло слияние целого прозаического ряда со стихом».²³ Сделав подзаголовок *роман в стихах*, Пушкин фактически написал *роман-стихотворение*, который содержал в себе две взаимоотключающих установки для читательского прочтения согласно объявленным жанрам. Со стороны прозы читается *роман*, со стороны поэзии – *большое стихотворение*, но высшей степенью адекватного восприятия ЕО будет единораздельное чтение, выравнивающее напряжение противонаправленных потенциалов. Оно совпадает с композиционным заданием Пушкина.

Для фрагментарного построения ЕО характерны многочисленные перерывы повествования, фигуры умолчания и «пропуски текста» (поэтические эквиваленты). Особенно интересен последний случай. В главах ЕО, за исключением третьей и восьмой, встречаются т. н. «пропущенные строфы», изучавшиеся еще М. Л. Гофманом и Ю. Н. Тыняновым. Места этих отсутствующих строф обозначались Пушкиным римской цифрой и рядами многоточий или прибавлением одной или нескольких цифр к номеру существующей строфы. «Пропущенные строфы» могли иметь текст, исключенный Пушкиным из романа, но могли быть не написаны вовсе. Так, отрывок «Женщины», напечатанный Пушкиным отдельно, должен был открывать четвертую главу ЕО, но в роман не попал. В нем было всего четыре строфы, а в качестве «Пропущенных» обозначено шесть: двух из них никогда не было. Восстанавливать пропуски не следует, так как знак неизвестного текста семантически весомее, чем его словесное раскрытие. Пропуск текста «означает не ослабление, а, напротив, нажим, напряжение нерастраченных динамических элементов».²⁴ «Пропущенной» могла быть и глава. В целом «пропуски текста» создают впечатление легкого и непринужденного развертывания, оставляя «воздух» между его свободно лежащими частями. Можно сказать, что ЕО написан всеми возможными способами: стихами, прозой и значимой «пустотой».

Композиционная структура ЕО во многом сродни категории художественного пространства, в котором располагается вещь. Разница в том, что композиция по определению обязана быть рационализированной, ограничиваясь описанием *взаиморасположения* выделенных единиц, а художественное пространство строится по мифологической модели, где ведущую роль играет момент *взаимовключения*. Композиционно-пространственный аспект поддерживается симметрико-асимметрическими отношениями на многих порядках, вплоть до микроуровней текста, оксюморонностью и даже палиндромностью. Достаточно прочесть заглавие и подзаголовок ЕО, чтобы в этом убедиться. *Евгений Онегин* – неочевидный палиндром или зеркальная симметрия с асимметрическим сдвигом, потому что в пушкинское время фамилия *Онегин* писалась через букву «ять». Нечто подобное происходит в стихе «Европы баловень *Орфей*» («Отрывки из путешествия Онегина»): с одной стороны читается *евро-*, с другой – *ефро*.²⁵ Роман в стихах – оксюморон, пронизывающий сюжетно-композиционную структуру ЕО и претендующий в своем символическом значении на проекцию или отображение принципа мироустройства. Все перечисленное входит в способы художественного компромисса между текучей, открытой, непрерывной и непредсказуемой средой авторской речевой деятельности и необходимыми средствами композиционной регламентации. ЕО – поэтически оформленная картина действительности авторского сознания, которая в своем существовании *in continuo* вбирает в себя и конструирует из себя внешнюю сторону универсума. У Рильке это называется *Weltinnenraum*, внутреннее пространство мира или, более свободно, душа, вмещающая мир. На этом основании и возводится композиция ЕО.

²³ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 64.

²⁴ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. М.: Сов. писатель, 1965. С. 47.

²⁵ Олеша Юрий. Ни дня без строчки. Из записных книжек. М.: Сов. писатель, 1965. С. 209–210.

Сюжет ЕО адекватнее всего описывается, исходя из категории внефабульности. Это опять кажется парадоксальным, но внефабульное движение содержания романа вовсе не означает отсутствия в нем событийности и действия. Оно означает только то, что история Евгения и Татьяны, возбуждая естественный интерес читателей, не доминирует в тексте и не является единственной фабульной линией. В ЕО как минимум два равноправных сюжета, соответствующие двум его мирам: сюжет автора и сюжет героев, сюжет поэтический и сюжет повествовательный. Роман движется не интересом внешней фабулы, а постоянным переключением из мира автора в мир героев и обратно, переплетением поэтического и повествовательного сюжетов. Переходя в мир автора, читатель не порывает с миром героев, но продолжает переживать их судьбу, параллельно протекающую на втором плане сознания. Сюжет, таким образом, оказывается многослойным, и к движению содержания по верхнему слою повествования присоединяются глубинные сюжетные пласты, лежащие один под другим и выступающие совместно. К ходам эпической нарративности добавляется «многолинейность лирического сюжета» (Т. И. Сильман).²⁶ В этом заключается суть внефабульности, на основе которой можно говорить и о сюжетной полифонии ЕО, описывая его содержание как оркестровую партитуру.

Полифонично звучание всей первой главы, и в особенности «Дня Онегина», где на протяжении 22-х строф соперничают друг с другом партии Онегина и автора, слагаясь в поэтический дуэт неопишуемой красоты. Это место, кроме того, предваряет будущее сближение героев, когда автор становится приятелем Онегина и они вместе собираются «увидеть чуждые страны», но там будет уже другой регистр и другой сюжет. Из других глав ЕО наиболее полифоничной представляется четвертая. Блуждающая точка повествования выписывает в ней столь прихотливые узоры, что текст вполне соответствует характеристике музыкального капричио (было отмечено по поводу романа еще современной Пушкину критикой). Сюжетных событий из жизни героев всего лишь два, хотя они поданы очень ярко с монологом и диалогом: это основная часть свидания Онегина и Татьяны и обед у Онегина, где Ленский передал приглашение на злополучные именины. Оба эпизода фактически обрамляют главу, но перед ними, за ними, а главное, между ними располагается великолепное соцветие самых разнообразных компонентов, которые, собственно, и проигрывают этот причудливый концерт. Его отличительная черта заключается в изумительных и непредсказуемых переходах от мотива к мотиву, а также в свободном слиянии повествовательных, описательных, комментирующих, рефлектирующих и лирических речевых потоков с их богатейшей интонационно-стилистической игрой. Глава начинается с поэтического эквивалента целых шести пропущенных строф, а все остальное заполнено авторскими сентенциями, «картинной счастливой любви» Ольги и Ленского, скольжением через мотив альбома к литературной полемике об элегии и оде, описанием летнего онегинского дня, переходами к знаменитым осенне-зимним ландшафтам, которые сопровождаются авторским комментарием и авторским параллельным соприсутствием в тех же местах, но как бы в ином измерении, и т. п. Нерасторжимое переплетение в ЕО явлений внешней действительности, предметности, предметной символики, человеческих поступков и переживаний, зависящее в немалой степени от свойств стиха, порождает то многомерное развертывание содержания, которое названо внефабульностью и / или сюжетной полифонией.

Любовный сюжет героев, выделенный для аналитического рассмотрения и, следовательно, отплетенный из запутанного клубка сюжетов, вполне естественно обнаруживает такие свойства, как прерывистость, эскизность, слабая мотивированность, незаконченность линий. Внефабульность ЕО дополнительно объясняется сюжетной полифонией и сама объясняет ее. Пушкин придавал большое значение фактору сюжетной неопределенности, при-

²⁶ Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель, 1977. С. 168.

званной расширить смысловой спектр романа и активизировать творческое соучастие читателей, которые в своем воображении сами могут подставить недостающие причинные, событийные, психологические и иные мотивировки. Собственно, смысловая и сюжетная неисследимость ЕО объясняет существование большого количества толкований и проекций текста, возникающих независимо от романа и даже мимо него. Все это, впрочем, в порядке вещей, и, хотя роман в стихах, как и всякие стихи, адекватнее воспринимается при чтении вплотную к тексту, крупным планом, но, тем не менее, ЕО принято читать и думать о нем как о прозаическом романе, превращая его в мыслительное поле для концептуального комбинирования.

Несмотря на то, что история Евгения и Татьяны как фабула в самом общем виде пересказывается легко и просто, описание их сюжета, в силу его встроенности в сюжетную полифонию, представляет известные трудности. В сюжете героев плохо различаются значимые элементы и побочные и вспомогательные, читателя обманывают сюжетные прогнозы, к концу романа возникает представление о развитии предшествующих событий, которого в романе не было. Однако если выделить в ЕО самые весомые и значащие события любовной истории, то их окажется немного, они равновелики, хотя и разнокачественны. В сущности сюжет героев сохраняет в себе романтическую схему «вершинности» (В. М. Жирмунский), т. е. содержит ряд отмеченных и обособленных эпизодов внутри повествования. Обычно судьбу героев проводят через два их свидания в начале и конце романа, а другие события, где они не встречаются, оставляют вне фабульной связи, рассматривая их изолированно. Между тем, к двум свиданиям Евгения и Татьяны, изображенным на уровне житейской эмпирии, прибавляются еще два свидания на уровне абсолюта, которые имеют едва ли не большее значение для понимания и решения их судьбы. Можно говорить о сюжете из четырех свиданий: в деревенском саду, в сне Татьяны, при посещении ею усадьбы героя (свидание с «душой Онегина»), в петербургском доме княгини N (Татьяны VIII главы). В едином и, вместе с тем, двупланном сюжете оба срединных эпизода (сон и посещение) принадлежат внутреннему миру Татьяны, но, погруженные в общий словесно-поэтический поток, они получают равный статус с обрамляющими их эпизодами деревенского и городского свиданий. Взятые в своей четырехкратной последовательности, свидания героев вызывают предположение о силах притяжения и отталкивания, действующих внутри и вне их. Так самые высокие духовные интуиции изначально влекут их друг к другу, но интеллектуальные соображения мешают. Евгений «обмануть (...) не хотел / Доверчивость души невинной», Татьяна в трех свиданиях безудержно устремляется к возлюбленному, но всякий раз ей препятствует желание понять его, привлекая книжные впечатления, и она постоянно ошибается. На глубине подсознательного и, прежде всего, в сне Татьяны сближение героев символически кажется неизбежным, но также символически в их мир вторгаются социально-этические запреты. Все четыре свидания как бы обведены невидимым контуром, они «зарифмованы» кольцевым способом: два внешних события опоясывают два внутренних. Казалось бы, им уготовано вырезанное из хаоса интимное пространство любви, но на входе и выходе из этого пространства происходят необъяснимые вещи: «Блистая взорами, Евгений / Стоит подобно грозной тени, / И как огнем обожжена / Остановилась она» (3, XLI); «Она ушла. Стоит Евгений, / Как будто громом поражен. /

В какую бурю ощущений / Теперь он сердцем погружен!» (8, XLVIII). Из какого-то космического безвременья сверкнула сквозь них молния и накрыла обоих громовым ударом. Развернутое во времени (на весь их любовный сюжет!) запаздывание звука замаскировало одномоментное решение их судьбы перед лицом вечности. Им не позволено! – но кем и почему?

Сюжетное устройство с четырьмя кульминациями имело место у Пушкина еще до ЕО. В «Руслане и Людмиле» описываются четыре сражения героя: с Рогдеем, головой, Чер-

номером и печенегам. Первое и последнее задают «рыцарскую» тональность Руслану, во втором и третьем – волшебных! – «Пушкин подчеркивает иронически сниженные детали, неожиданно переводящие героическое деяние в иное измерение». ²⁷ В ЕО повторяется рамочная композиция эпизодов, где событийность преломляется из внешней во внутреннюю и обратно, складываясь в двупланный контрапунктический сюжет.

Двойные и тройные сюжетные линии проводятся в ЕО повсеместно. Основная ситуация неузнавания и разминовения Евгения и Татьяны, проведенная пунктирно и с немотивированными переходами от одного сюжетного звена к другому, не остается единственной. Она как бы окутана непроясненными перспективами развития в различных направлениях, и в конце концов проясняется, «что осуществившийся между героями драматический сюжет, в котором они потеряли друг друга, как бы взят в кольцо неосуществившимся идеальным *возможным* сюжетом их отношений». ²⁸ Пушкин изображает жизнь как черновик, где можно зачеркнуть один текст и написать другой, он показывает и то, что было, и пути, по которым события не пошли. Это заметно во многих местах: «"Скажи: которая Татьяна?" / – Да та, которая грустна / И молчалива, как Светлана, / Вошла и села у окна. – / „Неужто ты влюблен в меньшую?“ / – А что? – „Я выбрал бы другую, / Когда б я был как ты поэт“» (3, V). Рутинное восприятие, не дружелюбное к Онегину, может посчитать, что герой из-за своего высокомерия, приехав в гости, просто не различил сестер. Однако в поддразниваниях Онегина звучит и нечто иное: здесь впервые в романе завязываются отношения его и Татьяны. Письмо ее будет написано позже, означив фактическую завязку, но первоначально их история пойдет от Онегина, хотя он говорит не от себя и не для себя. «Ставя себя гипотетически на идеальное место „поэта“, Онегин делает свой идеальный выбор. Но этот выбор он делает на идеальном месте, как бы на чужом месте, и поэтому лишь в возможности: он *выбрал бы* другую». ²⁹ Тем не менее эта возможность оказалась такова, что как впервые Евгений увидел Татьяну у окна (это ясно из слов Ленского), так в конце романа, теперь уже навсегда, и продолжает видеть: «...и у окна / Сидит *она*... и все она!...» (8, XXXVII).

Другой возможный сюжет намечается у автора и Онегина. Как известно: «Онегин был готов со мною / Увидеть чуждые страны; / Но скоро были мы судьбою / На долгий срок разведены» (1, LI). Эти строки тесно привязаны к мотиву моря, композиционно опоясывающему весь роман. Онегин и автор могли бы отплыть морем, и морской сюжет как будто готов совершиться, но остается несбыточным. Онегин едет в деревню, где происходят основные события, и лишь в «одесских» авторских строфах герои снова могли оказаться вместе на морском берегу. Но и этого не происходит, хотя в черновых строфах они встречаются в Одессе. Только по своим несбывшимся снам «деревенский» роман пробрезживает «морским» романом. Зато весь ЕО – «непрерывная смесь реальности с возможностью», роман возможности, возвратности и возобновления.

Сюжет двигается персонажами. Персонажей в ЕО много, они чрезвычайно разнородны и заполняют собою всю единораздельность романного текста. Единораздельность ЕО – это миры автора и героев любовного сюжета, неразрывно соединенные, подобно сообщающимся сосудам, и в то же время относительно независимые, как не до конца вдвинутые друг в друга коробки. Разнородность героев заключается в том, что они собираются на симультанную (разноуровневую) сцену романа, имея различный статус реальности. В ЕО присутствуют автор (проекция или автопортрет самого Пушкина), читатели, находящиеся внутри и вне романа, вымышленные герои, персонажи из чужих текстов, исторические лица, лица

²⁷ Гуменная Г. Л. Ирония и сюжетосложение шутильной поэмы Пушкина («Руслан и Людмила») // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1983. С. 177.

²⁸ Бочаров С. Г. О реальном и возможном сюжете («Евгений Онегин»). С. 17.

²⁹ Там же. С. 18.

из близкого круга Пушкина – и все они уравнены друг с другом в поэтическом мире. Онегин ужинает с другом Пушкина гусаром Кавериним, поэт Вяземский знакомится с Татьяной и т. п. С одной стороны, герои группируются в том или ином мире, но с другой – некоторые из них свободно переходят из мира автора в мир героев или наоборот. Так автор в порядке взаимозамены описывает свои балы вместо онегинского (1, XXIX–XXXIV). Так Татьяна переходит в мир автора в виде его Музы. Даже эпизодические персонажи, на мгновение появившиеся в романе, успевают превратиться в его читателей. Такова «горожанка молодая», проезжающая мимо памятника на могиле Ленского (6, XLI–XLII). Однако наиболее мобилен в перемещениях по романным мирам сам автор.

Фигура автора – самая сложная в ЕО. Он создан Пушкиным как блуждающая точка на пересечении различных структурных планов текста. То, что он повествователь, рассказывающий историю героев, – это само собой разумеется. Но он еще и комментатор, и резонер, он лирический герой с тонкими и сложными переживаниями, в нем много биографических черт самого Пушкина. Наконец, удивительно парадоксальным является соединение в одном лице, можно сказать, почти отождествление, автора-творца романа и автора-персонажа собственного романа. Все это задано в начале первой главы: «Друзья Людмилы и Руслана! / С героем моего романа / Без предисловий, сей же час / Позвольте познакомить вас: / Онегин, добрый мой приятель, / Родился на берегах Невы, / Где может быть родились вы, / Или блистали, мой читатель; / Там некогда гулял и я: / Но вреден север для меня» (1, II). Здесь явлены многие ипостаси (облики) автора, но более отчетливо заметно это схождение творца и персонажа. «Друзья Людмилы и Руслана» – это говорит творец, и еще не названный Онегин – это «герой моего романа». А через три строки: «Онегин – добрый мой приятель», и эти слова говорит персонаж, который затем будет дружить с героем в параллельном сюжете и собираться с ним в путешествие. Тонкость построения заключается в том, что повествователь у Пушкина не вполне превратился в изображенное лицо: в героя-рассказчика, летописца, хроникера, мемуариста и т. п. У Пушкина автор находится как бы на пороге своего романа, ЕО еще только явился «в смутном сне» и пишется на глазах у читателя. Однако в альтернативном пространстве того же текста, в другом измерении, сочинитель романа гуляет вместе с Онегиным по берегам Невы в белую ночь уже в качестве сочиненного персонажа. В этой несовместимости обликов автора и в то же время их включенности друг в друга – суть и секрет неотразимого воздействия пушкинского романа в стихах. Различные облики автора, переходя один в другой или пересекаясь, воспринимаются читателями цельно и слитно, в качестве завершенного лица, покрытого нераздельным авторским «Я», первым лицом единственного числа. Лишь аналитически постигается «ступенчатость» построения, изолирующая в цельнооформленном облике автора его чужеродные составляющие.

Евгений и Татьяна написаны Пушкиным по тем же многомерным правилам поэтики, что и автор. Разница в том, что герои существуют в более локальных пространствах и поэтому более конкретных и непохожих. Автор в своих ипостасях проникает всюду, потому что все сам и создает, но герои, кроме отдельных исключений, не переступают границ авторского мира. Они лишь отсвечивают в нем. Но и автор как творец и персонаж не может проникнуть в герметический мир сна Татьяны, лишь единственный раз он «прокалывает» его: «Но что подумала Татьяна, / Когда узнала меж гостей / Того, кто мил и страшен ей, / Героя нашего романа!» (5, XVII; курсив мой. – Ю. Ч.). Зато сами герои, особенно Евгений, преобразуются в этом сне совершенно в стиле автора.

Принципы повествовательной поэтики Пушкина в ЕО могут быть описаны более или менее адекватно, но характеры персонажей, их психология, их поведение и мотивировка их поступков нарочито оставлены автором романа в неопределенной мыслительной сфере, где читатели должны сами достроить все это, исходя из материалов текста и по своему разумению. Важно лишь не терять текст из виду и помнить, что смыслопорождающие силы уже

заложены в нем. Перед такими явлениями, как ЕО, читатель находится в том же положении, как и любой человек перед лицом Бытия. Что кому откроется, то для него и есть. Поэтому для постижения смысла всей любовной истории Евгения и Татьяны, их характеров, их соотношения читателю надо, кроме свободной открытости поэтическому потоку, осознать свою позицию рассмотрения текста. В разных главах герои подчас выглядят не похожими на самих себя. Это связано с тем, что они определяются не обстоятельствами жизни, лежащими за чертой романа (это привносят критики и читатели), а условиями романного контекста и взаимообращенностью друг к другу. Онегин сам по себе – один, с автором – другой, с Ленским – третий, с Татьяной – четвертый, с Зарецким – пятый и т. д. Читатель составляет характер героя, накладывая один «моментальный снимок» на другой. Рассматривание романа на некоторой дистанции, с позиции вневходимости, создает впечатление единого, слитного мира, в котором фабульная кульминация с окончательным разминовением любящих героев выглядит досадным и необязательным отклонением от их «предназначенности» друг другу. И наоборот: точки зрения изнутри текста (а роман позволяет каждому читателю сделать это) обнажает разноголосицу чужеродных компонентов, и среди этого взаимоотталкивания разлука героев уже не выглядит столь несправедливой. С близкого расстояния яснее выступают возможности выстроить личные и надличные мотивировки их поочередных отказов от соединения в любви, открываются даже как бы закономерности их обреченности на внутреннее одиночество. Крушение ли это судьбы героев или высокое испытание? – окончательного ответа, правильного на все времена, ЕО не дает. На все времена остается лишь вопрос, потому что «роман – вопрошающий жанр» (В. Н. Турбин).

