

³⁴ Три раза подряд упомаятая «калитка» переключается фонически с глаголами «кликкал», «кликнуть».

³⁵ О композиционном параллелизме сна и яви ср. напр.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 463—464; Eng J. van der. Les récits de Belkin. Analogie des procédés de construction // Eng J. van der. Holk, Meijer J. M. The Tales of Belkin by A. S. Puškin. The Hague, 1968. P. 48—51; Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 208.

³⁶ Курилкин (ср. рисунок Пушкина) — это ответ на вопрос, поставленный в повести Бестужева-Марлинского «Вечер на Кавказских водах в 1824 году»: «Как могут жители того света возвращаться на землю, когда все их органы истлели? Как могут они ходить, говорить, иметь вид человеческий?» (Бестужев-Марлинский А. А. Соч. В 2 т. Т. I. М., 1981. С. 268).

³⁷ Ср. «Словарь языка Пушкина». Курилкин — это в метапоэтическом плане новеллы, как остроумно показали Бефе и Давыдов (Betha D. M., Davudov S. Pushkin's Saturnine Cupid. P. 16—18; Davudov S. Pushkin's Merry Undertaking. P. 45—46), никто иной, как Державин, «факел погасший» стихотворения А. Дельвига «На смерть Державина». Державин, которому А. П. продал свой первый гроб, т. е. стихотворение «Воспоминания в Царском селе», хотел, растроганный, обнять молодого поэта. Но тот убежал от восторженного мастера.

³⁸ Это отсылает читателя, с одной стороны, к «Лафертовской маковнице», где героиня после страшной ночи «без чувств упала на землю» (Русская романтическая повесть. С. 143), а с другой — к «Вечеру на Кавказских водах в 1824 году», герой которого после встречи с дружелюбным покойником «пал бесчувствен в яму» (Бестужев-Марлинский А. А. Указ. соч. Т. I. С. 277).

³⁹ Последние слова Песни пятой из «Ада» Данте.

⁴⁰ См., напр.: Поддубная Р. Творчество Пушкина Болдинской осени 1830 года как проблемно-художественный цикл. Сентябрь. Статья первая // Studia Rossica Posnaniensia. 1979. Vol. 12. P. 16.

⁴¹ Русская романтическая повесть. С. 150.

⁴² На метапоэтическом уровне кошмар гробовщика — автопародия поэта, остраняющая метафорику смерти и потустороннего мира в своей поэзии. Пародия прежде всего направлена на античный образ смерти-новоселья и на поэтический миф о тени. Между тем как первый всерьез употреблялся только в ранней лирике, миф о тени сохранился и в поздней поэзии (см.: Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики. Вена, 1982. С. 217—243). Автопародия, однако, не разрушает этого поэтического мифа, который не следует путать с верой поэта. Из кризиса гробовщика русскому поэту, игриво насмехающемуся над самим собой, не нужно делать серьезных выводов, ни экзистенциальных, ни поэтических. Сразу после прозаической интермедии Пушкин снова вызывает тени «Заклинанием» (17 окт. 1830) и приглашает статуя («Каменный гость», 4 нояб. 1830).

Ю. Н. ЧУМАКОВ

«СОН ТАТЬЯНЫ» КАК СТИХОТВОРНАЯ НОВЕЛЛА

Текст «Евгения Онегина» обладает качеством единораздельности: его многосложные структуры одновременно связаны и

© Ю. Н. Чумаков, 1993.