Столь же неуловим для окончательного определения и Ленский. Он выглядит, на первый взгляд, персонажем второго ряда, выдвинутым вместе с Ольгой для подсвечивания драмы главных героев. Однако эта «опереточная» функция не работает, а четырехкратная смерть Ленского (две последних в комментариях автора как проблемные) на фоне незаметности в ЕО более десятка других смертей производит ошеломляющее впечатление, усиленное отсутствием сколько-нибудь весомых поводов. Можно снисходительно отнестись к Ленскому, подметить все иронические сентенции о нем, щедро рассыпанные Пушкиным, но нельзя пройти мимо того, что гибель юного поэта и в авторе, и в его героях (даже поначалу в Ольге, олицетворяющей человеческий и литературный стандарт), и в читателях-персонажах, и просто в читателях постоянно отзывается горечью и состраданием. Тем не менее, слишком разомкнутый спектр в пушкинских оценках Ленского не объясняется до конца общей стилистической тональностью ЕО, колеблющейся в диапазоне лирики, патетики и иронии. Высказана идея, что в «рисовке Ленского сказывается... основа «героев» ЕО – их черты важны Пушкину не сами по себе, не как типические, а как дающие возможность отступлений».³⁰ Если прочитать ЕО как «большое стихотворение», то эта мысль очевидно возрастает в своем значении. Во всяком случае, она избавляет Ленского от любых однозначных характеристик, особенно от таких, когда смерть поэта считается достойным выходом из неизбежного в будущем опошления. Пушкин в двух вариантах судьбы Ленского (6, XXXVII–XXXIX) оставил ее непредсказуемой в духе поэтики ЕО, а заодно, скорее всего, поставил читателям маленькую ловушку, предложив им решить альтернативу с позиции «превосходства, быть может, воображаемого» (эпиграф к ЕО).

Персонажи ЕО, удостоенные автором беглых характеристик, конечно, могут быть поняты достаточно определенно. Но одни действительно охарактеризованы (например, «отставной советник Флянов»), а разнообразные фигуры других в основном функциональны. Буянов, скандалист и забияка из «Опасного соседа» В. Л. Пушкина, отплясывает мазурку, на именинах подводит сестер Лариных к Онегину на выбор в танец, а позже даже

³⁰ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 121.

сватается к Татьяне. Особняком стоит Зарецкий, жизнеописание которого занимает много места в шестой главе.

На исходе XX века ведущее научное направление в исследованиях ЕО во главу угла ставит поэтику, внутренний мир текста как таковой. Однако оно не исключает традиционных подходов, которые ищут исторических, социокультурных, поведенческих соответствий романа и жизни. В этом смысле фундаментальное значение имеют два глубоких истолкования, порожденных еще XIX веком. В. Г. Белинский и Ф. М. Достоевский, исходя из фабулы и рассматривая героев, в первую очередь, как живых людей, задали в понимании и оценке ЕО социально-исторический и религиозно-пророческий аспекты прочтения, до сих пор действующие в разных слоях культуры.

Стремление идентифицировать поэтических персонажей ЕО с живыми людьми естественно для исследователя и почти неизбежно для читателя, по крайней мере на первых стадиях восприятия. Тем не менее, нельзя забывать, что персонажи не только подобия живых индивидуальностей, но и принципы, первоначала, символы, понимаемые как емкие обобщения. Белинский и Достоевский, конечно, знали это, но литература их эпохи имела установку на воспроизведение жизненной реальности. Подходы Белинского и Достоевского к ЕО сильно различаются: первый обсуждает роман, второй витийствует по его поводу. Принято думать, что они оба высоко ставят Татьяну над Онегиным, между тем как на самом деле это мнение принадлежит исключительно Достоевскому, а Белинский рассматривает героев как соотносительно равных и человечески равноценных, отдавая предпочтение скорее Онегину, чем Татьяне. Это легко увидеть, если выписать одну за другой оценочные формулы по поводу героев сначала из восьмой, а затем из девятой статьи Белинского о Пушкине. Тогда выясняется, что сентенции об Онегине остаются более или менее уравновешенными, даже слегка возрастая к концу в положительном звучании. Что же касается Татьяны, то в последовательности ее оценок, сначала возвышенно-поэтических, возникает далее заметное снижение, которое завершается в итоге нелестным для нее сравнением с Верой из «Героя нашего времени». Даже в малозаметных стилистических сдвигах внутри текста критической статьи Белинского можно усмотреть эту снижающую тенденцию. Вот как выглядит значимое смещение позиции эпитета «дикая», усвоенного Белинским, конечно, из характеристики героини («Дика, печальна, молчалива» и пр.):

Татьяна – это редкий, прекрасный цветок, случайно выросший в расселине *дикой* скалы.

Дикое растение, вполне предоставленное самому себе.

<Онегин> весь неразгаданная тайна для ее неразвитого ума, весь обольщение для ее *дикой* фантазии.

Про Онегина Белинский так не пишет, а у Достоевского ничего подобного нет о Татьяне. Исходя из своих пророческих озарений, Достоевский говорит о Татьяне как укорененной в народной почве и при этом морально вознесенной над опустошенным Онегиным. В качестве доказательств он произвольно объясняет поступки и состояния героев, взятые поверх и помимо текста. Так бывает, когда толкователь осознанно или спонтанно сочиняет свою версию текста, полагая, что он его объясняет. Достоевский читает ЕО, вводя категории положительного и отрицательного героя, не совместимые с творческими принципами именно этого текста Пушкина (см. его насмешку над сентиментальными романами – 3, XI). ЕО не столько интерпретируется Достоевским, сколько используется им в целях прагматики как инструмент для проведения предвзятых идей, что в конце концов разрушает смысловую емкость текста. Адаптация текста, точнее, его смысла, к вкусам массового читателя сыграла

свою роль в возрастающем внедрении ЕО в национальное сознание. Это, видимо, неизбежно и является правилом функционирования классического текста в культуре, но в деле толкования текста надо различать поэтическое созерцание и рационально-логические построения от педагогической дидактики и пророческих взываний. Не умаляя в целом значения гениальной речи Достоевского, нельзя согласиться с еще более радикальными высказываниями его современных последователей, утверждающих, что «Татьяна пытается спасти Россию от Онегиных» (В. С. Непомнящий).³¹

Обозрение ЕО нельзя завершить без экспонирования его стихов, стилистики и строфики. Для лексической стороны романа характерна стилистическая полифония, то есть гармонизирующее сочетание слов с различной речевой окраской. Совсем иное дело в лирике, где Пушкин следует правилам «школы гармонической точности», отбирая слова, поэтически просвеченные жанровыми контекстами, например элегическими.

В ЕО стилистические игры происходят почти на каждом участке текста. Заученный с детства наизусть отрывок: «Уж небо осенью дышало, / Уж реже солнышко блистало, / Короче становился день, / Лесов таинственная сень / С печальным шумом обнажалась, / Ложился на поля туман...» (4, XL) содержит в ландшафтном описании легкие колебания стиля. Уже в первых двух стихах (5, 6) на фоне тождества ритма, словоразделов, ударного вокализма, анафорических зачинов, глагольных рифм подчеркнута в пределах общего смысла разница грамматических форм и, как следствие, стилистическое неравенство двух олицетворений, где «небо», дышащее осенью, напоминает о приподнятом стиле XVIII века, а «солнышко» веет сказочностью и детством. Те же явления в ст. 7—10. Стих «короче становился день», взятый вне контекста, звучит информационно-прозаически, следующие два стиха своим торжественно-мистериальным олицетворением высоко поднимают стилистическую «планку», а ст. 10 снова возвращает к звучанию ст. 7. Так стилистические волны вписываются в ритмы строф.

То же происходит в конце (4, XL) и внутри всей строфы (4, XLI) без изменения повествовательной точки зрения, отчего все 24 стиха так естественно усваиваются читателями любого возраста. Здесь надо отметить, что Пушкин позволил себе «назвать *девою* простую крестьянку» (из примечания к строфе 4, XLI). Перед современниками пришлось оправдываться, хотя даже они вряд ли смогли принять изменение «В избушке, распевая, *девка* / Прядет», так как замена разрушает стилистику зимнего описания. Тем удивительнее, что «хлев» как рифма к «деве», будучи «блокирован поэтизирующим контекстом» (И. М. Семенко), оставляет ландшафт стилистически не тронутым.

Структурно-стилевые вариации в ЕО порой выглядят как резкие сломы. Это встречается и в повествовании, но заметнее всего на переходе из плана героев в план автора и обратно. Знаменитый отрывок о русской осени неслучайно запоминают от ст. 5. Неискушенному читателю нелегко связать лирический пассаж, открывающий строфу (4, XL): «Но наше северное лето, / Карикатура южных зим, / Мелькнет и нет: известно это, / Хоть мы признаться не хотим» — с первым шагом в увядающую природу: «Уж небо осенью дышало». А между тем подобные сдвиги, когда на первый план поочередно выступает то автор, то герои, происходят в ЕО сплошь да рядом. Это монтажный принцип романа. В стиле автора царит атмосфера непринужденной «болтовни», доверительно-интимный тон. Впрочем, общая тональность ЕО сложнее, так как она представляет собой «сплав лирики, патетики и иронии» (Ю. М. Лотман). Изысканно-скептическая интонация ст. 1—4, варваризм «карикатура», остроумная переброска эпитетов, филигранный звуковой узор «*Хоть мы признаться не хотим*» — все это проведено в совершенно ином стилистическом регистре, чем общеизвестная осенне-зимняя панорама.

³¹ Из выступления В. С. Непомнящего в Музее-квартире Пушкина в Санкт-Петербурге 12 октября 1980 г.

По сходной причине отлучена от запоминания строфа (4, XLII), может быть, гораздо более эффектная. Во-первых, ее ст. 3, 4 являют собой авторскую «врезку» внутрь ландшафта в виде скобочной конструкции. Сама эта «врезка» с двойным смысловым дном: кажется, что автор подсмеивается над шаблоном русской рифмы («морозы» – «розы»), а на самом деле подбрасывает составную рифму («морозы» – «рифмы *розы*»). Во-вторых, строфа (4, XLII) осложнена пеленой добавочных смыслов: отсылками к столичным залам («Опрятней модного паркета / Блистает речка, льдом одета»), к зимнему петербургскому «Дню Онегина», напрямую – через «серебрящиеся морозы» к воротнику, который «морозной пылью серебрится», опосредованно – через «Первый снег» Вяземского. На композицию «Первого снега» ориентировано и соотношение между XLI и XLII строфами с контрастным переходом от мрачноватой поздней осени к блистающей зиме. Потерян для широкой публики и «На красных лапках гусь тяжелый», не способный полететь с диким «крикливым караваном». «Тяжелый гусь» великолепен и сам по себе, и тем, что своей «тяжестью» и своим намерением «плыть по лону вод» вплетается в гусиный лабиринт мотивов, отдаленно связанный с третьестепенными персонажами, даже с Онегиным и автором. Вообще «Первый снег» Вяземского дополнительно освещает не только строфу (4, XLII), но и другие места ЕО, являясь в целом одним из генераторов того праздничного упоения жизнью, которое наполняет пушкинский роман в стихах, несмотря на трагические штрихи в судьбе героев и самого автора. Игнорирование стилистического чтения романа, согласно «движению словесных масс» (Ю. Н. Тынянов) и ассоциативному вихрю мотивов, отрезают от ЕО громадные объемы поэтического содержания, оставляя его не востребованным для читателя. ЕО – это образ мира, явленный в стиле. Стиль ЕО и его словесная выраженность полностью зависят от стиха. В структуре романа важную роль играют фрагменты прозы, а некоторые критики, начиная с В. Г. Белинского, находили в ЕО прозаическое содержание, растворенное в стихах. Однако, скорее всего, проза в ЕО, равным образом как и «прозаическое содержание», лишь подчеркивает стиховой характер романа, который отталкивается от чуждой ему стихии. ЕО написан классическим размером «золотого века» русской поэзии, четырехстопным ямбом. Его прямое рассмотрение здесь неуместно, но блистательный результат его применения в ЕО легко увидеть внутри строфы, специально изобретенной Пушкиным для своего романа.

ЕО – вершина строфического творчества Пушкина. Строфа ЕО – одна из самых «больших» в русской поэзии. В то же время она проста и именно поэтому гениальна. Пушкин соединил вместе три четверостишия со всеми вариантами парной рифмовки: перекрестной, смежной и опоясывающей. Тогдашние правила не допускали столкновения рифм одинакового типа на переходе от одной строфы к другой, и Пушкин добавил к 12 стихам еще 2 со смежной мужской рифмой. Получилась формула АБАБВВггДееДжж. Вот одна из строф:

- (1) Однообразный и безумный,
- (2) Как вихорь жизни молодой,
- (3) Кружится вальса вихорь шумный;
- (4) Чета мелькает за четой.
- (5) К минуте мщенья приближаясь,
- (6) Онегин, втайне усмехаясь,
- (7) Подходит к Ольге. Быстро с ней
- (8) Вертится около гостей,
- (9) Потом на стул ее сажает,
- (10) Заводит речь о том, о сем;
- (11) Спустя минуты две потом
- (12) Вновь с нею вальс он продолжает;
- (13) Все в изумленье. Ленский сам

(14) Не верит собственным глазам.

Замыкающее двестишесте, ст. 13, 14, композиционно оформило всю строфу, придав ей интонационно-ритмическую и содержательную устойчивость за счет переключки со ст. 7, 8. Эта двойная опора, поддержанная ст. 10, 11, довершает архитектуру строфы и рисунок рифм, в котором на ст. 1–6 приходится 4 женские рифмы (2/3), в то время как остальные восемь стихов (7–14) содержат всего 2 женских рифмы (1/4 от 8). Четырнадцатистишие ЕО по протяженности равно сонету, т. н. «твердой форме», но остается неизвестным, имел ли в виду это сходство Пушкин (Л. П. Гроссман в 1920-х гг. сравнивал эти формы). Возможно, что 14 стихов кряду есть оптимальная единица для читательского восприятия (своего рода «квант», энергетическая порция).

Замкнутость и автономность строфы создает условия для содержательной и сюжетной многоплановости ЕО, обеспечивая свободный и одновременно отчеркнутый строфической границей переход от темы к теме. Периодическое возвращение строф напоминает функцию «метронома», с которым надо считаться, но эти же рамки, наложенные Пушкиным на самого себя, провоцируют их блистательное преодоление в разнообразии и богатстве ритмических и интонационно-синтаксических узоров каждой строфы. Можно прибавить, что поэтический порыв и строфический каркас соотносятся между собой в ЕО, как «волна и камень».

«Строфа «Онегина» – это не только ритмико-синтаксическая, но и сюжетно-тематическая единица, ступень в повествовании, миниатюрная глава рассказа».³² Как сонеты при всей их структурной герметичности позволяют сплести из себя «венки» и «короны», так и строфы ЕО собираются в главы, а главы – в роман. Говоря еще подробнее, слова в ЕО сплочены в стихи, стихи группируются в строфы, строфы включаются в эпизоды, связанные с автором или героями, эпизоды образуют прихотливую мозаику глав, которые, вместе с «Примечаниями» и «Отрывками из путешествия Онегина», вбирает в себя роман. Все это собрано по «принципу матрешки», вложено одно в другое, и именно этот принцип, хотя и не только он один, придает тексту ЕО структурные черты компактности, многомерности и фрагментарности.

Эти противоположенные структуры не позволяют установить в ЕО инерцию читательского восприятия. С одной стороны, композиционная замкнутость строф раз за разом привлекает читателя к ожиданию в их итоге интонационной и мыслительной точки. Тем больший эффект, с другой стороны, имеют случаи (их всего 10–11 в ЕО), когда метрический конец строфы не совпадает с продолжающимся синтаксическим периодом и фраза заканчивается в следующей строфе. Особенно интересны эти строфические переносы тем, что наиболее выразительные из них падают на точки максимального сюжетно-содержательного и, следовательно, интонационно-ритмического напряжения. Это бегство Татьяны при появлении Онегина (*от* него и *к* нему!), это поспешная устремленность героя на последнее свидание и это смерть Ленского: «...Кусты сирен переломала, / По цветникам летя к ручью / И задыхаясь, на скамью // Упала...» (3, XXXVIII–XXXIX); «...грязно тает / На улицах разрытый снег. / Куда по нем свой быстрый бег // Стремит Онегин?» (8, XXXIX–XL); «...Пробили / Часы урочные: поэт / Роняет, молча, пистолет, // На грудь кладет тихонько руку / И падает» (6, XXX–XXXI). В первом случае зафиксировано потрясенное состояние Татьяны при резкой смене темпа действия; во втором – глубокая самопогруженность Онегина, едущего за решением своей судьбы. Однако главное заключается в том, что две тождественные и в то же время зеркально отраженные ситуации притянуты друг к другу через весь роман, выстраивая композиционное равновесие текста. Остается непостижимым, как это у Пуш-

³² Томашевский Б. В. Строфика Пушкина // Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. Л.: Худ. лит., 1959. С. 300.

кина в двух ответственных местах написались единственные переносы без знаков препинания. В последнем случае перенос организован иначе: он подготовлен строчным переносом, а фраза, переходящая в другую строфу, заканчивается во втором стихе. Мгновенная смерть Ленского оказывается тем самым растянутой, как в замедленной съемке.

Движение ЕО сквозь русскую, а теперь уже сквозь мировую культуру совершается в широком спектре истолкований. Это касается и поэтики ЕО, которая также описывалась неоднозначно. Ее основная проблема связана с природой жанра уникального художественного субстрата, объявленного Пушкиным романом в стихах. То, что ЕО принадлежит к лиро-эпическому роду с романтической окраской, вряд ли захочется оспаривать. Трудности диктуются описанием сугубо пушкинских способов соединения мощного лирического потока с прерывистым эпическим повествованием, инверсиями и взаимопроникновением их характеристик, сбалансированием их противонаправленных структур. ЕО написан так, что исследователь и читатель способны с известным основанием отдать предпочтение то словесному плану, то плану действия, стиху или характерам. Если же все-таки исходить из уравнивания лирического и эпического начал, проведенного и достигнутого самим Пушкиным, а не его интерпретаторами, то каково это равновесие: по принципу согласительного диалога или по принципу дополнительности, то есть баланса двух взаимоисключающих позиций рассмотрения ЕО. А может быть, ЕО в его художественном существовании предзадано постоянное ритмическое колебание от одного полюса к другому, как в басне о журавле и цапле. В настоящее время утвердилось мнение, что ЕО – картина внутреннего мира автора, вмещающего в себе повествование о героях. Однако неизменный читательский интерес именно к героям, к их открытому сюжету с пучком нереализованных возможностей производит инверсию в восприятии текста и выводит судьбу Евгения и Татьяны на главное место. Скорее всего, это было схвачено самим создателем ЕО: пишется большое стихотворение, а читается роман.

Функциональное понимание существа ЕО откладывает в сторону извечный вопрос о его реализме. При этом не обязательно доказывать его принадлежность к романтизму или чему-нибудь другому, потому что конкретный анализ текста в аспекте большого стиля дает весьма приблизительные и конвенциональные результаты. Впрочем, соотносительность ЕО с романтизмом более продуктивна, по крайней мере, соответствует пушкинской эпохе. К тому же взгляд на реализм как на правдивое и адекватное отображение действительности основательно подорван в течение XX века. Значительно оживилась реликтовая подпочва мифологического мышления, которое не отличает правду от вымысла, реальность от иллюзии. В многомерности существования, где реальность как бы выбрана из спектра возможных миров, нелегко отстаивать реализм как твердое и достоверное воспроизведение общей для всех действительности. Теория литературы, конечно, оставит реализм, как и другие мировые стили, но под него надо подвести новые философско-эстетические и методологические опоры. В конце концов, «художественное творение не имеет *предмета* вне себя, на который оно направлялось бы и который оно должно было бы описать. Художественное творение есть не выражение внешней реальности в комплексе мыслей о ней, а *самооткровение* некоей целостной реальности, которое возвышается над противоположностью между познающим субъектом и познаваемым объектом».³³ ЕО именно таков.

Беспрецедентность ЕО, его блистательное совершенство не отрезали роман Пушкина от литературного процесса. Продуктивное влияние ЕО на русский классический роман в прозе отмечалось всегда и исследуется вплоть до настоящего времени, например, в работах В. А. Недзвецкого. Традиция русского стихотворного романа долгое время считалась несуществующей, но и эту линию, протекающую в видоизмененных и эпигонских формах,

³³ Франк С. Л. Русское мировоззрение. СПб.: Наука, 1996. С. 263.

удалось эксплицировать. Следует, однако, иметь в виду, что ЕО непосредственно вслед за его появлением перешел из одной культуры в другую, воздействуя содержательно и формально на последующее течение литературы в «переведенном» на язык новой эпохи облики. Построенный заново как литературный предмет, ЕО мог таким образом оказывать влияние чертами, которые первоначальная критика у него не отмечала. Поэтому при исследовательском помещении ЕО в различные литературные контексты надо учитывать своего рода «трансперсональные» метаморфозы текста.

Выдвижение Онегина и Татьяны на первый план читательского восприятия не отделяет историю любви и разминовения героев от всеохватывающей панорамы русской жизни, сложенной из мозаики устойчивых и беглых впечатлений автора. Евгений и Татьяна представляются современному читателю равнодостоинными и равновеликими личностями, несущими свою драму, свой жизненный порыв (*élan vital*), свою неосуществленную и все же состоявшуюся любовь сквозь сообщество, где до сих пор остаются неизжитыми патриархально-родовые комплексы, подавляющие личностное начало. Противопоставлять Татьяну герою от имени этих комплексов не имеет положительного смысла. ЕО – картина русского антропокосмоса, которая является всеобщим человеческим достоянием.³⁴

ЕО – произведение редкостное по богатству и красоте поэтической формы. Непринужденность лирического развертывания и простота фабулы маскируют прихотливо разыгранное действие. Оно происходит не столько между героями, сколько между автором и текстом, автором и героями, между жизнью и романом (см. 8, LI), между стихиями поэзии и прозы. Содержанием ЕО является его форма, в этом роман в стихах Пушкина предшествует «Улисс» Джойса. В своем завершенном виде ЕО сохраняет напряженную неразвернутость, непредсказуемость и свободу выбора читателем различных ходов сюжета и смысла. Поэтическая структура романа, тяготея к свернутости, закрытости и самотождественности, одновременно открыта и, благодаря инверсивности, способна переворачивать семантическое пространство, которое к тому же постоянно возрастает, выходя из себя самого и насыщаясь смыслами. Единораздельность ЕО, удержание им собранности текста при господстве откровенных нестыковок, разрывов и клубящихся инверсий приводят на любом его порядке к парадоксальной игре сюжетно-композиционных и семантических возможностей, вариаций и альтернатив. Весь ЕО существует на противонапряжениях смысла, не перетягивающихся ни на одну сторону в ключевых местах. Суть текста в том, что он навсегда сохранил черты неостывшего черновика, и это подогревает соучастие читателей в его поэтическом возобновлении.

Список литературы о «Евгении Онегине»

1. *Баевский В.* Сквозь магический кристалл: Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина. М.: Прометей, 1990.
2. *Виноградов В.* Стиль и композиция первой главы «Евгения Онегина» // Рус. яз. в школе. 1966. № 4.
3. *Гуревич А. М.* Сюжет «Евгения Онегина». М., 1999.
4. *Зимовец С.* Молчание Герасима: Психоаналитические и философские эссе о русской культуре. М.: Гнозис, 1996.
5. *Лотман Ю. М.* Художественная структура «Евгения Онегина» // Труды по русской и славянской филологии, IX / Уч. зап. Тартуского ун-та. Тарту, 1966. Вып. 184.
6. *Лотман Ю. М.* Своеобразие художественного построения «Евгения Онегина» // В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988.

³⁴ Ср. с «чужеземным» восприятием Р. Фриборна, приведенным в следующей главе на с. 65.

7. *Маркович В. М.* Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1980.
8. *Маркович В. М.* О мифологическом подтексте сна Татьяны // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1981.
9. *Михайлова Н. И.* «Собрание пестрых глав»: о романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М.: Имидж, 1994.
10. *Недзвецкий В. А.* «Иные нужны мне картины» (О природе «поэзии жизни» в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина) // Изв. АН СССР. СЛЯ. 1978. Т. 37. № 3.
11. *Непомнящий В.* Начало большого стихотворения // Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. М.: Сов. писатель, 1987.
12. *Семенко И. М.* О роли образа «автора» в «Евгении Онегине» // Труды Ленингр. библиотечного ин-та. Т. 2. Л., 1957.
13. *Тамарченко Н. Д.* Сюжет сна Татьяны и его источники // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1987.
14. *Турбин В. Н.* Поэтика романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М.: Изд-во Моск. ун-та, 1996.
15. *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л.: Наука, 1986.
16. *Хаев Е. С.* Проблема фрагментарности сюжета в «Евгении Онегине» // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1982.
17. *Чудаков А. П.* Структура персонажа у Пушкина // Сб. статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту: Тартуский ун-т, 1992.
18. *Чудаков А. П.* Сколько сюжетов в «Евгении Онегине» // Поэтика. История. Литература. Лингвистика: Сб. к 70-летию Вяч. Вс. Иванова. М.: ОГИ, 1999.
19. *Чудаков А.* К проблеме тотального комментария «Евгения Онегина» // Пушкинский сборник. М.: Три квадрата, 2005.
20. *Чумаков Ю. М.* Состав художественного текста «Евгения Онегина» // Пушкин и его современники / Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. Т. 134. Псков, 1970.
21. *Чумаков Ю. Н.* «Евгений Онегин» А. С. Пушкина: В мире стихотворного романа. М.: Изд-во МГУ, 1999.
22. *Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Гос. Пушкинский Театральный центр, 1999.
23. *Чумаков Ю. Н.* Перспектива стиха или перспектива сюжета? // Актуальные проблемы изучения творчества А. С. Пушкина: жанры, сюжеты, мотивы. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2000.
24. *Чумаков Ю. Н.* Сны «Евгения Онегина» // Сибирская пушкинистика сегодня. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2000.
25. *Штильман Л. Н.* Проблемы литературных жанров и традиций в «Евгении Онегине» Пушкина: К вопросу перехода от романтизма к реализму // American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists / Moscow, September 1958 (The Hague: Mouton, 1958).
26. *Эмерсон К.* Татьяна // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1995. № 6.
27. *Clayton J. Douglas.* Ice and Flame: Alexander Pushkin's «Eugene Onegin». Toronto, 1985.
28. *Freeborn R.* The Rise of the Russian Novel from «Eugene Onegin» to «War and Peace». Cambridge: Cambridge University Press, 1973.
29. *Goscilo H.* Multiple Texts in *Eugene Onegin*: A Preliminary Examination // Russian Literature Triquarterly. Ann Arbor, MI. 1990. № 23.
30. *Gregg R. A.* Tat'iana's two Dreams: the Unwanted Spouse and Demonic Lover // The Slavonic and East-European Review. 1970. Vol. XLVIII. № 113.

31. *Haard E. de.* On the Narrativ Structure of Eugenij Onegin // Russian Literature. 1989. Vol. XXVI. № 4.
 32. *Katz M. R.* Dreams in Pushkin // California Slavic Studies. 1980. Vol. XI.
 33. *Matlaw R. E.* The Dream in «Jevgenij Onegin» with Note on «Gore ot uma» // The Slavonic and East European review. 1959. Vol. XXXIII. № 89.
 34. *Nesaule Valda.* Tat'iana's Dream in Pushkin's *Eugenij Onegin* // Indiana Slavic Studies. IV. 1968.
 35. *Shaw J. Th.* The Problem of Unity of Author-Narrator's Stance in Pus– kin's *Eugenij Onegin* // Russian Language Journal. 1981. XXXV. № 120.
 36. *Tchoumakov I.* Les rêves dans Eugène Onéguine // L'Universalité de Pouchkine. Paris: Inst. d'études slaves, 2000.
 37. *Woodward J. B.* The «Principle of Contradictions» in *Jevgenij Onegin* // Slavonic and East European Review. 1982. Vol. 60. № 1.
- 1999

«Евгений Онегин»: Интерпретация, поэтика, традиция³⁵

Движение пушкинского романа в стихах сквозь русскую, а теперь уже и мировую культуру совершается в широком спектре интерпретаций. Они ведут к обретению, приращению, сдвигам и утратам его смысла. Эти разноречивые последствия объясняются тем, что поэтические тексты, подобные «Евгению Онегину», не столько содержат заданный смысл, сколько неизменно генерируют его, являясь своего рода равноправным партнером в диалоге с читателем. Интерпретация, вообще говоря, – это извлечение информации из некоммуникабельных систем, и, следовательно, по определению, неизбежное восполнение текста новыми смыслами. На этом основании возникают поспешные утверждения, что вместо «Онегина» читатели со временем получают усредненный по смыслу метатекст, из-за чего, по мнению П. Вайля и А. Гениса, «прочсть „Евгения Онегина“ в наше время невозможно». ³⁶ Мы полагаем, однако, что можно избежать превращения классического текста в культурное клише, периодически погружая его в пространство неопределенности, гипотез и модальностей.

Имея в виду это обстоятельство, мы намерены представить здесь обозрение различных типов интерпретации «Онегина». Оно не претендует на исчерпывающую полноту, будучи принципиально выборочным, тем более что итоговые обзоры по поводу пушкинского романа появились в сравнительно недавнее время. Нас привлекают прежде всего три-четыре последних десятилетия, но хотелось бы бросить беглый взгляд на важные предшествующие явления. Тогда станет понятным почти повсеместно наблюдаемое теперь тесное сращение интерпретации и поэтики «Онегина», так как описание композиционных структур романа в конечном итоге также является интерпретацией, которая к тому же направлена на самопорождающие устройства текста. Литературные источники будут рассмотрены здесь только в связи с интертекстуальностью «Онегина», зато обращается внимание на жанровую традицию романа в стихах, до сих пор находящуюся в тени.

Интерпретация «Евгения Онегина» ставит перед читателем—исследователем задачу особой сложности, которая заключается в учете и преодолении тройного барьера препятствий. Во-первых, «Онегин» – это исключительно компактный и в то же время многомерный и фрагментарный текст. Во-вторых, «Онегин» – это роман в стихах, который требует чтения вплотную к тексту, крупным планом, и препятствует общим рассуждениям на дистанции, так как они высвобождают идеологемы романа из их поэтической плоти. И наконец, в-тре-

³⁵ Впервые опубликовано: Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999.

³⁶ Вайль П., Генис А. Вместо «Онегина» // Звезда. 1991. № 7. С. 201.

тых, основным содержанием «Онегина» является интерпретация его энигматического героя внутри самого романа, предпринятая Автором, Татьяной и читателями—персонажами, благодаря чему все наши прочтения поневоле оказываются метаинтерпретациями.

Истолкования романа начались уже во время его печатания по главам, и Д. Клейтон выделяет семь периодов его понимания вплоть до настоящего времени. В историческом срезе его описание безусловно справедливо, но здесь мы хотели бы подойти к вопросу преимущественно с его типологической стороны. В интерпретациях пушкинского романа отчетливо видны два типа, два направления, заданные самим текстом. Одно из них ищет исторических, социокультурных, поведенческих соответствий романа и жизни, другое во главу угла ставит поэтику, внутренний мир текста как таковой. Методологически они оба выступают как полярности, исключаящие друг друга, но практически, как правило, комбинируются, попеременно доминируя и не достигая крайних точек. Наглядную картину противостояния двух направлений в интерпретации «Онегина» отразила антология «Russian Views of Pushkin's *Eugene Onegin*» (сост., пер. и коммент. S. Hoisington, Indiana Univ. Press, 1988). XIX век в ней означен именами Белинского, Писарева и Достоевского, XX – представляют Ю. Тынянов, М. Бахтин, Ю. Лотман и С. Бочаров. Разоблачительный памфлет Писарева не имел прямых последствий и, на наш взгляд, способствовал, в конечном итоге, возвышению «Онегина», выполнив функцию карнавального развенчания шедевра. Зато Белинский и Достоевский, опираясь на фабулу и рассматривая героев как живых людей, задали в оценочной парадигме «Онегина» социально-исторический и историософский сегменты, до сих пор направляющие восприятие романа.³⁷

У второй группы исследователей в «Russian Views of Pushkin's *Eugene Onegin*» структурально-морфологические штудии (Ю. Тынянов, Ю. Лотман) пересекаются с феноменологическими (М. Бахтин, С. Бочаров). Но и те, и другие объединены общим предметом – поэтикой «Евгения Онегина». Теперь герои рассматриваются как персонажи, функции романного сюжета и композиции (Тынянов), роман – как многоуровневая структура (Лотман) или стилистический мир (Бочаров), как стечение и взаимоналожение речевых дискурсов персонажей (Бахтин). Все это настолько контрастирует с видением XIX века, что, казалось бы, можно говорить о полной несовместимости двух подходов. Так, например, смысл последнего свидания Онегина и Татьяны будет понят совершенно иначе, если его, в одном случае, строить из разрозненных сопоставлений с «действительностью» и просвечиваний текста на внеэстетических экранах, а в другом – собирать, не покидая литературного ряда, из взаимопреломления различных компонентов в средоточии имманентно-поэтической субстанции романа. Тем не менее оба подхода все-таки не исключают, а скорее дополняют друг друга, так как основания для их реализации зависят не только от смены научной парадигмы, но и присутствуют в самом тексте «Онегина». Корпус фрагментов из классических рассмотрений романа, представленный в названной нами антологии критики, свидетельствует об этом с полной очевидностью.

Интерпретации «Евгения Онегина», ориентированные на воспроизведение социально-исторических реалий пушкинской эпохи, держались со времени Белинского более ста лет, а парадигма восприятия романа при доминации поэтики начала быстро формироваться в России и других странах в самом конце 1950-х годов. Однако первый подступ к имманентному изучению «Онегина» состоялся за три с лишним десятилетия до этого, осуществленный блистательными деятелями морфологической (формальной) школы и их сторонниками (Ю. Тынянов, В. Шкловский, Л. Выготский и др.). Затем социологический подход, став официальным, снова возобладал. Мы опускаем в этом месте подробную характеристику гениальных описаний Тынянова, глубоко воспринятых современными пушкинистами всего мира,

³⁷ Подробнее об этом см. в предыдущей главе на с. 41–43.

тем более, что на полную мощность они заработали спустя сорок лет, когда их время пришло. Согласно морфологической концепции, Тынянов не претендовал на семантическую интерпретацию «Онегина», но без его анализа ряда композиционных блоков было бы впоследствии крайне затруднительно восприятие смыслопорождающей природы романной структуры. Тынянов увидел в «Онегине» множество смыслообразующих формантов, которые послужили впоследствии опорой для оригинальных интерпретаций. К таким местам относятся «сопряжение прозы с поэзией, бывшее в "Евгении Онегине" композиционным замыслом», «вопрос о пропуске строф», проблема «создания романа романа» и мн. др.³⁸ Как мы уже отмечали, любое морфологическое описание, предполагающее смысловые выходы, безусловно, возводится в ранг интерпретации.

Подавление живоносных тенденций литературной науки, к которым относилась морфологическая школа, мстит за себя тем, что господствующие предписания обрываются внезапно и как бы в момент их окончательного торжества. В 1948 г. Г. Гуковский, ученик Тынянова, опубликовал статью об «Онегине», которая в тот момент не прозвучала. Однако когда спустя семь лет после мученической смерти автора она была перепечатана в его книге «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (1957), разразилась бурная полемика между Г. Макагоненко и Б. Бурсовым. Дело в том, что Гуковский осуществил инверсию в оценках героев романа, поменяв позиции, на которые их поставил Достоевский в своей речи. Он эффектно возвел Онегина в декабристы, и Татьяна вынуждена была уступить ему превосходительную ступень. Для решения научного конфликта потребовалась академическая дискуссия, состоявшаяся в 1960 г. в Институте мировой литературы с участием маститых пушкинистов – Д. Благого, Ю. Оксмана, У. Фохта, Н. Степанова, А. Слонимского и др.³⁹ В конце концов за Онегиным оставили, как оно и было раньше, квалификацию «лишнего человека», но на этом все и кончилось: интерес к проблеме был потерян, и о «лишнем человеке» вообще забыли. На авансцену пушкинистики уже выходили новые читатели «Онегина».

Среди них была И. Семенко, обратившаяся к образу автора в романе Пушкина.⁴⁰ В другой статье она высказалась по поводу вышеупомянутой дискуссионной проблемы с неожиданным акцентом: «В то время быть лишним – почти означало быть лучшим».⁴¹ Параллельно появилась первая онегинская статья Ю. Лотмана «Об эволюции построения характеров в „Евгении Онегине“»,⁴² где уже намечалась будущая концепция ученого. Однако наиболее симптоматичной в этот момент оказалась работа Л. Н. Штильмана, прочитанная в Москве на IV Конгрессе славистов (1958), которая предвосхитила дальнейшие пути изучения романа у нас и за рубежом. Пафос доклада Штильмана заключается в принципиальном рассмотрении романа Пушкина внутри литературной стихии, «энциклопедия русской жизни» становится «литературной энциклопедией», преимущественно европейской. Называя те или иные художественные источники «Онегина» («Дон Жуан» Байрона, «Новая Элоиза» Руссо и др.), автор сосредоточивается не столько на литературном генезисе романа, сколько на функционировании «источников» внутри самого текста, то есть на том, что впоследствии будет названо интертекстуальностью. Особое внимание уделяется воздействию на «Онегина» «Новой Элоизы», вообще эпистолярного романа, с которым связывается редукция сюжета героев. Самодостаточность поэтики романа позволяет Штильману сделать ряд точных наблюдений над

³⁸ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 68, 59, 55.

³⁹ См.: К спорам о «Евгении Онегине» // Вопр. литературы. 1961. № 1. С. 108–132.

⁴⁰ Семенко И. М. О роли образа «автора» в «Евгении Онегине» // Труды Ленингр. библиотечного ин-та. Т. 2. Л., 1957. С. 127–146.

⁴¹ Семенко И. Эволюция Онегина (к спорам о пушкинском романе) // Русская литература. 1960. № 2. С. 126. «Почти – эта смягчающая модальность, вероятно, была данью времени.

⁴² Лотман Ю. М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин: Исследования и материалы. III. М.; Л., 1960. С. 131–173.

его жанровой структурой, композицией, нарративом, взаимопроникновением миров автора и персонажей – над всем, что стало предметом исследования в последующие десятилетия. Так, Штильман едва ли не впервые отметил, что «рассказ о метаморфозах музы есть композиционное и поэтическое решение проблемы превращения Татьяны». ⁴³ Характерные взаимозамены персонажей в гибридном мире «Онегина» заставили Штильмана усомниться в реализме жанра и стиля романа, и спустя сорок лет после выдвижения этой идеи мало кому захочется отыскивать реализм как в романе в стихах, так и в творчестве Пушкина вообще. В заключение Штильман характеризует «Евгения Онегина» как «произведение неповторимое по богатству и красоте поэтической формы, с действием чрезвычайно сложным»; «это сложное действие, однако, разыгрывается не столько между героями, – „интрига “ романа чрезвычайно проста, – сколько между автором и его произведением, между автором и героями, между разными планами реальности, между стихией поэзии и стихией прозы». ⁴⁴ В этой великолепной формуле фактически заключено все то, что частично или полностью будет разрабатываться онегинистикой в разнообразной аксиоматике вплоть до конца века: внефабульность текста, иначе говоря, многослойность сюжетного развертывания, переключения из плана автора в план героев и обратно, гетероморфность поэтического пространства и времени, взаимоосвещение стиха и прозы и т. д.

Время перемещает акценты, и статья Штильмана, будучи маргинальным прочтением «Онегина» в момент своего появления, ретроспективно выглядит как своего рода инвариант преобразований, точка отсчета при формировании новой парадигмы понимания текста. Но существует еще более удивительный прецедент. В 1941 г., во время глубокого разлома национальной культуры, была опубликована статья Г. Винокура «Слово и стих в "Евгении Онегине"». ⁴⁵ Прошло более десяти лет после теоретических работ Тынянова, а до новой эпохи оставалось четверть века. Большая статья, действительно посвященная рассмотрению стиха, онегинской строфы, ее генезиса и синтаксического строя, содержит в первой половине раздел, кратко характеризующий поэтику романа. Перед этим Винокур пишет о многоуровневых метрических границах текста, подчеркивая, что «сама эта градация формы (...) тесно связана с идейным и стилистическим замыслом пушкинского „ романа в стихах “», ⁴⁶ и таким образом мотивирует переход к стилю и смыслу «Онегина», то есть к неназываемой поэтике.

Заглядывая в далекую перспективу, Винокур выделил в тексте «отношения между автором и героем» и добавил, что «для уразумения смысла "Евгения Онегина" в целом эти отношения, конечно, не менее важны, чем собственно сюжетная сторона " романа в стихах "». ⁴⁷ Он обратил внимание, что «автор... является не просто рассказчиком, но и действующим лицом, участником событий», и «все это диктовало специфическую форму отношений между повествователем и его читателем». ⁴⁸ Читатель при этом фактически втягивается в романную структуру, так как «сам является участником той жизни, которая служит предметом изображения в романе и получает в нем поэтическое освещение». ⁴⁹

Из этих наблюдений возникает тезис о «многообразной дифференциации самого значения повествовательного «я» в романе Пушкина», ⁵⁰ который в дальнейшем Винокур рас-

⁴³ Штильман Л. Н. Проблемы литературных жанров и традиций в «Евгении Онегине» Пушкина: К вопросу перехода от романтизма к реализму // *American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists / Moscow, September 1958 (The Hague, 1958)*.