независимы. Последним объясняется исследовательское внимание у нас и за рубежом к изолированным компонентам пушкинского романа в стихах, каждый из которых «весь в себе» и «весь во всем тексте». Для анализа или пристального комментария чаще всего выбирают «сон Татьяны»,¹ который оригинально совмещает свою вписанность в непрерывное повествование с «вырезанностью» из романного текста. Вот как воспринимал это сочетание качеств М. О. Гершензон: «Весь „Евгений Онегин“ как ряд отдельных светлых комнат, по которым мы свободно ходим и разглядываем, что в них есть. Но вот в самой середине здания — тайник... это „сон Татьяны“». И странно: как могли люди столько лет проходить мимо запертой двери, не любопытствуя узнать, что за нею и зачем Пушкин устроил внутри дома это тайнохранилище».²

Оставляя в стороне наглядный образ пространственной структуры «Евгения Онегина», представленный Гершензоном, заметим лишь, что его интуиция впоследствии обозначила более широкую семиотическую проблему «текста в тексте». В нашей работе она переводится в область жанровой поэтики и в общем виде могла бы выглядеть как «жанр в жанре». Полностью соглашаясь, что «роман в своей внутренней форме отражает множественность жанров, модусов и модальностей литературного высказывания»,³ мы, однако, оставим без внимания рассмотрение «Евгения Онегина» как жанрового синтезатора, в который вовлечены и редуцированы самые различные жанры: Пушкин иронически скользит среди них, пародируя, полупревращая и имитируя. Наша задача более ограниченная и конкретная: мы рассмотрим сон Татьяны как стихотворную новеллу внутри стихотворного романа, определим степень корректности нашей гипотезы и возможные структурно-смысловые перспективы, вытекающие из нее.

В начале упомянем о важных особенностях композиционной структуры романа в стихах. «Евгений Онегин» весь построен по фрагментарному принципу. Монтажный способ его построения, связанный именно с фрагментарностью, хорошо просматривается в композиционных сцеплениях глав, строф, строфических блоков, нестрофических включений в виде писем, песни и посвящения, кусочков прозы, примечаний, чужих стихов, эпиграфов, «пропусков» текста и т. п. Каждая глава романа — «отчетливо ощутимая структурная единица» (Г. О. Винокур).⁴ То же можно сказать и о строфах: не случайно столь значимы оказались немногочисленные строфические переносы. Так выглядит «Онегин» со стороны дискретного описания.

Однако мозаичность и прерывистость романной структуры дополняется противоструктурами, в аспекте которых текст приобретает свойства континуальности, и его разграничители становятся сквозными. Здесь действуют энергия стилистической полифонии с ее «пересечениями патетики, лирики и иронии»

(Ю. М. Лотман)⁵; необъятный реминисцентный фон; то, что Ю. Н. Тынянов называл «не движением событий, но движением словесных масс»⁶; наконец, мир сюжетных возможностей, который, по С. Г. Бочарову, «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».⁷ Все это придает «Онегину» качество «воздушной громады» и «облака».

Два дополняющих друг друга подхода к «Онегину» выявляют скопления противонаправленных структур, действующих в любом аналитическом разрезе и на любом уровне. Действуют они и внутри повествовательного плана, в сюжете героев. Как бы ни была пунктирна фабула, в ней достаточно оплотнены ее важнейшие эпизоды (два свидания, именины, дуэль, посещение усадьбы Онегина и т. п.). В то же время в сюжете героев есть несколько мест, которые не совсем укладываются в его прямую повествовательную динамику. Они обладают особым характером хронотопа: то сгущенно-метонимическим, то ретроспективным, то сновидческим. Таков в первую очередь «день Онегина», в котором сутки заменяют восемь лет жизни (или его аналог — «день автора» в «Отрывках из путешествия Онегина»), таков же «Альбом Онегина», не вошедший в печатный текст романа, но присутствующий в нем как реальная возможность и, наконец, сон Татьяны. Все эти эпизоды особо выделены среди глав, но степень их выделенности различна, как различна и степень их внутренней организации. «Сон...» — единственное место во всем романе, которое впечатляет своей автономностью, самопогруженностью и вневходимостью. Собранный в себе как кристалл, как неделимая монада, он имеет достаточно оснований быть прочитанным как вставная новелла внутри романа.