⁴⁴ Там же. С. 42.

⁴⁵ Винокур Г. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин. М., 1941. С. 155–213.

⁴⁶ Там же. С. 165.

⁴⁷ Там же. С. 167.

⁴⁸ Там же. С. 168.

⁴⁹ Там же. С. 168–169.

⁵⁰ Там же. С. 169.

смаатривает с различных сторон. Сказанного достаточно, чтобы в статье Винокура увидеть важнейшие проблемы поэтики «Онегина», впоследствии развитые, углубленные и уточненные С. Бочаровым, Ю. Лотманом, Д. Клейтоном, Э. де Хаардом и мн. др.⁵¹

Современная парадигма изучения, понимания и прочтения «Евгения Онегина» сложилась за последние тридцать лет, и ее развитие все еще продолжается. В середине 1960-х гг. произошел своего рода взрыв интереса к пушкинскому роману, и это случилось не только в России, но и во всем западном мире, а позже и в восточном. В. Набоков выпускает перевод «Онегина» и обширный комментарий к нему (1964). Возвращаются книги и статьи М. Бахтина, Ю. Тынянова, Л. Выготского (1963–1968 и далее).⁵² Начиная, в основном, с 1966 г. выходят работы или части монографий, напрямую обращенные к «Онегину». Их авторы – В. Виноградов,⁵³ А. Чичерин, Ю. Лотман, С. Бочаров, В. Маркович, Д. Бейли, Т. Шоу, Р. Фриборн, С. Митчел, Р. Грегг, У. Тодд, А. Бриггс, Л. Шеффлер, Д. Клейтон и мн. др. Выдающую роль в переходе на новую парадигму в России и за рубежом сыграли статьи Ю. Лотмана «Художественная структура „Евгения Онегина“»⁵⁴ и С. Бочарова «Форма плана»,⁵⁵

⁵¹ Если Тыняновым была «подчеркнута чисто словесная динамика „Онегина“» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 62), то Винокур подошел к роману со стороны повествовательных структур, иначе говоря, его привлекло парадоксальное включение планов автора и героев. Кентавр-система «Онегина» вдохновила Бочарова на его статью «Форма плана», построенную как музыкальное переплетение двух тем, и оказалось, что повествовательное устройство романа раз за разом провоцирует все новые его описания. Д. Клейтон в статье «"Евгений Онегин": В поисках фабулы» (Russian Literature, XXIV, 1988) анализирует повествование, пользуясь четырехуровневой схемой. В. Шмид отмечает, как и Бочаров, гибридность романа и приходит к выводу, что «в „Евгении Онегине“ неопределенность фабулы отражает неопределенность самой жизни». Э. де Хаард (Haard Eric de. On the Narrativ Structure of Eugenij Onegin // Russian Literature. 1989. Vol. XXVI. № 4) считает, что несовместимость принципов описания «истории» и «отступлений» придает целому смысл оксюморона. В работе «Сравнительный анализ героинь „Дон Жуана“ Байрона и „Евгения Онегина“ Пушкина» (Вопросы литературы, 1996, ноябрь—декабрь) Джон Гаррард указывает на равновесие «истории» и «отступлений» у Пушкина, отмечая преобладание «отступлений» у Байрона. С. Хейзингтон (Hoisington Sona. The Hierarchy of Narratees in Pushkin's Eugene Onegin // Canadian-American Slavic Studies. 10. 1976. № 2) ставит повествование в «Онегине» в иерархическую зависимость на оси автор—читатель. Подвижное единство позиции автора-повествователя Т. Шоу видит в его соотносительности с Ленским и Онегиным, полагая, что «автор, пребывающий в стадии зрелой „реочарованности“, реагирует на предыдущие этапы своего развития, находя ценное не только в юношеской очарованности, но и в последующем разочаровании, не только в горячем сердце, но и в холодном уме» (цит. по русскому переводу в сб. ст.: Автор и текст. СПб., 1996. С. 127). К. Поморска, вслед за Бочаровым, анализирует повествование от автора и утверждает, что «в тех местах, где автор устанавливает свое отношение к какому-либо из героев, текст, переведенный в новый фокус, предстает перед читателем в ином аспекте: одновременно выкристаллизовывается характер самого героя, который до сих пор мог быть не совсем ясным, и устанавливается новая связь с текстом» (Pomorska K. Заметки о письме Татьяны // Alexander Puskin / Simposium II. Columbus, Ohio: Slavica Rublishers, 1980). Особенно выразительно этот «подвижный повествовательный прием в стихах» сформулирован Дьюлой Кираем: «Поэт свободно переходит от внутренней речи одного героя к внутренней речи другого, перевоплощаясь моментально во внутреннее созерцание героя и снова свободно возвращаясь к изображению его со стороны – из аспекта наблюдения чужого или близкого ему лица: героя, автора, читателя, современника» (Кирай Дьюла. К проблеме авторской точки наблюдения в повествовательной концепции текста Пушкина, Гоголя, Достоевского и Толстого // Studia Russia, VII. Budapest, 1984. С. 141). Этот «подвижный повествовательный прием» в романе в стихах аналогичен у Пушкина «переменным композициям» лирических текстов, когда стихотворение можно описать с помощью не одной, а нескольких композиционных схем, которые затем наслаиваются друг на друга, придавая динамический аспект архитектурной статике текста. Об этом типе лирической композиции с блуждающими разрезами см. главу «"Зимний вечер" Пушкина»; см. также Эткинд Е. Г. Симметрические композиции у Пушкина. Париж, 1988.

⁵² В библиографию не внесены книги Бахтина, Тынянова и Выготского, имеющиеся здесь в виду. Фрагмент из Бахтина об «Онегине» включен в антологию «Russian Views of Pushkin's Eugene Onegin» (Russian Views of Pushkin's Eugene Onegin. Translated, with an Introduction and Notes by Sona Stephan Hoisington. Bloomington: Indiana University Press, 1988), а вообще поэтика «Онегина» в конце века так или иначе изучается под воздействием Бахтина, находя прямых его последователей (Бочаров, Турбин и др.). Книга Тынянова «Проблема стихотворного языка» (1924), переизданная в 1965 г., содержит лишь первоначальные подступы к поэтике «Онегина», развитые в других работах: «О композиции „Евгения Онегина“» (в его книге «Поэтика. История литературы. Кино») и «Пушкин» (Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968). Выготский сослался на идеи Тынянова в книге «Психология искусства» (1965, 1968).

⁵³ В. В. Виноградову в 1960-е гг. принадлежит, кроме статьи «Стиль и композиция первой главы „Евгения Онегина“» (Русский язык в школе, 1966, № 4), статья «О трудах Ю. Н. Тынянова по истории русской литературы первой половины XIX века» (Русская литература, 1967, № 2), перепечатанная через год в несколько сокращенном виде в качестве предисловия к книге Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968.

⁵⁴ Лотман Ю. М. Художественная структура «Евгения Онегина» // Труды по русской и славянской филологии, IX / Учен.

появившиеся одна за другой (1966, 1967). Имманентный подход к роману был, однако, развернут в различных руслах структуральной и феноменологической поэтики. В 1970-е гг. оба автора расширили поле исследования «Онегина» в двух других работах; статьи С. Бочарова о романе появляются периодически вплоть до настоящего времени.

Теоретической аксиомой Лотмана было установление «противоречия» как художественно значимого структурного элемента, декларированного самим Пушкиным. Оно объясняется наличием внутри текста художественных точек зрения (т. е. позицией сознания), которые «не фокусируются в едином центре, а конструируют некий рассеянный субъект, состоящий из различных центров, отношения между которыми создают дополнительные художественные смыслы».⁵⁶ Это настолько резко усложняет структуру текста, что порождает, по Лотману, обратный эффект «упрощения» и естественности, имитирует «нехудожественность», воспринимаемую как «иллюзию самой действительности».⁵⁷ Лотман разворачивает эту идею на демонстрации семантико-стилистических и интонационных «словов», а также «словов» характеров персонажей от главы к главе. Возникающий при этом разноречивостью смыслов ценностно выравнивается механизмом иронии, который действует у Пушкина на всех уровнях. В итоге «Онегин» «не только строится как система соотнесения разнородных структур, но и имеет открытый характер».⁵⁸ Стоит отметить, что все это еще подчинено стремлению «воссоздать объективную реальность», поддержать «реализм» пушкинского романа. В более поздних работах эта тенденция размывается.

С указания на «противоречие» начинает свою статью и Бочаров. Но это не противоречие стиля, интонации, характеристик персонажей. Речь идет о генеральном противоречии «Онегина», противоречии, на котором держится весь роман Пушкина: совмещении и несовместимости мира автора и мира героев. Традиция Тынянова—Винокура, на которую опирается и Лотман в статье 1966 г., не подчеркивала в ступенчатой структуре автора ипостаси Демиурга, творца всего романного мира. Бочаров, учитывая функцию автора-повествователя и роль автора-персонажа, приятеля Онегина, ставит акцент на авторе, творце и держателе всего текста. Он пользуется формулой А. Чичерина о «расщепленной двойной действительности» и пишет: «Действительность эта – гибрид: мир, в котором пишут роман и читают его, смешался с «миром» романа; исчезла рама, границы миров, изображение жизни смешалось с жизнью».⁵⁹ В дальнейшем это положение раскручивается в изощренном спектре преобразований и вариаций. Работа как бы построена на антиномии: с одной стороны, «действительность я и роман героев приравнены, совмещены в одной общей плоскости»; с другой – «жизнь и работа автора не могут лечь в одной плоскости с жизнью героев романа этого автора».⁶⁰ Рассуждение как будто скользит по «ленте Мёбиуса», а затем разрывает ее. Благодаря парадоксу преодолевается «всеобъемлющий образ «я», который ступенями переходит от «приятеля» или частной биографии Пушкина к сознанию автора, ставшему объективным миром романа, равному целой жизни. Этими переходами нам представлено удивительное явление – объективность поэтического сознания, его особая человеческая природа: ибо оно громадно перерастает и превосходит отдельное «я» поэта».⁶¹ Эта вершинная формула Бочарова, верная и по сей день, великолепно развитая многими исследователями, приобрела с течением времени легкий дефект своим упором на сверхценность «объективности». Совре-

зап. Тартуского ун-та. Вып. 184. Тарту, 1966. С. 5—32.

⁵⁵ Бочаров С. «Форма плана» (Некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопр. литературы. 1967. № 12. С. 115–136.

⁵⁶ Лотман Ю. М. Художественная структура «Евгения Онегина». С. 8.

⁵⁷ Там же. С. 20.

⁵⁸ Там же. С. 31.

⁵⁹ Бочаров С. «Форма плана» (Некоторые вопросы поэтики Пушкина). С. 118.

⁶⁰ Там же. С. 123, 125.

⁶¹ Там же. С. 127.

менное чувство антропокосмичности с действительным тождеством бытия и сознания не хочет оперировать «объективностью», которая, в сущности, фиксирует выпадение человечества из универсума. Да и сам Бочаров фактически создает свой очерк ради вписанности пушкинского романа в мироздание: «В (...) духовном космосе Евгений Онегин имеет свою несомненную реальность, соизмеримую с реальностью «настоящих» живых существ».⁶²

В англоязычной пушкинистике 1970—80-х гг. отметим разделы об «Онегине» в книгах Дж. Бейли и Р. Фриборна, а также монографию Д. Клейтона «Ice and Flame».⁶³ Книга Д. Клейтона привлекает обстоятельным обзором критической литературы об «Онегине» и нетривиальными решениями ряда проблем. Нечасто встретишь столь недвусмысленный отказ от реалистической интерпретации романа, опирающийся как на русских формалистов, так и на более поздний опыт московско-тартуской структуральной школы. Используя их термины и приемы, Клейтон включает в анализ историко-литературные и биографические аспекты. Работ Дж. Бейли и Р. Фриборна мы представлять не будем, отсылая к их проницательному комментарию в книге Клейтона, но в знак солидарности с автором повторим здесь одну выдержку из Фриборна. Фриборн пишет о моральной позиции Татьяны как высшей ценности пушкинского текста: «Tat'iana asserts... the privacy of conscience, the singularity of all moral awareness and certitude, the discovery of the single, unique moral self which opposes and withstands the factitious morality of the mass, of society, or the general good»⁶⁴.⁶⁵ Казалось бы, это утверждение должно устроить всех апологетов Татьяны, особенно в России. Однако перед нами Татьяна, прочитанная в западном мире. Это означает, что она представлена как личность, не подвластная никаким обстоятельствам, сама устанавливающая правила собственного поведения, являясь носителем ценностей. У нас же Татьяну понимают по преимуществу как выразительницу национальной всеобщности, и поэтому формула Фриборна не вызовет энтузиазма.

Хотя судьба пушкинских героев еще долго будет волновать читателей многих стран, композиционная структура «Онегина» в целом заслуживает не меньшего внимания, так как фабула в конечном итоге все-таки не является смысловой доминантой. Смена парадигмы в восприятии романа постепенно переместила исследовательский интерес с его творческой истории на состав текста. Осознание мнимой неоконченности «Онегина» привело нас к переоткрытию идеи Тынянова о том, что подлинным концом романа являются «Отрывки из путешествия Онегина».⁶⁶ Если Тынянов выводил ее из установки Пушкина на словесный план, из словесной динамики произведения, то наша аргументация опиралась на композиционную структуру романа, на описание «Отрывков из путешествия...» и «Примечаний» как полноправных компонентов поэтического текста в ранге глав. В свою очередь, структурные данные, взятые в зависимости именно от текста, дважды опубликованного самим Пушкиным, то есть без так называемой «десятой главы», были сведены в то, что без особой натяжки можно назвать жанровой формулой «Онегина» как романа в стихах.

Жанровым фундаментом «Онегина» является его принадлежность к лирическому эпосу с решающим перевесом лиризма. На этом фундаменте строится система жанровых признаков, принадлежащих композиционно-сюжетной стороне, способу повествования,

⁶² Там же. С. 133.

⁶³ Clayton J. Douglas. Ice and Flame: Alexander Pushkin's «Eugene Onegin». Toronto: University of Toronto Press, 1985.

⁶⁴ «Татьяна отстаивает неподотчетность совести, самоценность любых нравственных понятий и убеждений, существование обособленного и неповторимого нравственного „я“, противостоящего и сопротивляющегося искусственной морали, основанной на интересах большинства, мнении света или принципах общего блага».

⁶⁵ Freeborn R. The Rise of the Russian Novel from «Eugene Onegin» to «War and Peace». Cambridge: Cambridge University Press, 1973. P. 37.

⁶⁶ Чумаков Ю. М. Состав художественного текста «Евгения Онегина» // Пушкин и его современники / Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. Т. 134. Псков, 1970. С. 20–33.

кругу образов-персонажей, пространственно-временной сфере, стилистике, стиху, строфе и пр. Группировка их по принадлежности к той или иной области организации текста сводится в следующую схему: основанные на динамическом равновесии двух нераздельных и независимых миров автора и героев, выделяются

- 1) со стороны композиции:
 - фрагментарность;
 - законченность в форме неоконченности (неотмеченность начала и конца);
 - «противоречия»;
 - «пропуски текста» (содержательные зоны молчания);
 - взаимоосвещение стиха и прозы;⁶⁷
 - структурирование внетекстовых элементов (поэтизация примечаний, усвоение чужого текста);
- 2) со стороны сюжета, способа повествования и группировки образов-персонажей:
 - внефабульность (многослойность сюжетного развертывания);
 - переключение из плана автора в план героев и обратно (челночное движение «точки» повествования);
 - ступенчатое построение образа автора;
 - вне- и внутритекстовый образ читателя;
 - «профильность» (взаимообращенность) персонажей;
 - взаимозаменяемость персонажей (их неидентичность самим себе, интеграция в сложное духовное единство);
 - линейно-циклическое время и внешне-внутреннее пространство;
- 3) со стороны стилистики и стиха:
 - стилистическая полифония («сломы»);
 - строфа как создающая целое расчлененность (неизменная подоснова, подчеркивающая и выравнивающая многообразие интонационно-ритмического, пространственно-событийного и поведенческого содержания);
 - ирония как регулятор единства и многоплановости стиха, стиля и смысла; ироническое скольжение по другим жанрам (пародийное полупревращение или имитация).

Все эти аналитические дефиниции жанра в слитном тексте «Онегина» подвижны и подвержены взаимопревращениям. Поэтому можно утверждать, что фундаментальной чертой романа, охватывающей все его жанровые признаки, является инверсивность. Перераспределения инверсивного типа функционируют всюду: в «расщепленной двойной действительности», то есть в переключениях из авторского мира в геройный или, что то же самое, из поэтического сюжета в повествовательный, в композиционной перестановке «Отрывков из путешествия Онегина», в зеркальной симметрии писем и монологов, в том, что «жизни даль» (5, VII) и «даль свободного романа» (8, L) продолжают друг друга, во взаимозаменах персонажей, в колебаниях стиля и смысла – вообще на любом уровне. В конечном итоге, содержанием «Онегина» является его форма, и это столь же очевидно, как позднее в «Улиссе» Джойса. Можно думать также, что инверсивность «Онегина» протягивается и в поле его интерпретаций, где, в свою очередь, перепутываются толкования и поэтика.

В своем завершенном виде «Онегин» сохраняет напряженную неразвернутость, непредсказуемость и свободу выбора читателем различных «путей» сюжета и смысла. Поэтическая структура романа, тяготея к свернутости, закрытости и самотождественности, спо-

⁶⁷ Этой важнейшей проблемы касаются Л. С. Сидяков и Пол Деб– рецени, связывая ее с художественной прозой Пушкина в целом. См.: Сидяков Л. С. Художественная проза Пушкина. Рига, 1973 и мн. др. его работы; Debreczeny P. The other Pushkin: A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction. Stanford (California), 1983.

собна, благодаря все той же инверсивности, разворачиваться в новое семантическое пространство, которое постоянно возрастает, выходя из себя самого и насыщаясь смыслами все более и более. Единораздельность «Онегина», сохранение им целостности при принципиальном господстве откровенных противоречий и клубящихся инверсий приводит к тому, что на любом его уровне возникает парадоксальная игра сюжетно-композиционных и смысловых возможностей, вариаций и альтернатив. «Онегин» весь существует на противонапряжениях смысла, никогда не перетягивающихся на одну сторону в ключевых местах текста. Суть его жанра в том, что он навсегда сохраняет черты черновика, а это стимулирует соучастие читателей в смысловой жизни текста. Вот почему жанровая формула «Онегина» выводится, с одной стороны, из заверченного текста романа, канонизированного изданием 1837 г., а с другой – она же вбирает в себя веер возможностей, располагающихся вне и внутри текста, начиная от поглавной редакции 1825–1832 гг. и кончая «Альбомом Онегина», так называемой «Десятой главой» и всеми явными и скрытыми вероятностными ходами романа.⁶⁸

Собирание жанровой формулы «Онегина» привело к важному последствию: оказалось возможным установить жанровую традицию русского стихотворного романа, которая в литературной науке считалась несуществующей. Для этого понадобилось сличить с жанровой сеткой «Онегина», взятой к тому же в упрощенном виде, довольно большое количество текстов (разумеется, их сначала нужно было разыскать). «Блестящее одиночество» «Онегина» в стихотворной традиции объяснялось тем, что у романа за сто с лишним лет его существования не нашлось прямых подражателей. Оpoznать их было нелегко, так как историческая поэтика надолго была отторгнута от науки. «Онегин» мог обрести статус жанра в историческом ракурсе лишь при том условии, что его поэтика была сопоставлена с поэтикой литературных спутников и преемников и соотнесена с ближним и дальним контекстом эпигонских произведений. Все это было осуществлено.⁶⁹

Наличие прямой жанровой традиции «Онегина» маскируется выпадением одного важного звена в любой складывающейся преемственности: отсутствует ближайший круг литературных спутников достаточно высокого ранга, устанавливающих каноны жанра. В то же время массово-эпигонская литература немедленно откликнулась на появление романа в стихах, тиражируя образец в изрядном количестве подражаний. Правда, без присутствия массовой литературы традиция вообще формируется неустойчиво, но в случае с «Онегиным» шаблоны сразу заняли ее магистральную линию, которую как бы не хотелось видеть в силу несоразмерности образца и подражаний. Тем не менее отсутствие канонизирующего круга было компенсировано. Многие значительные поэты пушкинского и последующего времени (Е. Баратынский, Я. Полонский, М. Лермонтов, Ап. Григорьев, И. Аксаков, К. Павлова и др.), не вступая в открытое соперничество с автором «Онегина», создали поэмы, в которых явственно обозначились интенции нового жанра. Канон выступил в размытых очертаниях, в отклоняющихся, неявных формах, возникал не жанр романа в стихах, а ориентация на него, модус жанровой принадлежности. Тексты, которые мы не будем здесь перечислять, образуют боковую или периферийную линию онегинской традиции, продлевающую по историческому вектору творческий импульс жанровых сил в их напряженной неразвернутости.⁷⁰ В середине XIX в. на магистральной линии появляется достаточно высокий образец жанра: «Свежее преданье» Полонского. Следующий подъем жанровой волны приходится на начало XX в. («Младенчество» Вяч. Иванова, «Первое свидание» А. Белого и «Возмездие» А. Блока). Далее можно указать на «Спекторского» Пастернака вместе с его же прозаической

⁶⁸ Чумаков Ю. Н. Роль изучения творческой истории в современном прочтении «Евгения Онегина» // Классика и современность. М., 1991. С. 170–179.