Новелла — жанр по преимуществу прозаический, хотя в разные времена она включала в себя стихотворные куски. Новелла в прозе с начала XIX века возникает повсеместно в Америке и в Европе, оказывая влияние на развивающийся роман, что особенно заметно в России. В свою очередь, роман, по М. М. Бахтину, окрашивает многие соседствующие жанры, появляются жанровые гибриды. Что такое, например, «Пиковая дама» — романизированная новелла или новеллизированный роман? А «Герой нашего времени» — роман в новеллах? А «Русские ночи» и циклы всевозможных «Вечеров»? К 1830 годам в русской литературе в самом разгаре размывание старых жанров и становление новых. Проза влияет на поэзию, поэзия — на прозу. Было бы даже странно не увидеть кругом ни одной отдельной или вставной стихотворной новеллы. Вот мы и попробуем на эту роль сон Татьяны.

Но что такое, собственно, новелла? О ней существует огром-

ная литература,⁸ и, как всегда в таких случаях, чем больше она растет, тем непостижимее становится проблема. Так, по мнению Е. М. Мелетинского, «нет и, по-видимому, не может быть единого и исчерпывающего определения новеллы».⁹ С Мелетинским нельзя не согласиться: он прав, но поскольку мы намерены вставить «сон» в жанровый корсет новеллы, необходимо все-таки получить известный набор признаков жанра. С этой целью мы обратимся к чрезвычайно обоснованным, устойчивым и ясным определениям Б. В. Томашевского. Разумеется, речь пойдет о прозаической новелле, но тем интереснее найти соответствие ее чертам в поэтическом тексте.

Приведем несколько дефиниций
из «Поэтики» Томашевского:

1. «Новелла обычно обладает простой фабулой с одной фабулярной нитью ... с короткой цепью сменяющихся ситуаций или, вернее, с одной центральной сменой ситуаций».

2. «Новелла развивается ... преимущественно в повествовании».

3. «Основным признаком новеллы как жанра является твердая концовка».

4. «Развязка достигается путем введения новых лиц и новых мотивов, не подготовленных развитием фабулы».

5. «Простейший прием связывания новелл — при помощи обрамления».

6. «Герои и мотивы некоторых новелл цикла пересекаются с героями и мотивами обрамляющей новеллы».

7. «Новелла как самостоятельный жанр есть законченное произведение. Внутри романа это только более или менее обособленная сюжетная часть произведения и законченностью может не обладать».¹⁰

Теперь, приложив каждое из этих определений к тексту сна Татьяны, попробуем установить меру их соответствия с его сюжетно-композиционной структурой.

1. Сон Татьяны поддерживает в «Онегине» колоссальное смысловое напряжение за счет прямых и символических переключек с романным контекстом. Но этому напряжению неоткуда было бы взяться, если бы сам сон внутри себя не нес собственного заряда, излучающего смыслы во все стороны. Как же выглядит он со стороны своей «вырезанности», суверенности, вменяемости? Как устроил его автор?

Есть нечто необъяснимое в том, что полифонический сюжет «Онегина» разворачивается в главах прихотливо и непредсказуемо (взять, например, хотя бы изысканнейшее *cariccio* четвертой главы), между тем как «сон» жестко упорядочен по классическим правилам пушкинской соразмерности и сообразности. Его сюжет прост, стремителен, линейчат. Кажется даже, что для «сна» он слишком строен, слишком логичен, хотя именно

эта логика в конечном итоге и опрокинет его в провалы иррационального. Но сначала мы захвачены непрерывным фабулярным движением, нигде не отклоняющимся в сторону, не осложненным параллельными мотивами. Правда, движение событий аритмично, оно то застревает, то вновь ускоряется, и лишь позже выяснится, что эта аритмия тоже подчиняется ритму. В принципе динамика сна Татьяны демонстрирует все черты новеллистической техники.