⁶⁹ Чумаков Ю. Н. «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. Новосибирск, 1983.

⁷⁰ Чумаков Ю. Н. Из онегинской традиции: Лермонтов и Ап. Григорьев // Пушкинские чтения. Таллинн, 1990. С. 129–143.

«Повестью» и, наконец, на «Поэму без героя» А. Ахматовой. Современные методы рассмотрения текстов и литературного процесса позволили обосновать традицию послеонегинского стихотворного романа, описав при этом в аспекте исторической поэтики художественный материал, впервые в значительном объеме введенный в научный оборот.

Вернемся, однако, к современному кругу прочтений «Онегина». У. М. Тодд в монографии «Литература и общество в эпоху Пушкина» обращается заново к социальному прочтению романа, связывая его, в первую очередь, «со светской идеологией, представлениями о приличиях, традициях и условностях».⁷¹ При этом, решая с помощью романа социокультурные проблемы пушкинской эпохи, Тодд повсеместно опирается на его поэтику. Важное пересечение внутри самой действительности социальных и эстетических тенденций рассматривается Тоддом по моделям фундаментального сочленения в романе двух реальностей: изображенной реальности, любовной драмы героев и «второй реальности» – реальности творческого процесса. Отмечая поэтическую удачу Пушкина, сплетающего воедино обе реальности, Тодд пишет о крайностях миметических и формальных подходов и настаивает на их равновесии. Вместе с тем в предшествующей главе он с очевидной горечью указывает на «проблему, мучительную для социологии литературы: каким образом рассматривать литературу как общественный институт, связанный с исторической ситуацией и расстановкой сил, не теряя при этом из виду динамику художественного текста и непреодолимость литературной традиции».⁷² Самому автору удается искусно балансировать внутри этой дилеммы. Так, он великолепно интерпретирует ведущую метафору текста «роман-жизнь», но все же нельзя не признать, что социологические трактовки романа, даже с максимальным привлечением средств его поэтики, чреваты неизбежными шероховатостями.⁷³

Недавно вышедшая книга В. Турбина «Поэтика романа А. С. Пушкина "Евгений Онегин"» также примыкает, на первый взгляд, к социологическому настроению. Но если Тодд, верный принципу историчности, пытается реконструировать условия XIX в. и методологически развести социальное и эстетическое, то Турбин, напротив, видит «Онегина» вне истории и погружает поэзию и действительность в континуум, где они служат метафорами друг друга. Исповедуя жанровую концепцию бытия в духе Бахтина, Турбин отождествляет литературные жанры и жанры человеческого поведения. Они сводятся к подобию архетипов. Паратерминология Турбина исключительно индивидуальна и синкретна, и ее не просто перевести на какой-либо конвенциональный метаязык науки. Термины «эпос», «роман», «сюжет», «фабула», «композиция» и пр. сдвинуты или расширительны по содержанию. Он пишет, например, что «композиция вездесуща (...), что рифма есть явление композиции художественного, стихового высказывания (...), что и метр стиха – композиция; ямб – композиция, хорей – композиция» и т. д.⁷⁴ В основу взгляда на роман положена формула Белинского «энциклопедия русской жизни», но эта «энциклопедия» понята в каком-то особом, турбинском, повороте. «Онегин» в целом – соединение эпоса и романа: Татьяна – эпос, Евгений – роман, но в то же время сам герой эпически раздвинут, «он, поименованный в честь реки, с

⁷¹ Тодд У. М. Литература и общество в эпоху Пушкина. СПб., 1996. С. 9.

⁷² Там же. С. 57.

⁷³ Например, У. М. Тодд обращается к исследованиям Марка Раеффа, касающимся позиции декабристов, и сочувственно их цитирует: «Сейчас нам ясно, что все критические выпады декабристов сосредоточивались на одной-единственной основной черте русской ситуации, источнике всех зол: отсутствии прав личности и уважения к ней, к ее достоинству, чести, собственности, работе, даже жизни» (Тодд У. М. Литература и общество в эпоху Пушкина. С. 51). М. Раефф, конечно, прав с точки зрения современной социологической мысли: декабристы вполне могли использовать «основную черту русской ситуации» с целью взбудоражить состояние общества. Но остается неясным, считает ли он, что декабристы собирались исправлять эту «основную черту», которая на самом деле является коренной чертой этнопсихологии, остающейся неизменной вплоть до настоящего времени.

⁷⁴ Турбин В. Н. Поэтика романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1996. С. 161.

начала и до конца является в романе человеком-рекой».⁷⁵ Вообще в книге Турбина мы видим превращение всего во все остальное, все метафоры реализуются, ассоциации пронизывают и притягивают совершенно неожиданные места: «...Летом, в саду, Онегин убивает любовь, а зимою, в поле у реки, убивает дружбу. Сцена в саду и сцена дуэли – два поединка»; или еще: «Причудливо сдвигаются: окутанный „морозной пылью“ Онегин и продолжающий его шалун-"мальчик" (...). Вошедшая в хрестоматии (...) картинка уже содержит в себе шуточный прообраз заключительной сцены романа: Татьяна оберегает Онегина от холода, (...) „грозит ему“, пресекая задуманную им шалость».⁷⁶ В другом месте Турбин называет весь пушкинский роман «причудливым», но гораздо причудливее само его прочтение, остающееся при этом необычайно талантливым, импровизационным, поражающим воображение и способным пробудить в новых читателях «Онегина» неисчерпаемое множество впечатлений и мыслей.

Для судьбы пушкинского романа чрезвычайно показательны изучения В. Непомнящего, из которых особенно выделяются два монографических рассмотрения начальных глав.⁷⁷ Глубокое, артистически тонкое понимание романа и его поэтики парадоксально сочетается с выходами в морально-религиозную назидательность. В упомянутых работах (1979, 1987) эта тенденция еще растворена в высокой и важной патетике, но в более поздних статьях проступает вполне отчетливо. Автор, озабоченный духовным водительством своих читателей, сознательно подчиняет блистательное поэтическое видение романа серьезному и строгому уяснению, к какой цели их ведет Пушкин и чему он их учит. Это хорошо видно в монументальной исторической статье «Удерживающий теперь», где Непомнящий пишет по поводу Пушкина и его романа: «...процесс строительства произведения – и одновременно себя самого – наблюдается (...) как бы извне, в перспективе некой сверххудожественной цели. В дальнейшем я надеюсь показать, прочитывая роман главу за главой, что сюжет его, строящийся на притяжении—противостоянии ушибленного „европейским“ воспитанием полурусского героя"... и уездной барышни, русской, несмотря на французский язык и английские романы, сюжет, где героиня – авторский „верный идеал“ человека – влюбляется в идеал человека, каким представляется ей герой, и шаг за шагом познает меру невоплощенности в нем этого идеала, – что сюжет этот складывается необычайно телеологично, так что все действие устремлено (как и в „Борисе Годунове“) к безмолствованию финала, в котором, может быть, брезжит надежда на прозрение безмолвствующего».⁷⁹ Профетические интонации Достоевского, конечно, слышны в этой выдержке, и это вполне естественно при внутренней взвинченности нашей культуры. В дистанционном прочтении западных пушкинистов любой расклад оценок Евгения и Татьяны звучит гораздо спокойнее, что хорошо видно в работах У. Тодда, М. Каца, Л. О'Белл, Дж. Келли, Д. Клейтона, А. Бриггса и мн. др.

Современная мировая онегинистика удивительно активна, широка и разнообразна, и поэтому здесь нет возможности даже перечислить многие исследования, вполне заслуживающие упоминания. В 90-е гг. в России вышли три книги о пушкинском романе (В. Баевский, Н. Михайлова, В. Турбин).⁸⁰ В Москве издана «Онегинская энциклопедия». Проблемы поэ-

⁷⁵ Там же. С. 129.

⁷⁶ Там же. С. 159–160.

⁷⁷ Непомнящий В. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. М., 1987.

⁷⁸ Непомнящий В. С. «...На перепутье...»: «Евгений Онегин» в духовной биографии Пушкина. Опыт анализа второй главы // Московский пушкинист, I. М., 1995.

⁷⁹ Непомнящий В. Удерживающий теперь: Феномен Пушкина и исторический жребий России // Новый мир. 1996. № 5. С. 171.

⁸⁰ Баевский В. Сквозь магический кристалл: Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина. М., 1990; Михайлова Н. И. «Собрание пестрых глав»: о романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1994; Турбин В. Н. Поэтика романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1996.

тики ставятся постоянно. Пишут о сюжете (С. Бочаров, Е. Хаев), о нарративности и авторе (Т. Шоу, Д. Клейтон, С. Хейзингтон, Э. де Хаард и мн. др.), о структуре персонажей (А. Чудаков), о композиции (Л. Лейтон) и т. д. Живо обсуждается календарь романа (А. Тархов, Ю. Лотман, В. Баевский, В. Кошелев). С. Фомичев писал о замысле и тексте романа, С. Бочаров сравнил Онегина и Ставрогина. Эссе А. Синявского «Прогулки с Пушкиным» до сих пор будоражит умы ученых, особенно в части истолкований «Онегина».

Внимание исследователей часто привлекают отдельные компоненты романа, интерпретации которых распространяются на весь текст. Наиболее притягательным эпизодом является «Сон Татьяны». Назовем здесь имена тех, кто описывал его в последнее время: Р. Мэтлоу, В. Несауле, Р. Грэгг, Р. Пиччио, М. Кац, В. Маркович, Н. Тамарченко, С. Сендерович, Т. Николаева, автор этой статьи – и это далеко не все! Последним по времени появилось эссе С. Зимовца,⁸¹ где автор с фрейдистских позиций опознает в медведе... Пушкина. Мотив сна, сновидности в романе сейчас все больше возрастает в своем значении, окутывая текст как бы облаком. В 1996 г. сном романа посвящены два изыскания, появившиеся в Новосибирске.⁸² Однако, пожалуй, самым удивительным явлением в этом ряду оказалась статья К. Эмерсон «Татьяна»,⁸³ в которой героиня подверглась радикальной реинтерпретации, так как последнее петербургское свидание происходит, согласно гипотезе, в воображении Онегина (в его «сне»!). Перемена статуса события меняет привычные оценки: Татьяна лишается «коронной лекции», и теперь Онегина казнит его собственная совесть. Эмерсон связывает «обаяние, притягательность и духовный рост... с личностью Онегина, а не Татьяны».⁸⁴ Но и Татьяна не умаляется, а возвышается, так как ей отводится роль Музы, самой эстетики, поэтического вдохновения для автора и героя.

Свое понимание Татьяны Эмерсон, по ее словам, выводит из эссе Синявского. В то же время имеется текст, явно или неявно спровоцировавший новый сценарий развязки «Онегина»: это «Лолита» Набокова, точнее ее интерпретация, предпринятая А. Долининым, которому удалось расшифровать двойную природу романа. Он заметил, что в момент получения Гумбертом письма от Лолиты происходит незаметный сдвиг повествования в иную жанровую форму. После рассказа о своем греховном влечении к «нимфетке» Гумберт досочиняет конец истории, не маркируя границы между «исповедью» и «романом». У героя Набокова отмечен «выход за пределы собственного «я», скачок от эгоизма к любви».⁸⁵ То же самое Эмерсон находит у Онегина, и описание его воображаемого визита к Татьяне сопровождается отсылками к комментарию Набокова о пушкинском романе. Теперь интертекстуальные связи, давно установленные между «Онегиным» и «Лолитой» в англо-американской пушкинистике, дополняются функционированием набоковского романа как своего рода постисточника, который путем ретроспективного наложения производит рекомбинацию эпизодов «Онегина», генерируя его непредвиденные структурно-смысловые черты. Не потому ли Тынянов увидел в пушкинском романе в стихах «не развитие действия, а развитие словесного плана» (1922),⁸⁶ что на него повлияло «Первое свидание» А. Белого (1921), в котором фабульное движение замещено словесной динамикой? Таким образом, на проблему литературных источников «Онегина», отличающуюся и без того неисследимой глубиной, наслаива-

⁸¹ Зимовец С. Молчание Герасима: Психоаналитические и философские эссе о русской культуре. М., 1996.

⁸² Козлова С. М. Миф о похищении Персефоны в сюжетных схемах русской литературы (к проблеме развития наррации) // «Вечные» сюжеты русской литературы: «Блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996. С. 41–59; Печерская Т. И. Сон Онегина (сюжетная семантика балладных и сказочных мотивов) // Там же. С. 78–86.

⁸³ Эмерсон К. Татьяна // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1995. № 6. С. 31–47.

⁸⁴ Там же. С. 32.

⁸⁵ Долинин А. А. «Двойное время» у Набокова (от «Дара» к «Лолите») // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 310.

⁸⁶ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 64.

ется современное понимание интертекста, а, по словам Р. Барта, «в явление, которое принято называть интертекстуальностью, следует включить тексты, возникающие позже произведения: источники текста существуют не только до текста, но и после него».⁸⁷

Гипотеза Эмерсон, не подкреплённая ни четкой доказательностью, ни достаточной опорой на сюжетную ситуацию, тем не менее весьма обогащает смысловой спектр романа, играя на вероятностно-множественных чертах структуры его «пульсирующего» текста. В то же время возможные приращения смысла приводят и к его утратам. Отмена «реальности» последнего свидания героев наклоняет композиционное равновесие, лишая его зеркально-симметрической устойчивости. Соответственно меняется «сюжет из четырех свиданий», как мы назвали вершинные моменты повествования, где два реальных свидания обрамляют два «воображаемых» – сон и посещение усадьбы героя. Теперь последний компонент также оказывается событием внутреннего мира. Нарушается так называемая «профильность» персонажей: в статусе Музы Татьяна теряет прямую соотносительность с Онегиным, смещаясь в мир Автора и, странным образом, занимая в ином ракурсе ту же превосходительную позицию, которая так задевала Эмерсон в истолковании Достоевского. Совершенно бледнеет проекция на басню о журавле и цапле, о которой тонко писал Бочаров. А ведь за нею прячется конфликт типа японского мифа об Идзанаги и Идзанами, где у перволюдей возникли осложнения, так как женщина опередила мужчину в произнесении ритуальных слов. Кроме того, Татьяна, возвышаясь в новой идеальной роли, теряет трехипостастность (единство уездной барышни, знатной дамы и Музы). Наконец у нее, совсем немногословной, отнимается единственный устный монолог. Впрочем, мы не стремимся совсем отклонить версию Эмерсон: она вправе оставаться возможностью, не пересекающейся с каноническим прочтением сюжета в соответствии с правилом дополнительности.

В заключение обратимся к интерпретации еще одного текста, который можно, как и «Лолиту», считать источником «Онегина», но в традиционном смысле. Речь пойдет о характеристике героини романа М. де Лафайет «Княгиня де Клэв» в статье А. Чичерина,⁸⁸ которая, по нашему мнению, является имплицитной параллелью к пушкинской Татьяне. Пушкин не мотивировал и не описал психологического состояния Татьяны в VIII главе – роман вообще вне психологии, – но характеристика княгини де Клэв позволяет реконструировать это состояние по удивительному сходству ситуации. Чувство героини Лафайет к герцогу Немуру «прекрасно по своей пылкости и силе... по своей затаенности, по своей чистоте и бесцельности. (...) Оно – в такой духовной красоте, которая была бы разрушена, разбита изменой мужу, при его жизни и после его смерти».⁸⁹ Однако важнее всего то, что княгиня де Клэв боится ослабления чувств своего возлюбленного, боится «поругания» любви. «Она отрекается от себя самой в главном своем чувстве, чтобы утвердить себя в ненарушенном своем бытии. Ведь она преодолевает все проявления своего чувства, но не само чувство».⁹⁰

Скорее всего, Чичерин предполагал перенесение своих пассажей на пушкинскую героиню. Он вдумчиво занимался «Онегиным», и возможно, что изменение заглавия русского перевода («Принцесса Клевская» на «Княгиню де Клэв») связано с желанием сблизить двух «княгинь». А может быть, Чичерин заметил, как назвал Татьяну Набоков в русской версии «Лолиты» («Никогда не уедет с Онегиным в Италию княгиня N»). Так или иначе, но привлечение перекрещивающихся интерпретаций двух источников для освещения Татьяны позволяет, по аналогии с княгиней де Клэв, вписать смысловое осложнение в конце монолога

⁸⁷ Barthes R. L'aventure sémiologique. Paris: Seuil, 1985. P. 300.

⁸⁸ Чичерин А. В. У истоков французского романа (к 300-летию выхода в свет романа Мари Мадлен де Лафайет «Princesse de Clèves») // Контекст: Литературно-теоретические исследования. М., 1988. С. 148–149.

⁸⁹ Там же. С. 148.

⁹⁰ Там же. С. 148–149.

героини. За неотменяемым прямым смыслом «Я вас люблю (к чему лукавить?) / Но я другому отдана; / Я буду век ему верна» проступает второй план: Татьяна будет любить идеального Онегина, Онегина своей души, но реальному герою она отказывает.

Эти смысловые коннотаты смещают мотивировки поведения Татьяны в VIII главе к более глубоким основаниям, минуя привычное восхищение ее моральной стойкостью. В Татьяне сталкиваются не любовь и долг, а любовь и страх разрушения идеальной кристаллизации этой любви. В конечном итоге перед нами, как пишет Л. Гинзбург о героине Лафайет, «коллизия страсти и душевного покоя, проблема эгоизма, движущего даже возвышенными побуждениями».⁹¹ Достоевский, желая возвысить Татьяну, заметил, что «если бы Татьяна даже стала свободною, если б умер ее старый муж и она овдовела, то и тогда она не пошла бы за Онегиным».⁹² Думал возвысить, но вместо этого невольно сравнил ее с княгиней де Клев, с которой все это случилось, и в результате мы угадываем смятенные порывы и прочные тормоза в поведении героинь Пушкина и Лафайет, напряженнейшую картину внутренней борьбы.

Несмотря на то, что в современной науке прочно утвердилось мнение, что текст «Онегина» – картина внутреннего мира автора, заключающая в себе повествование о героях, его открытый сюжет с множеством нереализованных возможностей неизменно привлекает читателей и инверсивно выводится на первое место. Евгений и Татьяна представляются современному восприятию равновеликими и равнодостоинными личностями, претерпевающими свою драму, свой *élan vital* внутри социума, где до сих пор остаются неизжитыми патриархально-родовые комплексы с их реликтовой имперсональностью. Татьяна, разумеется, прекрасна, но «Евгений Онегин как романтический герой – может быть, самое очевиднейшее явление вообще всей русской литературы».⁹³

После вышесказанного нетрудно предположить перспективы дальнейшего изучения пушкинского романа в стихах, вытекающие из современного его понимания. Прежде всего, это вопросы интертекстуальности «Онегина», тесно связанные с источниками текста, а также с мышлением, стилями и формами у Пушкина. Много возможностей заключается в мотивном анализе, особенно в манере Б. Гаспарова, в углубленном описании поэтики инверсий и т. п. Небезынтересно вернуться к идее В. Жирмунского прочесть «Онегина» как комический эпос; обертоны этой мысли замечаются у англо-американских ученых. Недочитана мифологичность «Онегина», остаются для будущего функциональные потенции романа как регулятора поэтической и философской культуры, его интерпретации в качестве универсальной модели и чертежа антропокосмоса.

1996

Перспектива стиха или перспектива сюжета («Евгений Онегин»)?⁹⁴

Современники Пушкина, первые читатели «Евгения Онегина», часто ставили выразительность стихов и строф текста выше любовной фабулы и характеров главных персонажей. Иные, наоборот, упрекали поэта за пренебрежение романским действием, но это длилось недолго. С окончанием Золотого века русской поэзии альтернатива между стихами и

⁹¹ Гинзбург Л. О литературном герое. Л., 1979. С. 19. Нетрудно заметить, что Л. Я. Гинзбург не совпадает с апологией А. В. Чичерина.

⁹² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 26. С. 142.

⁹³ Журавлева А., Некрасов В. С. Пакет. М., 1996. С. 69.