То же следует сказать о композиционном членении. Сон Татьяны — цепь из нескольких ситуаций, четко обозначенных и крепко спаянных. Он весь укладывается в 10 строф, точнее, в 10 строф плюс 6 стихов из 11-й, в итоге получается, как всегда у Пушкина, слегка сдвинутое композиционное равновесие. Строфа XI — зачин и одновременное включение фабульного движения: Татьяна уже в пути и лишь в конце строфы — первая остановка «перед шумящею пучиной». Затем перед нами разворачиваются 4 строфы (XII—XV) «медвежьего сюжета»; следующие 4 строфы (XVI—XIX) переносят действие в лесную хижину; наконец, строфа XX, переступающая в XXI, завершает сон внезапными переломами развязки и концовкой. Таким образом, композиционная схема сна Татьяны по ситуациям и строфам выглядит как 1+4+4+1. Заметим также, что смена трех ситуаций сопровождается трехкратной сменой локусов магического пространства сна — от разомкнутых к замкнутым (равнина — лес — хижина), а ситуация развязки и концовки зависит от нескольких последовательных прорывов замкнутости.

Итак, сон действительно «обладает простой фабулой с одной фабулярной нитью», причем сам Б. В. Томашевский тут же замечает, что «простота построения фабулы несколько не касается сложности и запутанности отдельных ситуаций».¹¹ Остается добавить, что уточнение Томашевского об «одной центральной смене ситуаций» полностью соответствует специфической роли «поворотного пункта» в новелле. Такой центральной сменной ситуацией или поворотным пунктом в сне Татьяны безусловно является «доставка» медведем Татьяны в лесную хижину.

2. Сказать, что сон развивается преимущественно в повествовании, выстраивая тем самым структуру новеллы, было бы слишком бледно. Все 10 с половиной строф (146 стихов) представляют собою сплошной нарратив, который нигде не перебивается авторской рефлексией или комментарием.¹² Иначе говоря, общий принцип развертывания онегинского содержания — постоянное переключение из мира автора в мир героев и обратно — здесь отменяется. Несколько описаний, сопровождающих повествование (поток, лес, чудовища), не воспринимаются в своей главной функции, сливаясь с динамикой событий или подчеркивая ее. Фактически все, что ни есть в чудесном и пугающем мире сна Татьяны, действует в ранге персонажей: и ручей, и лес, и тем более шайка домовых. Погоня, вихревое буй-

ство страстей на пиру, вторжение в сени — просто кинобоевик, а не сон!

Все же надо прибавить, что герметическое пространство «сна» порою подвергается авторским прикосновениям, напоминающим об условности поэтического мира. Это след сочувствия любимой героине:

То в хрупком снеге с ножки милой
Увязнет мокрый башмачок...¹³

Заглянув в «Примечания», читатель прочтет крохотный лингвистический трактат и шутку по поводу двух моментов сна. Но, пожалуй, самым эффектным нарушением чистого нарратива сна Татьяны будет единственный булавочный прокол, нарочито осуществленный автором:

Но что подумала Татьяна,
Когда узнала меж гостей
Того, кто мил и страшен ей,
Героя нашего романа! (105)

«Герой нашего романа» — это Онегин, которого любит Татьяна, и Онегин, которого сочинил и с кем дружит автор. Любопытно, что Пушкин задержался над этим стихом и сначала не хотел «прокалывать» сна, написав вместо «нашего» — «Героя своего романа». Сон Татьяны остался бы в целости, а омонимы «романа» были бы разведены: у Татьяны — роман любовный, у автора — роман стихотворный. Затем по контрасту переправил «своего» на «моего», но в конце концов поставил «нашего», объединившись с Татьяной, как в строфе X, когда собирался с нею воровать, и придав стиху амбивалентную смысловую окраску.

3. И в жизни, и в литературе сон часто наступает медленно и незаметно. Попробуйте определить, в какой момент засыпает Светлана у Жуковского или герой «Страшного гадания» у Бестужева-Марлинского? Зато пробуждение, как правило, внезапно, особенно в литературе: «Ах! — и пробудилась». Что же касается сна Татьяны, то обе его границы резко отмечены:

Утихло все. Татьяна спит.

XI

И снится чудный сон Татьяне. (101)

(...)