⁹⁴ Впервые опубликовано: Актуальные проблемы изучения творчества А. С. Пушкина: Жанры, сюжеты, мотивы. Новосибирск, 2000.

сюжетом перестала быть ощутимой, и критики вместе с читателями предались сосредоточенному комментированию отношений Онегина и Татьяны. Так продолжалось до середины XX века, пока исследователи вновь не обратились к изучению стиховой структуры пушкинского романа.⁹⁵

Прецедентом для этого обращения явились работы Ю. Н. Тынянова 1920-х гг.,⁹⁶ которые совершили радикальный переворот в понимании «Евгения Онегина», хотя и с отсроченным результатом. Ю. Н. Тынянов считал, что «*смысл* поэзии иной по сравнению со *смыслом* прозы». Это особенно заметно, «когда обычный для прозы вид (роман, например), тесно спаянный с конструктивным принципом прозы, внедрен в стих»; «Там (...), где стих, по-видимому, должен бы играть второстепенную, служебную роль (...), Пушкин всегда подчеркивал примат словесной, стиховой стороны...».⁹⁷ Из этих и иных предпосылок Ю. Н. Тынянов вывел свой фундаментальный тезис: «Пушкин сделал все возможное, чтоб подчеркнуть *словесный* план «Евгения Онегина». Выпуск романа по главам, с промежутками по несколько лет, совершенно очевидно разрушал всякую установку на план *действия*, на *сюжет* как на *фабулу*; не динамика семантических значков, а динамика *слова* в его поэтическом значении. Не развитие действия, а развитие *словесного* плана».⁹⁸

Именно этот сгусток тыняновских формул спровоцировал В. Н. Турбина на запальчивую отповедь.⁹⁹ Ему представилось, что Тынянов, разрушая «план действия» в «Евгении Онегине», отвергает всю фабульную сторону текста, не видит ее и не считается с ней (а следовательно, и с читателем, ожидающим интриги и «характеров»), и поэтому В. Н. Турбин вменил ему «своеобразный филологический пуризм, чем-то напоминающий фанатизм самых нетерпимых старообрядческих сект».¹⁰⁰ Турбину важно доказать, что «план действия и словесный план в „Евгении Онегине“ равноправны, а отношения между ними диалогичны». Чуть ниже он в форме риторического вопроса «стих или развитие характеров?» (что по смыслу совпадает с заглавием этой главы) еще раз подчеркивает равноправие альтернативных моментов и наконец заключает, что, «отрицая примат словесного плана романа, мы не отрицаем его существенности».¹⁰¹ Еще бы! Утверждая «романность» романа, характеры и действие, В. Н. Турбин ведет свое рассмотрение такими поэтическими средствами, что не только пушкинский текст, но и свой собственный анализ поэтики «Евгения Онегина» превращает в оркестровое движение словесных масс.

Столкновение концепций Тынянова и Турбина определяет нашу задачу. Стих или сюжет? Какое начало доминирует в «Евгении Онегине»? Действительно ли они уравновешены в структуре текста и, если да, то каким образом? Возникновение чрезвычайно собранной и направленной тыняновской теории пушкинского романа, ее безусловное воздействие на самые актуальные и оригинальные толкования онегинского текста, независимо от согласия или противостояния ей, возвращают заново, казалось бы, навсегда исчерпанную альтернативу. Взгляд Тынянова на стиховую природу «Евгения Онегина» поставил преграду толкованиям текста в жанре социально-психологического романа с типическими характерами

⁹⁵ Лотман Ю. М. Художественная структура «Евгения Онегина» // Труды по русской и славянской филологии. IX / Учен. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 184. Тарту, 1966. С. 5—32; Виноградов В. В. Стиль и композиция первой главы «Евгения Онегина» // Рус. яз. в школе. 1966. № 4. С. 3—21; Бочаров С. «Форма плана» (Некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопр. литературы. 1967. № 12. С. 115—136.

⁹⁶ Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 52—77; Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965.

⁹⁷ Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина». С. 56.

⁹⁸ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 64.

⁹⁹ Турбин В. Н. Поэтика романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1996.

¹⁰⁰ Там же. С. 182.

¹⁰¹ Там же. С. 200.

и бытовым фоном. Однако преграды – преградами, а толкования в духе «энциклопедии русской жизни» не только не исчезли, но сохранили свою самостоятельность, оставив за собою собственный метаязык и отдельное русло понимания вне стихотворной поэтики. Более того – и это еще одно осложнение – «Евгений Онегин» как бы генерировал две научных отрасли, которые говорят на разных языках и не нуждаются во взаимной полемике. Между ними уже невозможен спор, который происходит у Турбина с Тыняновым, потому что позиции двух последних еще сохраняют общее основание и соединительные мостки.

Какое выяснение или уточнение позиций может произойти при сопоставлении формулировок двух современных исследователей, О. А. Проскурина и В. В. Мусатова? О. А. Проскурин переводит «Евгения Онегина» в статус «романа о стихах», пишет, что «множество особенностей структуры "Евгения Онегина" не являются романскими в собственном смысле слова», что «тип развертывания материала органически свойствен структуре лирического стихотворения», что «персонажи романа в стихах во многом выступают представителями разных поэтических (по преимуществу лирических) жанров».¹⁰² В. В. Мусатов, рассматривая структуру «Евгения Онегина», видит ее следующим образом: «При огромной важности внефабульных элементов пушкинского романа он тем не менее сюжетно выстроен, и логика событийного развития в нем прочерчена очень четко. (...)...конец романа говорит о полной исчерпанности взаимоотношений главных его героев, о том, что *логически* линия Татьяны и Онегина (так же, как Ольги и Ленского) завершена. (...) Отношения Онегина и Татьяны... как будто ломает случайность (гибель Ленского на дуэли), но в конце концов все случайности у Пушкина мотивированы логикой характеров».¹⁰³

Совершенно очевидно, что оба приведенных описания возможны лишь с опорой на взаимоисключающие основания, иначе говоря, на два различных способа конструирования литературного предмета, выбор между которыми зависит от читателя-исследователя. Оказывается, если в «романе в стихах» актуализировать *стихи*, то получится одно, и если *роман*, то другое. Ю. Н. Тынянов, для которого «Евгений Онегин» был едва ли не краеугольным камнем его общей теоретической концепции, развернутой в книге «Проблема стихотворного языка» (1924), вывел в заключение следующую формулу: «*Перспектива стиха преломляет сюжетную перспективу*».¹⁰⁴ «Перспектива стиха», по Тынянову, – это *перспектива слова*, и поэтому, вопреки Турбину, «примат словесного плана» в «Евгении Онегине» остается неопровержимым.

Мы не будем здесь лишний раз пересказывать систему взглядов Тынянова на «Евгения Онегина», изложенную им, кроме книги «Проблема стихотворного языка», в статьях «Пушкин» и «О композиции "Евгения Онегина"» (последняя известна с 1975 г., частично – с 1967 г.). Заметим только, что вся его терминология: «роман романа», «двупланые амплуа» (героев), «словесный план», «словесная динамика» и др. еще нуждается в уточнении или, лучше сказать, в понимании. Инструментарий Тынянова системен, достаточно сложен, но доказателен. Во всяком случае, в тыняновских трактовках «Евгения Онегина» отсутствует понимание персонажей как типов, характеров, тем более, «логики характеров»: «их черты важны Пушкину не сами по себе, не как типические, а как дающие возможность отступлений».¹⁰⁵ Попробуем взглянуть в этом же направлении, привлекая сюда жанровый аспект.

В генезисе «Евгения Онегина», как правило, упоминают южные поэмы, в частности «Кавказского пленника», но исключительно в том смысле, что Пушкин преодолевает роман-

¹⁰² Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 144, 148.

¹⁰³ Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX в. М., 1998. С. 110–111.

¹⁰⁴ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965. С. 171.

¹⁰⁵ Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин // Пушкин и его современники. М., 1968. С. 121.

тическое самопогружение, отделяя от себя вовне центрального героя («Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной»). Размежевание, конечно, имеет место, но не настолько, чтобы герой оказался полностью «объективированным». Все герои «Евгения Онегина» остаются производными от авторского сознания, и их функции в принципе не отличаются от функций персонажей романтической поэмы. Но и сама романтическая поэма во многом зависит от поэмы описательной, и мы склонны думать, что та же зависимость опосредованно характеризует жанровую структуру стихотворного романа.

Описывая конструктивный принцип романтической поэмы, Ю. В. Манн замечает, что с нашей, то есть современной, точки зрения в «Кавказском пленнике» «к центральному персонажу «прибавляется» автор, к эпическому началу – лирические элементы»; «между тем для современников Пушкина... к лирической и авторской основе «прибавлялся» персонаж».¹⁰⁶ «Евгения Онегина», вернее всего, следует читать по правилам пушкинских современников, так как текст является осложненной стиховой структурой романтического типа, ориентированной на описательную поэму и, следовательно, собранной вокруг авторского «я». «Евгений Онегин» – не «энциклопедия русской жизни», но универсум личностного сознания, включающий в себя все свои креативные потенциалы и персонифицирующий некоторые из них. Такое творческое сознание менее всего отображает внешнюю сторону реальности, но распространяется на нее или ее захватывает. Поэтому главные герои романа – Онегин, Татьяна, Ленский – «самостоятельны» лишь до известной степени, а более всего представляют различные аспекты лица автора, его сознания и поэтического мышления, между которыми возможны дисгармонические конфликты и несоответствия. Поэтический мир «Евгения Онегина» включает в себя «все». Не колебля вполне результативных исходных формул для объяснения романа в стихах: «расщепленная двойная действительность» (А. В. Чичерин), неслиянные и неразрывные планы автора и героев (С. Г. Бочаров), «принцип противоречий» (Ю. М. Лотман) – предложим здесь еще одну. Разнонаправленные, смешанные и столкнутые компоненты «Онегина» можно рассматривать как мультиперсонификации сновидческого сознания, действующего в условиях единораздельности.

Единораздельность – конструктивный импульс «Евгения Онегина»: она его строит и в нем осуществляется. Континуум, из которого возникал текст, это «ни-то-ни-другое» выразительно представлен в одной из вариаций Пастернака:

Еще не выпавший туман
Густые целовал ресницы.
Он окунал в него страницы
Своей мечты. Его роман
Вставал из мглы, которой климат
Не в силах дать, которой зной
Прогнать не может никакой,
Которой ветры не подымут
И не рассеют никогда
Ни утро мая, ни страда.¹⁰⁷

Раздваивающаяся форма складывается, с одной стороны, в стихи, строфы, главы (или песни?), с другой – в авторский мир с отражающими устройствами в виде читателей и персонажей. Возникают компактные и многомерные фрагменты из стихов, кусочков прозы, пропусков, пробелов и пустот. Пушкин чувствует, что пишет не-роман (поэму? большое сти-

¹⁰⁶ Манн Ю. Динамика русского романтизма. М., 1995. С. 147.

¹⁰⁷ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М., 1988. С. 119.

хотворение?), он колеблется в жанровом подзаголовке (это хорошо видно по его письмам), однако слово «роман» решительно появляется со второй строфы и не исчезает до конца. Знает, что пишет не-роман, но называет романом. В стихах. И это решает все.

Теперь стихи делают свое дело, а роман свое. Одни читатели погружаются в море стихов, другие – конструируют в свободных зонах, оставленных для этой цели Пушкиным, историю любви и разминовения, сюжет и конфликт героев, их характеры, эволюцию и логику. И тем и другим хорошо, но они друг с другом не согласны. Реально – это стихи, а виртуально – сюжет и характеры. Жанровая ориентация дезориентирует, но зато оставляет для самостоятельных читателей пустые строительные площадки, а для доверчивых – миражи. Единораздельность действует и здесь: два различных искусства, искусство слова (стихи) и искусство рассказывания (сюжет, проза), неразрывно связаны, хотя по существу предельно самодостаточны. В результате «Евгений Онегин» являет собой высший образец гармонии, то есть соединения разнородных начал. Поэтому ни перспектива стиха, ни перспектива сюжета не могут подавить друг друга. Выделенные, они движутся в различных сегментах. Однако Тынянов все же был прав: перспектива стиха преломляет сюжетную перспективу, если у сюжета стихотворная природа.

2000

II

«Отрывки из путешествия Онегина» как художественное единство¹⁰⁸

Наряду с общими проблемно-теоретическими работами о «Евгении Онегине», появившимися недавно,¹⁰⁹ нарастает исследовательский интерес к отдельным частям пушкинского романа.¹¹⁰ В предлагаемом очерке мы обратимся к «Отрывкам из путешествия Онегина», которые рассматриваются как полноправное, композиционно-содержательное звено, замыкающее собой стихотворное повествование.

«Отрывки из путешествия Онегина» (в дальнейшем они будут именоваться: «Отрывки») по художественной структуре и смыслу эквивалентны главам и полностью манифестируют черты жанра стихотворного романа. Мы замечаем в них «расщепленную двойную действительность»,¹¹¹ в которой неразрывно и неслиянно сосуществуют миры автора и героев, а также внефабульность, фрагментарность, «пропуски» текста, стилистическую полифонию, столкновение стиха и прозы и многое другое. В «Отрывках» особенно выразительно действуют основные принципы построения и развертывания текста: композиционная монтажность и постоянные переключения из плана в план на всех уровнях.

Подробный анализ всех этих жанровых особенностей «Отрывков» не будет здесь произведен. «Отрывки» еще нуждаются в описании их как художественного единства. Надо показать их как внутренне организованный компонент. Обычно в таких случаях начинают с творческой истории.

Здесь, однако, исследователя подстерегают почти непреодолимые трудности. Дело в том, что реконструировать пути создания «Отрывков» как заключительной части «Онегина» практически невозможно. Исследователю не на что опереться, чтобы построить схему роста романа, в которую можно было бы поверить. Стадия окончательного оформления текста «Онегина» не прояснена, а вся предшествующая работа связана с мало понятной бывшей восьмой главой («Странствие»). Не станем погружаться в эти запутанные гипотезы, тем более что прояснение замысла в нашем случае может и не дать слишком много. Сложность проблемы «Отрывков» вряд ли упростилась, если бы, скажем, обнаружилось авторское свидетельство о принадлежности их основному тексту.

Из гипотез о составе бывшей восьмой главы («Странствие») напомним лишь об оригинальном построении И. М. Дьяконова, который перевел сюда все расшифрованные фрагменты так называемой «десятой главы».¹¹² Однако мысль автора, что «отрывки (из путешествия. – Ю. Ч.)...не претендовали на то, чтобы быть целой главой и занимать место, определенное ей композицией романа»,¹¹³ мы решительно не можем принять.

¹⁰⁸ Впервые опубли.: Вопросы поэтики литературных жанров. Л., 1976. Вып. I.

¹⁰⁹ Бочаров С. Г. Стилистический мир романа («Евгений Онегин») // Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974; Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975; Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Памятники культуры, новые открытия... Ежегодник. 1974. М., 1975. Статья Тынянова, написанная в 1922–23 гг., опубликована на русском языке впервые.

¹¹⁰ Напр.: Виноградов В. В. Стиль и композиция первой главы «Евгения Онегина» // Рус. яз. в школе. 1966. № 4; Громбах С. М. Примечания Пушкина к «Евгению Онегину» // Изв. АН СССР. ОЛЯ. Т. 33. 1974. № 3; Сержан Л. С. «Элегия» М. Деборт-Вальмор – один из источников письма Татьяны к Онегину // Изв. АН СССР. ОЛЯ. Т. 33. 1974. № 6.

¹¹¹ Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1968. С. 123.

¹¹² Дьяконов И. О восьмой, девятой и десятой главах «Евгения Онегина» // Русская литература. 1963. № 3.

¹¹³ Там же. Примеч. 61.

Попытаемся все же представить себе, хотя бы внешне и схематично, переработку бывшей восьмой главы в «Отрывки», считая их истинным окончанием «Онегина». Бывшая восьмая глава («Странствие») дошла до нас в сводной редакции. Это тридцать четыре полубелые строфы, возникавшие в разное время и находящиеся в разных тетрадах. Имеют значение и три фрагмента («Одесса», «Прекрасны вы, брега Тавриды», Предисловие к «Последней главе»), напечатанные в 1827, 1830 и 1832 годах.

Из тридцати четырех строф Пушкин полностью исключил тринадцать, заменив, однако, одиннадцатую («Поют про тех гостей незваных») прозаической связкой «Онегин едет в Астрахань и оттуда на Кавказ» (VI, 198), имитирующей, как и многие другие места, поэтическую «беспорядочность» «Отрывков». Первая, третья и четвертая строфы переведены в теперешнюю восьмую главу (строфы X–XI), остальные (вторая, пятая – восьмая, тридцать первая – тридцать четвертая) не нашли себе применения. Стоит заметить здесь, что исключение пятой – восьмой строф («Путешествие из Петербурга в Москву»), возможно, отсекает ненужные для Пушкина «радищевские» ассоциации.

К двадцать одной оставшейся строфе надо прибавить также начало «одной из окончательных строф» («Пора: перо покоя просит» (VI, 197)), находящееся в середине прозаического вступления к «Отрывкам». В итоге получается двадцать две строфы, а не девятнадцать, как полагал И. М. Дьяконов, не считавший вышеупомянутого добавления и двух графических эквивалентов строф. Всего эквивалентов (в данном случае – частичных замен стихотворного текста графическими обозначениями) – пять. В трех из них (добавление, девятая, пятнадцатая строфы) текст присутствует в достаточной мере, а два (десятая, тридцатая строфы), которые не учел как строфы И. М. Дьяконов, обозначены звездочкой и одним словом («Тоска!...») или одной строкой («Итак я жил тогда в Одессе...») (VI, 205)).

«Итак я жил тогда в Одессе...» – последняя строка «Евгения Онегина», как думал еще Ю. Н. Тынянов. Можно с известной степенью приближения восстановить и ее историю. Как заключительная она возникла и была испытана за несколько лет до окончания романа. Пушкин не просто отбросил тринадцать стихов от написанной в 1829 году XXX строфы:

Итак я жил тогда в Одессе
Средь новоизбранных друзей
Забыв о сумрачном повесе
Герое повести моей.

(VI, 504)

Дело обстояло, видимо, иначе. Как известно, Пушкин написал десять строф об Одессе по горячим следам событий в начале 1825 года в Михайловском параллельно с работой над четвертой главой. Ни строфы «Итак я жил тогда в Одессе», ни отдельной строки, ее начинающей, в черновом тексте 1825 года не было. Строка «Итак я жил тогда в Одессе» впервые появилась в публикации отрывка «Одесса» в «Московском вестнике» (1827, ч. 2, № VI) с целью создания рамочной композиции, возвращающей читателя к первой строке «Я жил тогда в Одессе пыльной». Одновременно подчеркивалась структура фрагмента.

Позже, работая над XX строфой, Пушкин начал приписывать черновой текст к уже существующей первой строке, что, между прочим, подтверждается ее оборванностью (VI, 491). Когда выяснилось, что «Странствие» превращается в «Отрывки» и ими завершится роман, то Пушкину было легко, отбросив тринадцать приписанных строк, сделать концовкой уже испытанную в этом качестве строку: «Итак я жил тогда в Одессе...».

Теперь обратимся к композиции «Отрывков», рассмотрение которой подтверждает их содержательную значимость в контексте романа. Беглый взгляд на историю перера-

ботки «Странствия» уже показал, что фрагментарность «Отрывков» творчески организована. Непредвзятый анализ легко обнаруживает четыре части, границы между которыми устанавливаются достаточно отчетливо:

Прозаическое вступление от имени автора, перерезанное стиховой вставкой;

2. Фрагменты путешествия Онегина, включающие прозаические строки, сокращенные строфы и их графические эквиваленты (всего шесть строф и три связки);

3. Авторские «таврические» строфы (четыре);

4. Авторские «одесские» строфы (одиннадцать, из которых последняя представлена одним стихом).

По своему количеству они уравнивают все предыдущие части, взятые вместе. Таким образом, «Отрывки» представляют собою двадцать две стихотворных строфы, перетасованные с постепенно иссякающей прозой.

Во вступительной части проза господствует. Ее наличие в стихотворном романе оказывается характерной жанровой чертой.

Предшествующим явлением можно считать «Предисловие» Байрона к шестой, седьмой и восьмой песням «Дон Жуана», помещенное в середине романа. Проза присутствует также в примечаниях к «Онегину» и в некоторых эпиграфах.

Вступление трехчастно: два прозаических куска, в которых соотносимы словесный объем и распределение материала, охватывают неполную строфу. Внутренняя соразмерность построения очевидна. Изложенное прозой содержание раскрывает тот же образ автора, который был знаком читателю по стиховому тексту восьми глав и примечаниям. Первый прозаический кусок по ходу мыслей автора имеет ряд параллелей в стихотворных главах, например:

В начале моего романа
(Смотрите первую тетрадь)
Хотелось в роде мне Альбана
Бал петербургский описать;
Но, развлечен пустым мечтаньем,
Я занялся воспоминаньем...

(VI, 114)

Также и для второго прозаического периода, содержанием которого являются амбивалентные похвалы и ироническое самоумаление, стихотворных параллелей более чем достаточно:

Но, может быть, такого рода
Картины вас не привлекут:
Все это низкая природа;
Изящного немного тут.
Согретый вдохновенья богом,
Другой певец роскошным слогом
Живописал нам первый снег
И все оттенки зимних нег:
Он вас пленит, я в том уверен,
Рисуя в пламенных стихах
Прогулки тайные в саях;
Но я бороться не намерен

Ни с ним покамест, ни с тобой,
Певец Финляндки молодой!

(VI, 98)

Особенно знаменательно, что второй прозаический фрагмент вступления к «Отрывкам» обращен к П. А. Катенину, отношения с которым у Пушкина были далеко не простыми и прямыми. Катенин упрекнул автора «Онегина», заметив, что исключение главы «вредит однако же плану целого сочинения» (VI, 197). Пушкин немедленно соглашается с ним, попутно осыпая его комплиментами. Однако для любого свидетельства поэтов друг о друге следует учитывать их не всегда откровенные и дружелюбные отношения, неоднократные открытые и замаскированные столкновения¹¹⁴ и, прежде всего, характер Катенина, человека мелочно-педантичного, одностороннего, высокомерного и безапелляционного в своих суждениях. Сторонник нормативной поэтики, Катенин вносил в свои критические отзывы спесь и самолюбие, естественно, соединяющиеся с мнительностью и желчностью. Пушкин, в молодости многое усвоивший у Катенина, позже не раз тяготится его пристрастностью и резкостью. Именуя Катенина в «Отрывках» «тонким критиком», «опытным художником», обладателем «прекрасного поэтического таланта», Пушкин обилием очевидно преувеличенных похвал придает этому месту вступления несомненно двусмысленное и ироническое звучание. Хотя Катенин отчасти был прав, говоря о нарушениях внешнего композиционного равновесия вследствие исключения «Странствия», его прямолинейность, категоричность и односторонняя серьезность мешали ему постигнуть свободу и широту творческих замыслов и свершений Пушкина в «Онегине». Внешне соглашаясь со своим критиком, Пушкин, по существу, возразил ему, лукаво провоцируя на дальнейшие, столь же «непререкаемые» и «непогрешимые» оценки. «Комплимент, – пишет Б. В. Томашевский, – сказанный... (Пушкиным. – Ю. Ч.) такому самолюбивому и обидчивому человеку, как Катенин, еще недостаточное доказательство их единомыслия».¹¹⁵

Таким образом, можно убедиться в том, что прозаические вкрапления, тематически родственные содержанию стихотворных частей, органически входят в художественную структуру «Онегина». Взаимоосвещение стиха и прозы не только не нарушает стихового развертывания романа, но, напротив, его подчеркивает.¹¹⁶

Неоконченная строфа «Пора: перо покоя просит», которая теперь имеет не прямой, а модальный смысл, тематически представляет один из главных моментов романа: чувство неразвернутых возможностей, потенциальной напряженности, свободы выбора и т. д. От неосуществившихся жизненных вариантов Онегина, Ленского, Татьяны до творческих вариантов окончания всего романа или главы – таков диапазон мотива, который мог бы дать право произведению называться романом открытых возможностей. То же можно сказать по поводу критических истолкований «свободного романа».

Фраза «Е. Онегин из Москвы едет в Нижний Новгород» связывает вступление со второй частью «Отрывков» непосредственным рассказом о путешествии Онегина. Еще две подобные прозаические фразы, перебивая уже доминирующий стиховой текст, подчерки-

¹¹⁴ Споры о «Руслане и Людмиле», взаимная пикировка вокруг «Старой были», описанная Ю. Н. Тыняновым в ст. «Архаисты и Пушкин» (Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники). Скрытую полемику Пушкина с Катениным усматривает М. Г. Харлап в «Домике в Коломне» (доклад на конференции стиховедов в ИМЛИ АН СССР в 1976 г.).

¹¹⁵ Томашевский Б. Пушкин. Кн. 1. М.; Л., 1956. С. 291.

¹¹⁶ Художественное единство стихов и прозы, их своеобразный диалог – совсем не редкость у Пушкина (напр., «Борис Годунов», «Разговор книгопродавца с поэтом», «Череп», замысел «Сказки о царе Салтане» и др.). Об этом: Сидяков Л. С. Стихи и проза в текстах Пушкина // Пушкинский сборник. Вып. 2. Рига, 1974 (Учен. зап. Лат. ГУ им. Петра Стучки. Т. 215). С. 4–31. На контрастном столкновении стиха и прозы уже после «Онегина» строится роман К. Павловой «Двойная жизнь» (1848), причем стихов в нем меньше, чем прозы.

вают фрагментарно-эскизное построение части. Что же касается слова «Тоска!..», то, как это уже было сказано, здесь вовсе не прозаический текст, а графический эквивалент целой строфы с начальным отрезком, о чем свидетельствует «ямбический» характер слова и звездочки, которыми в «Отрывках» обозначаются строфы.¹¹⁷

Следует отметить одну существенную структурную черту. Несмотря на особенно резкую тоску, охватившую героя в путешествии, пресловутая «разность между Онегиным и мной» здесь существенно стирается – автор гораздо меньше отделяет от себя свое создание. «Душевное состояние Онегина как бы сливается с пушкинским»,¹¹⁸ – пишет Г. П. Макогоненко. А. Ахматова считала, что к концу романа образ Онегина становится более лирическим: «... в 8-й главе между Пушкиным и Онегиным можно поставить знак равенства. Пушкин (не автор романа) целиком вселяется в Онегина, мечется с ним, тоскует, вспоминает прошлое».¹¹⁹ И в путешествии Онегину почти исключительно отдаются пушкинские маршруты и места (только в Астрахани Пушкин не был, но этот город, видимо, подарен Онегину как всплывший в его воображении в связи с интимно близкой разинской темой в черновых строках «Странствия»). Вдруг возникает тема эпилога «Кавказского пленника» и т. д.

Вторая часть легко, «без шва», переходит в третью. Переходом служит неполная строфа «Воображенью край священный», в которой усиливается авторский голос. Здесь говорится о Мицкевиче, о его крымских сонетах; строка «С Атридом спорил там Пилад» напоминает третье послание к Чаадаеву (1824).

Третью часть «Отрывков», которую мы назвали «таврическими строфами» (их, как сказано, четыре), можно так назвать лишь условно, ибо среди них находится известнейшая «русская» строфа «Иные нужны мне картины», предмет неизменного внимания многих комментаторов романа. Однако мотив Тавриды, мотив путешествия, окаймляет «русскую строфу», осуществляя, как и во всех частях «Отрывков», принцип кольцевого построения.

Аполлон Григорьев назвал строфу «Иные нужны мне картины» (VI, 200) и предшествующую ей «Какие б чувства ни таились» «ключом к самому Пушкину и к нашей русской натуре вообще».¹²⁰ Вместе с тем критик не абсолютизировал их значения, не вырвал из контекста «Отрывков», как это до недавнего времени делалось в пушкиноведении, считавшем «Отрывки» необязательным приложением. Б. С. Мейлах заметил, что «критики и литературоведы, которые понимают слова Пушкина о прощании с идеалами прошлого... буквально», ошибаются, что «совершенно упускается из виду один из принципов композиции „Евгения Онегина“: постоянное переключение повествования из серьезной тональности в ироническую» – и что «на самом деле в „Евгении Онегине“ отразился не разрыв с идеалом прошлого, а его изменение, преобразование».¹²¹ Нельзя обойти в «таврических строфах» ни восторга при созерцании прекрасных южных берегов, ни горечи при расставании с прошлым. В поэтическом мире «Отрывков» «романтическая» Таврида не снимается «реалистической» избушкой, но обе стороны ведут между собой непрекращающийся диалог.

Наконец, последняя часть «Отрывков» – одиннадцать «одесских строф» – единый целостный художественный блок, которому Пушкин не сразу нашел место, но поставил очень удачно. Это полностью авторский план, рассказ по биографическим мотивам. Конец

¹¹⁷ Звездочки обозначают в «Отрывках» все строфы, за исключением четырех, непосредственно продолжающих или поясняющих прозаический текст. Что касается отсутствия римских цифр, обычно нумерующих строфы, то Пушкину, видимо, важно было подчеркнуть «отрывочность» текста, но в то же время избежать разрушения его очевидной художественной целостности, которая была бы подорвана необходимостью обозначения более половины пропущенных строф (сравнительно со средним объемом онегинской главы) цифрами в качестве графического эквивалента.

¹¹⁸ Макогоненко Г. П. Роман Пушкина «Евгений Онегин». М., 1963. С. 135.

¹¹⁹ Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине // *Вопр. литературы*. 1970. № 1. С. 170.

¹²⁰ Григорьев Ап. *Литературная критика*. М., 1967. С. 179.

¹²¹ Мейлах Б. *Пушкин и его эпоха*. М., 1958. С. 558, 559.

«Отрывков» – истинный финал «Онегина», равноправный финалу восьмой главы, с которым он по эмоциональной окраске контрастно соотносится.

Композиционно «Одесса» не однородна. Она отчетливо делится на две неравные, но соразмерные группы строф. Первые четыре строфы – своего рода вступление, последние шесть и графический эквивалент – «День автора» в Одессе. «День» интересен сам по себе, но содержательность эпизода значительно повышается при сопоставлении с «Днем Онегина» из первой главы.

Вступление «Одессы» – разносторонняя характеристика города *porto franco*. Как обычно у Пушкина, каждая строфа звучит в новой тональности. Первая дает общую характеристику «обильного торгова», звучащую почти восторженно, особенно при сравнении с восприятием макарьевской ярмарки Онегиным. Строфа европейская, интернациональная; вся ее вторая половина посвящена описанию различных народов, наполняющих улицы города.

Вторая строфа несколько иронична. В ней рассказывается, как поэт Туманский «сады одесские прославил» (VI, 200), хотя сад в «степи нагой» еще не вырос. Это место, быть может, и предвещает аналогичный эпизод в первой главе «Мертвых душ» Гоголя с только что посаженными деревьями, якобы уже «дающими прохладу в знойный день». Третья строфа интонационно и образно написана в карнавальной манере. Дома и кареты тонут в грязи, пешеход передвигается на ходулях, вол, вместо коня, тянет дрожки. Одесса сухая и пыльная оказывается Одессой грязной и влажной. В последней строфе вступления «Одесса влажная» снова без воды, которая успешно заменяется вином. Парадоксы, перевернутая очевидность, игра противоречиями, временами фамильярный тон – все это великолепно подготавливает легкую веселость и лирическую задумчивость финала.

Вернемся еще раз к последней строке романа «Итак я жил тогда в Одессе». Благодаря ей внутренние силы сцепления опоясали мотивом Одессы не только последнюю часть «Отрывков» («Я жил тогда в Одессе пыльной» – «Итак я жил тогда в Одессе»), но связали вместе конец восьмой главы и конец романа («Промчалось много, много дней» – «...я жил тогда в Одессе») и даже заставили перекликнуться конец с началом «Онегина» («Придет ли час моей свободы» с примечанием «Писано в Одессе»). Последняя строка романа стала гораздо более емким смысловым сгущением, чем была при своем первом появлении в печати. Пушкин, как было уже сказано, начал позже приписывать к ней новый текст, намечая в нем переключение из плана автора в план героя:

Итак я жил тогда в Одессе
Средь новоизбранных друзей
Забыв о сумрачном повесе
Герое повести моей —
Онег(ин) никогда со мною
Не хвастал дружбой почтовою
А я счастливый человек
Не переписывался ввек
Ни с кем — Каким же изумленьем,
Судите, был я поражен
Когда ко мне явился он!
Неприглашенным приведеньем —
Как громко ахнули друзья
И как обрадовался я! —

(VI, 504)

Если бы эта строфа состоялась, то ее первый стих, выполнив функцию подхвата-переключения, растворился бы в иронически-бытовом, повествовательном контексте. Но тринадцать приписанных строк снова отпали, и, завершая роман, тот же стих: «Итак я жил тогда в Одессе...» обрел весомость, значимость и перспективную протяженность графического эквивалента, стоящего в открытой позиции. Стих дает пищу воображению читателя за пределами текста и в то же время как бы снова начинает только что окончанный роман, первые главы которого писались именно в Одессе.

Мы показали здесь некоторые композиционные и содержательные стороны «Отрывков...» с тем, чтобы заметнее выступила сознательно созданная Пушкиным художественная целокупность. Такое описание, как нам представляется, поддерживает выдвинутую ранее концепцию онегинского текста, согласно которой «Отрывки...» являются художественно полноценной главой, инверсированной в конец романа.

1976

«День Онегина» и «День Автора»¹²²

Сопоставление двух эпизодов пушкинского романа в стихах получает смысл в самых различных аспектах его изучения, начиная от установления границ его текста, проблемы завершенности, жанровой структуры и кончая истолкованием двух главных персонажей в их постоянной обращенности друг к другу. Мы имеем в виду сопоставление «Дня Онегина» из первой главы и «Дня автора» из «Отрывков из путешествия Онегина». Сама возможность такого сопоставления основана на признании «Отрывков из путешествия» полноценной в художественном отношении частью романа и его завершающей главой. Весь предложенный здесь анализ будет проведен в рамках взаимного освещения Онегина и автора, не касаясь других проблем.

Бросим общий взгляд на оба интересующих нас фрагмента. «Дни» героев отчетливо выделены в композиции соответствующих частей. «День Онегина» ограничен внутри первой главы с двух сторон «пропущенными» строфами, так называемыми поэтическими (или графическими) эквивалентами текста. «День автора» выделен как компонент внутри другого компонента «Отрывков из путешествия...» – «одесских строф» – и завершает весь роман поэтическим эквивалентом в открытой позиции (последняя строка «Онегина» – «Итак я жил тогда в Одессе...» – замещает целую строфу). Объем сопоставляемых фрагментов заведомо неравен: «День Онегина» занимает двадцать четыре строфы, «День автора» – шесть, не считая эквивалента. Однако бесспорные авторские включения в «День Онегина» (то, что прежде называлось «лирическими отступлениями») составляют целых девять строф, а потому можно считать, что в «Днях», взятых вместе, каждому персонажу отводится ровно половина всего текста – по пятнадцать строф. «Дни» героев подчеркнута контрастны: север и юг, Петербург и Одесса, зима и лето. Контрасты особенно рельефны на фоне единого плана частей: пробуждение, прогулка, ресторан, театр, бал, возвращение, «итоги» дня. Правда, в «Дне автора» бал отсутствует, но зато бал Онегина отеснен из фабулы воспоминаниями об авторских балах. Эта подстановка весьма значима, так как акцентирует близость и «разноту» персонажей, их взаимозаменяемость, являясь заодно оригинальным способом композиционного сцепления.

Теперь подробнее остановимся на параллельных эпизодах каждой части. Начнем с пробуждения героев:

ОНЕГИН

¹²² Впервые опубли.: Вопросы поэтики литературных жанров. Л., 1977. Вып. 2.

Бывало, он еще в постеле:
К нему записочки несут.
Что? Приглашенья? В самом деле,
Три дома на вечер зовут.

(VI, 10)
АВТОР

Бывало, пушка зоревая
Лишь только грянет с корабля,
С крутого берега сбегая,
Уж к морю отправляюсь я.

(VI, 203)

«Дни» начинаются общим зачином «Бывало», что говорит об устойчивой повторяемости событий в жизни героев. Онегин расслаблен и томен, спит, «утро в полночь обратя», лениво поднимается с постели. Автор, напротив, энергичен и бодр, просыпается с восходом и быстро сбегает к морю.

За пробуждением следует прогулка:

Покамест в утреннем уборе,
Надев широкий *боливар*,
Онегин едет на бульвар,
И там гуляет на просторе,
Пока недремлющий брежет
Не прозвонит ему обед.

(VI, 11)

Онегин сначала «гуляет» в санях, а затем одиноко прохаживается по бульвару, никого и ничего не замечая и дожидаясь лишь звона брегета. Автор гуляет только пешком, вглядываясь в подробности внешнего мира; он окружен людьми или знаками их присутствия («чашек звон» вместо звона часов), отмечает в

Иду гулять. Уж благосклонный
Открыт Casino; чашек звон
Там раздается; на балкон
Маркер выходит полусонный
С метлой в руке, и у крыльца
Уже сошлись два купца.

(VI, 203)

дальнейшем деловые занятия горожан. Жизнь Онегина, как мы знаем из других мест, предельно оторгнута от жизни трудового люда. Заметим, кстати, что пробуждение и прогулка занимают одинаковые позиции в начале и конце первой строфы обоих «Дней».

По истечении некоторого времени оба героя отправляются обедать в ресторан – один к Talon, другой к Цезарю Отону:

ОНЕГИН

Вошел: и пробка в потолок,

Вина кометы брызнул ток,
Пред ним *roast-beef* окровавленный,
И трюфли, роскошь юных лет,
Французской кухни лучший цвет,
И Стразбурга пирог нетленный
Меж сыром Лимбургским живым
И ананасом золотым.

(VI, 11)
АВТОР

Что устрицы? пришли! О радость!
Летит обжорливая младость
Глотать из раковин морских
Затворниц жирных и живых,
Слегка обрызгнутых лимоном.
Шум, споры – легкое вино
Из погребов принесено
На стол услужливым Отоном...

(VI, 204)

Онегинский обед изыскан и прихотлив, все подчинено тонкому вкусу и почти ритуальному наслаждению. Вождеющему воображению картинно предстоят яства. У автора все гораздо проще: столовое вино и устрицы, лимон вместо ананаса. Зато сколько непосредственности, беспечности, пьянящего восторга!

Впрочем, именно в картине обеда у Talon и Отона мы впервые отмечаем нечто сближающее автора и Онегина. Чувственные удовольствия отнюдь не чужды тому и другому; юный Пушкин вел в Петербурге до ссылки внешне совершенно онегинскую жизнь и, очевидно, наградил своего героя собственными приятелями (Каверин, к которому как раз обращено соответствующее послание 1817 года) и местами собственных с ними встреч. В поведении тогдашних фрондеров была некая специфика, которая состояла, по словам Ю. М. Лотмана, «в соединении очевидного и недвусмысленного свободолобия с культом радости, чувственной любви, кощунством и некоторым бравирующим либертинажем».¹²³ Поэтому обед Онегина незаметно подкрашивается лирическим восхищением автора, и поэтому вполне естественно появление малозаметных общих деталей («...сыром Лимбургским *живым*» – «Затворниц жирных и *живых*» (курсив мой. – Ю. Ч.)). Из ресторана тот и другой спешат в театр:

ОНЕГИН

...входит,
Идет меж кресел по ногам,
Двойной лорнет скосясь наводит
На ложи незнакомых дам;
<...>
С мужчинами со всех сторон
Раскланялся, потом на сцену
В большом рассеянии взглянул,

¹²³ Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни (бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. С. 322.

Отворотился – и зевнул.

(VI, 13)
АВТОР

Пора нам в оперу скорей:
Там упоительный Россини,
Европы баловень – Орфей.
Не внемля критике суровой,
Он вечно тот же, вечно новый,
Он звуки льет – они кипят,
Они текут, они горят,
Как поцелуи молодые...

(VI, 204)

Какая внешняя разница в восприятии искусства! Евгения не трогают балеты Дидло, исполненные, по словам автора в примечаниях, «живости воображения и прелести необыкновенной». Он опаздывает на спектакль и уезжает, не досмотрев до конца. Автор боится опоздать на представление, его завораживает и музыка Россини, и присутствие «молодой негоцианки». Вместе с вторжениями в «День Онегина» («Волшебный край! Там в стары годы» и т. п.) в жизни автора возникает картина вольнолюбивой и кипучей молодости, чуждой рефлектирующего скептицизма, отчасти наигранного и мнимого. Молодость автора знает бури жизни и удары судьбы, провидит их в грядущем, но пока что умеет легко и небрежно отодвинуть их в сторону.

Но все же здесь не следует обольщаться резким контрастом в поведении Онегина и автора. Это может означать разницу в темпераменте, в степени непосредственности, но не в мирозерцании, которое у героев – при всей «разности между Онегиным и мной» – порой отождествляется, например, в других местах первой главы:

Я был озлоблен, он угрюм;
Страстей игру мы знали оба:
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар угас...

(VI, 23)
Или:

Вспомня прежнюю любовь,
Чувствительны, беспечны вновь,
Дыханьем ночи благосклонной
Безмолвно упивались мы!

(VI, 24)

Разумеется, при сопоставлении автора и Онегина по всему роману нельзя не учитывать сложно-ступенчатой и в то же время скользящей структуры авторского образа,¹²⁴ но в отдельных звеньях ею можно пренебречь.

¹²⁴ Имеется в виду соединение в целостном авторском образе творца романа, рассказчика и персонажа, а также незаметность перехода этих обликов от одного к другому.

За театром в «Дне Онегина» следует эпизод с переодеванием героя, значимо отсутствующий у автора. Онегин не случайно окружен вещами (многочисленные предметы туалета, шляпа, бобровый воротник, модная одежда, карета и т. п.). Избыток внешнего комфорта или, точнее, излишнее внимание к нему отгораживает героя от истинной духовности, возможность которой изначально ему дана, но к которой еще предстоит долго и драматически пробиваться. В жизни автора подробности быта не столь существенны, разве что найдем четыре строки, описывающие незатейливый завтрак:

Потом за трубкой раскаленной,
Волной соленой оживленный,
Как мусульман в своем раю,
С восточной гущей кофе пью.

(VI, 203)

Переодевшись, Онегин скачет на бал:

Вот наш герой подъехал к сениям;
Швейцара мимо он стрелой
Взлетел по мраморным ступеням,
Расправил волосы рукой,
Вошел. Полна народу зала;
Музыка уж греметь устала...

(VI, 16–17)

Здесь «наш герой» как бы растворяется в пестрой суете бала, и далее на протяжении шести строф его замещает автор. Время, затраченное на воспоминания о балах и женских ножках, компенсирует длительность фабульного времени. Пушкин словно играет сходством и несходством своих персонажей, возможностью их взаимозамены, их тенью присутствием и т. д. Восприятие радостей бала у обоих героев идентично:

ОНЕГИН

Толпа мазуркой занята;
Кругом и шум и теснота;
Бренчат кавалергарда шпоры;
Летают ножки милых дам...

(VI, 17)

АВТОР

Люблю я бешеную младость,
И тесноту, и блеск, и радость,
И дам обдуманный наряд;
Люблю их ножки...

(VI, 17–18)

Однако чем больше сходства, тем сильнее заметно, что переживания автора гораздо темпераментней.

Возвращение героев, одного – с бала, другого – из театра, снова разводит их в разные стороны.

Что ж мой Онегин? Полусонный
В постелю с бала едет он:
А Петербург неугомонный
Уж барабаном пробужден.
Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтенка спешит,
Под ней снег утренний хрустит.

(VI, 20)

Финал гремит; пустеет зала;
Шумя, торопится разъезд;
Толпа на площадь побежала
При блеске фонарей и звезд,
Сыны Авзонии счастливой
Слегка поют мотив игривый,
Его невольно затвердив,
А мы ревом речитатив.

(VI, 205)

Онегин снова возвращается к своему одиночеству, к перевернутому времени, к полной разобщенности с деловым Петербургом. Снова он вял и расслаблен. Не то автор. Уже с утра он в толпе, где «идет купец взглянуть на флаги», а поздним вечером выбегает вместе с экзотической публикой из театра, сливаясь затем с тишиной южной лунной ночи, с шумом морских волн. Заметим еще, что «Дни» героев проходят по преимуществу в быстром темпе, стремительно переключаясь из эпизода в эпизод. Онегин обычно скачет в карете («к Talon помчался», «полетел к театру», «стремглав в ямской карете... поскакал») и лишь однажды «стрелой взлетел по мраморным ступеням». Автор в карете не ездит, он сбегает с крутого берега, мимо него по площади «бегут за делом и без дела», он летит вместе с «обжорливой младостью», бежит из театра. На фоне ускоренной жизни выделяется творческая активность автора и внутренняя пассивность Онегина.

Но вот наступают итоги «Дней». Их разница выделена даже композиционно. Итог онегинского дня занимает почти три полных строфы первой главы (XXXVI–XXXVIII), где подробно говорится о длинном периоде жизни, обозначенном этим днем. «День Онегина» – синекдоха, часть вместо целого, но такая часть, которая завершена в себе, наподобие круга, образует «завитки времени» (А. С. Кушнер):

Проснется за-полдень, и снова
До утра жизнь его готова,
Однообразна и пестра.
И завтра то же, что вчера.

(VI, 20)

Немудрено здесь остыть чувствам. Навязчиво повторяется: «Ему наскучил света шум», «Измены утомить успели», «...к жизни вовсе охладел», «Ничто не трогало его» и т. д.

Итог авторского дня представлен лишь одной строкой, которая, впрочем, является графическим эквивалентом целой строфы:

И так я жил тогда в Одессе...

Внезапный обрыв романного текста обозначает открытую перспективу жизни, ее неготовность и незавершенность, ее непредвидимость. Внешне рассеянная жизнь автора – источник впечатлений и дум, которые затем воплотятся в роман, продолжающий его творческое существование, в роман, только что законченный и как будто еще не начатый. Удивительно это соотношение времени автора и персонажа. Время Онегина в целом линейно, имеет резкое начало и отчеркнутый конец, хотя тут же обрамляется двумя наплывами из прошлого: жизнь до поездки в деревню и путешествие до последней встречи с Татьяной. Эти наплывы показывают тенденцию времени Онегина свертываться в круг, завиваться в кольца, которые он пытается разорвать или растянуть. И наоборот: время автора в целом циклично: авторское время начинается в 1823/24 году, возвращается назад «Во дни веселий и желаний», проходит вперед, после того как «Промчалось много, много дней», и, наконец, снова отступает в 1823/24 годы, в Одессу. Но при этом каждый отрезок круга, взятый крупным планом, хотя бы тот же одесский день, распрямляется в линию, размыкается, остается неполным, параболически не замкнутым, продлеваясь от утра до ночи, а не от утра до утра, как у Онегина. В результате создается впечатление, что у героев разные масштабы полноты бытия. Духовный мир автора гармонически соединяет свободу, творчество и любовь, духовный мир Онегина как будто может вместить в себя что-нибудь одно.

Взаимоосвещение «Дней» Онегина и автора показывает, таким образом, как «взаимную разноту», так и близость персонажей. Разумеется, такой результат анализа сам по себе тривиален: что же еще можно обнаружить при сличении сопоставимых величин, кроме сходства-разницы! Важнее всего, однако, то, что при взаимооценке автора и героя в конце концов никому не отдается предпочтения. Правда, при изолированном сопоставлении «Дней» автор получает все-таки более яркую характеристику, но это лишь в пределах одного звена. Другие места, где сопоставляются герои, нейтрализуют преимущество автора. При всем существенном смысловом «выходе» из сцепления двух «Дней» эти результаты в кругу парных противопоставлений по всему тексту имеют лишь ограничительное значение. В постоянной обращенности друг к другу, взаимопроникновении, взаимозаменах герои «Онегина» принципиально остаются открытыми характерами, центрами сообщающейся духовности, в которой они никогда не остаются равными самим себе.

Вместе с тем сам подход к героям со стороны их «Дней» дает нам дополнительные опоры для сравнительного анализа персонажей «Онегина». Например, в четвертой главе находим летний день Евгения, который по своему содержанию и композиционной структуре может многое оттенить в осуществленном здесь сличении. В седьмой же главе обнаруживается «День Татьяны» (см. строфы XXVIII, XLIV, L, LI):

Вставая с первыми лучами,
Теперь она в поля спешит...
<...>
Ее прогулки длятся доле...

(VI, 151)

И вот: по родственным обедам
Разводят Таню каждый день...

(VI, 158)

Не обратились на нее
Ни дам ревнивые лорнеты,
Ни трубки модных знатоков
Из лож и кресельных рядов.

(VI, 161)

Ее привозят и в Собрание.
Там теснота, волнение, жар,
Музыки грохот, свеч блистанье,
Мельканье, вихорь быстрых пар.

(VI, 161)

День, рассредоточенный, растянутый, начинается в деревне, а кончается в Москве, но его собирательное значение, его план – те же самые.

Круговорот природы, неоднократно отмеченный в «Евгении Онегине», дополняется, как видим, круговоротом быта, разнообразно освещающим характеры героев в их личностном самостоянии.

1976

Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину»¹²⁵

В композиционной структуре пушкинского романа в стихах заметно выступает принцип монтажности, «диалог» разнохарактерных частей. Особенно интересна в этом смысле роль авторских примечаний к стихотворному тексту. О примечаниях Пушкина к поэмам, стихотворным циклам и отдельным стихотворениям в недавнее время уже появилось несколько специальных работ.¹²⁶ Что касается примечаний к «Онегину», то попытка рассмотреть их в целом была предпринята автором настоящей книги, а затем появилось весьма обстоятельное их описание,¹²⁷ вызывающее желание еще раз вернуться к проблеме.

С. М. Громбах, а до него и Д. Д. Благой¹²⁸ не приняли художественной функции примечаний к «Онегину», их эстетического равноправия со стихотворным текстом. Однако, как кажется, интерпретация примечаний в указанном смысле способствует пониманию образной содержательности «Евгения Онегина», позволяет яснее очертить жанровые признаки стихотворного романа, а также увидеть традиции жанра в более развитых формах. В настоящей статье примечания к «Онегину» будут рассмотрены на историко-литературном фоне как жанровая черта лирического стихотворного повествования.

Авторские примечания, предисловия, комментарии распространились в русской литературе начиная с XVIII века и долгое время имели исключительно объяснительный и поучающий характер. А. Кантемир любил снабжать свои произведения чрезвычайно подробными комментариями; М. Ломоносов предпослал «изъяснение» к трагедии «Тамира и Селим»; М. Херасков написал прозой сокращенное изложение своей «Россиады»; Г. Державин в старости добавил к своим стихотворениям систематическое объяснение в форме примечаний.

¹²⁵ Впервые опубли.: Болдинские чтения: Сб. ст. Горький, 1976.

¹²⁶ Лотман Ю. М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту) // Учен. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. Т. 434. Псков, 1970. С. 101–110; Никифорова Л. П. Примечания в стиховых произведениях А. С. Пушкина (1814–1825 гг.) // Метод, стиль, поэтика. Вып. 1. Пржевальск, 1972. С. 10–19.

¹²⁷ Громбах С. М. Примечания Пушкина к «Евгению Онегину» // Изв. АН СССР. ОЛЯ. Т. 33. 1974. № 3.

¹²⁸ Благой Д. Д. Душа в заветной лире // Новый мир. 1971. № 6. С. 226.

Литература XVIII века вообще тяготела к логическим способам объяснения мира, и чрезвычайно разросшиеся примечания порой ощущаются как едва ли не сознательное отклонение от образной специфики искусства.

В начале XIX века рационалистические традиции в литературе были продолжены писателями-декабристами и их окружением. А. Бестужев-Марлинский, например, мотивировал необходимость примечаний так: «Для прочих читателей сочинитель счел нужным прибавить пояснения, без чего многие вещи могли показаться загадочными».¹²⁹ «Пояснения», дешифрующие поэтический текст, переводящие образное содержание в прямые логические формы, не выполняли, разумеется, никакой художественной функции, оставаясь «нетекстовым» элементом.

Параллельно этому возникают другие явления. Уже у сентименталистов (Н. Карамзин) примечания начинают заметно осложняться субъективным элементом, но, помещенные под строкой, они остаются разрозненными и эстетически не ощутимыми. Пушкин подхватывает именно эту манеру, и оригинальность его примечаний чувствуется с первых стиховых опытов. Даже кратчайшие единичные примечания к стихотворениям 1814 г. «К другу стихотворцу» и «К Батюшкову» не просто поясняют текст, но вступают с ним в более тонкие смысловые отношения. Тут ирония, эмоция и многое другое. Когда же дело доходит до южных романтических поэм, то здесь новая роль примечаний вполне очевидна. Она объясняется, в первую очередь, тем, что Пушкин, будучи поэтом широкого и свободного дарования, обладал исключительной способностью эстетически соединять самый разнородный стилевой и жанровый материал.

В качестве примера новых отношений между стихотворным текстом и примечаниями у Пушкина остановимся на поэме «Бахчисарайский фонтан». Хотя поэма писалась с 1821-го по 1823 г., примечаниями к ней Пушкин занимался в самом начале и в конце работы над «Онегиным» (окончательный текст «Бахчисарайского фонтана», за исключением некоторых частностей, сложился к 3-му изданию – 1830). О них писали уже Ю. Н. Тынянов и Ю. М. Лотман, но пример слишком характерный – стоит вернуться еще раз.

Примечания или, точнее, прибавления к «Бахчисарайскому фонтану» лишь внешне напоминают традиционные разъяснения. На самом деле задача их совсем иная. С появлением южных поэм примечания у Пушкина выполняют особую структурную функцию, вводя новые точки зрения внутрь художественной системы. Отдельные части произведения, по-разному говоря об одном и том же, вступают между собой в диалог и семантически осложняют текст. В стихотворном тексте поэмы читаем:

Где скрылись ханы? Где гарем?
Кругом все тихо, все уныло,
Все изменилось... но не тем
В то время сердце полно было:
Дыханье роз, фонтанов шум
Влекли к невольному забвенью...

(IV, 170)

А в прибавлении к поэме «Отрывок из письма» Пушкин описывает свое настроение в том же месте совершенно иначе:

¹²⁹ Бестужев-Марлинский А. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1958. С. 291. Тип примечания, имеющий чисто пояснительный характер, встречается у К. Рылеева («Войнаровский»), А. Бестужева-Марлинского («Саатырь»), В. Кюхельбекера («Агасфер»), Ф. Глинки («Карелия»), Н. Гнедича («Рождение Гомера»), из более поздних – у А. Полежаева («Эрпели») и др.

«Вошел во дворец, увидел я испорченный фонтан; из заржавой железной трубки по каплям падала вода. Я обошел дворец с большой досадою на небрежение, в котором он истлевает... NN почти насильно повел меня по ветхой лестнице в развалины гарема и на ханское кладбище: но не тем в то время сердце полно было: Лихорадка меня мучила» (IV, 176).

Полтора стиха переводятся из романтического контекста в нарочито сниженное, прозаическое окружение, поэтическая мотивировка сталкивается с бытовой. В результате возникает иронический эффект, несколько напоминающий манеру пушкинского современника – Генриха Гейне (например, «Разговор у Падерборнской стены»). Причем, как у Гейне, можно говорить не только о стилистических сломах, но о переключении одного пространства в другое. По словам Ю. М. Лотмана, «совместить пространство реального Бахчисарая... и то, в котором совершается действие поэмы, – невозможно: второе происходит в некотором условно-поэтическом мире».¹³⁰ Моменты подобного структурного напряжения, когда один и тот же элемент, попадая в стилистически несовместимые сферы, все-таки приравнивает их друг к другу, несомненно порождают художественный смысл.

В стихотворном тексте Гирей, тоскуя о пленной полячке,

...в память горестной Марии
Воздвигнул мраморный фонтан.

(IV, 169)

А в прибавленной к поэме «Выписке из путешествия по Тавриде И. М. Муравьева-Апостола» пишется, что воздвигнут «мавзолей прекрасной грузинки» (IV, 174). В поэтическом же сюжете никакого мавзолея, конечно, быть не может, ибо грузинка

Гарема стражами немymi
В пучину вод опущена.

(IV, 168)

И наконец, в упомянутом «Отрывке из письма» Пушкин, комментируя свои стихи и чужую историческую прозу, завершает тематические вариации демонстративным обнажением поэтической условности: «Что касается до памяти ханской любовницы, о котором говорит М., я о нем не вспоминал, когда писал свою поэму, а то бы непременно им воспользовался» (IV, 176).

Пушкин не просто осложняет содержание, проектируя одни и те же фабульные мотивы на различные фоны. Ему, видимо, важнее всего показать не сходство реального и поэтического миров, а принципиальное их расхождение. Функция прозаических прибавлений к «Бахчисарайскому фонтану» оказывается, таким образом, весьма своеобразной: они заводят сложную игру со стихами, начинают втягиваться в художественный текст, хотя и остаются на некоторой дистанции.

Примечания к «Евгению Онегину» были созданы в то время, когда их особая роль в композиции стихотворного романа полностью осознавалась Пушкиным. Их художественная функция, в сущности, всегда чувствовалась читателями и исследователями, начиная от современников поэта вплоть до нашего времени (Ю. Н. Тынянов, Ю. М. Лотман и др.). Так, А. Иваненко, рецензируя в 1941 г. второе издание известного комментария к «Онегину» Н. Л. Бродского и отмечая ряд его достоинств, прибавил: «Но есть ряд пропусков, по-видимому, сознательных: примечания Пушкина к роману сами по себе не комментиру-

¹³⁰ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 106.

ются, а только используются для комментария там, где дают для этого материал. Читатель не узнает поэтому, где Буало под видом укоризны хвалит Людовика XIV, пропадают для него и отсылки к «Рыбакам» Гнедича, к критике Б. Федорова и др.».¹³¹

Пушкин, как известно, снабдил примечаниями сначала лишь первую главу, а последующие оставил на некоторое время без всяких дополнений, сделав их в самом конце работы над романом. Но примечания возникали в других стихотворных жанрах, где их художественная функция становилась все более заметной.

Таковы «Подражания Корану» (1824), «Ода его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову», «Андрей Шенье» (оба – 1825). Особенно характерна «Ода», где примечания составляют со стихотворным текстом двуединое образное целое. В стилистическом пародировании примечаний Пушкин продолжил опыт Вольтера, Стерна, Байрона и др. В это время даже такой сторонник объясняющих примечаний, как В. К. Кюхельбекер, стал находить, что «выноски, полезные, даже необходимые в сочинении ученом, вовсе неудобны в произведениях стихотворных, ибо совершенно развлекают внимание».¹³²

В «Полтаве» примечания способствовали единству композиции. Г. А. Гуковский пишет о них: «Эти примечания (...) комментируют поэму в определенном плане, подчеркивая преобладание в ней «истории» над любовью».¹³³

Любопытной параллелью к онегинским примечаниям может послужить стихотворение П. А. Вяземского «Станция (глава из путешествия в стихах)», написанное вскоре после окончания Пушкиным первой главы «Онегина». Сам Пушкин, возможно, ощущал эту параллельность «Станции» с «Онегиным», так как поместил в примечаниях к роману большой фрагмент из этого стихотворения («Дороги наши – сад для глаз»). Примечания Вяземского к «Станции» совершенно в духе пушкинских, тесно связаны с литературной тематикой, и, что всего интереснее, автор, как прирожденный полемист, обыгрывает в примечаниях сами примечания, творческий процесс, жанр, «пародирует самый метод» (слова Ю. Н. Тынянова о примечаниях к «Онегину»). Вот несколько выписок из примечаний к «Станции»:

«В наш исследовательский и отчетливый век – примечания, дополнения, указания нужны не только в путешествии, но и в сказке, в послании. На слово никому и ничему верить не хотят».

«Только признаюсь, не люблю стихов занумерованных, цифры и поэзия – пестрота, которая неприятно рябит в глазах. Пускай читатель дает себе труд отыскивать сам соотношения между стихами и примечаниями».

«Утешаюсь тем, что примечание мое назидательнее хорошего стиха».

«На замечание, что глава моя очень длинна, и что я с лишком семь часов просидел на станции в ожидании лошадей...».¹³⁴

Все это показывает, что процесс преобразования примечаний шел в 1820-е годы довольно быстро. Они постепенно преодолевают эстетический «барьер несовместимости», втягиваются в художественное целое, порой сохраняя свою структуру, порой растворяясь в описательных частях. В дальнейшем ходе русской литературы они исчезают надолго, но не окончательно.

Примечания к «Онегину», взятые в целом, не переводят поэтическое содержание на язык понятий, но осложняют его, продолжают, преломляют, пародируют. Как всегда бывает в таких случаях, проза и поэзия вступают между собой в диалог, стилистически подчерки-

¹³¹ Иваненко А, Бродский Н. Л. Евгений Онегин, роман А. С. Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 6. М.; Л., 1941. С. 526.

¹³² Кюхельбекер В. К. Соч.: В 2 т. Т. 1. Л., 1939. С. 200. («Библиотека поэта». Большая серия.)

¹³³ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 85. См. об этом также: Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 108–109.

¹³⁴ Вяземский П. А. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1958. С. 182–184. («Библиотека поэта». Большая серия.)

вают друг друга и, следовательно, порождают именно художественный контекст. Не повторяя здесь уже в свое время изложенной, хотя и сжатой аргументации, не могу, в свою очередь, согласиться с С. М. Громбахом, отказывающим примечаниям к «Онегину» в художественной значимости. Он называет их «своего рода публицистикой»,¹³⁵ но впечатление от его эрудированной и тонкой интерпретации таково, что этот «род» как раз и есть художественный. Частым доводом против художественности онегинских примечаний считается то, «что их создание не синхронно созданию художественного текста – многие примечания отсутствуют в черновых и беловых рукописях, большинство из них отсутствуют и при первом печатании глав, а некоторые первоначально предназначались для публикации не в составе романа».¹³⁶

¹³⁵ Громбах С. М. Указ. соч. С. 225.

¹³⁶ Там же.

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.