И Таня в ужасе проснулась...

Глядит, уж в комнате светло; (106)

Сопоставление столь прочных границ с принципиальной неотмеченностью начала и конца всего романа обнаруживает такое же различие, как и в случае с повествованием, в результате чего сон Татьяны выглядит плотным ядром внутри свободного текста. Это, пожалуй, еще один из парадоксов «Онегина», когда облачно-неуловимые миражи сновидения изображаются Пушкиным гораздо весомей, сцепленней и непреложней, чем неколебимая рельефность самой действительности. Твердость

границ сна зависит также от вполне определенных состояний Татьяны при начале и конце своих видений: ожидание чудесного по контрасту сменяется ужасом катастрофы. В то же время — и в этом одна из причин непроясненности смысла зримо прорисованных событий — эти два полярных состояния по ходу сюжета постоянно смешиваются, образуя ту многооттеночную пелену аффектов, которая, собственно, своей размытостью и отличает сон от яви («мил и страшен», «любопытная» и «страшно ей» и т. п.). При этом, конечно, не надо забывать о высоком уровне дискурсии в описании ирреальных областей бытия, характерной для пушкинской эпохи. Но что бы там ни было, пробуждение от сна, несмотря на свою литературную испытанность, является той самой твердой концовкой, которая придает сну Татьяны необходимые черты новеллы.

4. Сюжет сна по мотивам напоминает волшебную сказку, а по колориту и стилистике — балладу. Анализ на фоне этих жанров дает многое для понимания сна Татьяны, но не позволяет отождествить его полностью ни с одним из них. В частности, мешает этому характер развязки. В волшебной сказке, как и во всякой сказке, конец всегда благополучный, а в балладе развязка так или иначе задана ходом сюжета даже в случае своей непредсказуемости. Развязка сна катастрофична и не подготовлена развитием фабулы; это отводит в сторону сказку и балладу, но совпадает с жанровыми требованиями новеллы. К тому же в развязке появляются новые в пределах сна лица, вместе с которыми вводятся и новые мотивы помехи, ссоры и убийства.

5. По мнению теоретиков, новеллистические формы «подаются сознательно как своего рода фрагмент, осколок универсальной картины мира, предполагающий наличие многих других фрагментов, дополняющих, усложняющих, обогащающих картину мира».¹⁴ Следствием этого является циклизация новелл и связывание их путем обрамления. В функции рамы может выступить крупный художественный текст, в котором новеллы встречаются эпизодически (например, «Дон Кихот»), получая название «вставных». Сон Татьяны, как мы отчасти уже показали, может без натяжки быть истолкован в качестве единственной вставной новеллы внутри романного текста «Онегина». Это означает, что сон выступает и как замкнутая структура, и как часть единого целого. При этом особое значение приобретают смысловые взаимоотражения новеллы и рамы.

6. В связи с последними соображениями не возникает никаких трудностей по поводу участия в сюжете сна тех же персонажей, что и в романе. Теория новеллы допускает пересечение героев и мотивов новеллы с героями и мотивами обрамления. Эта манера особенно распространилась в эпоху романтизма (В. Гауф, Ян Потоцкий и др.), когда сильно усложнились и отчасти утратили жанровый строй многие поэтические структуры.

Во всяком случае, именно для «Евгения Онегина» свойственна, наряду с взаимоупором составляющих его структур, их взаимопроницаемость, благодаря которой персонажи подвержены взаимозаменам, миграциям из мира автора в мир героев и обратно к иным преобразованиям. В единораздельной структуре «Онегина» некоторые герои обладают двойным или даже тройным амплуа: автор — творец, повествователь и знакомый герой, Татьяна — «не только „субъект“, но и „действующее лицо“ собственного видения».¹⁵ Действительно, не перестаешь удивляться, как это у Пушкина автор романа дружит с вымышленными персонажами, персонаж («горожанка молодая») оказывается читательницей, скачущей на коне по ландшафтам (или страницам?) шестой главы, а Татьяна дублирует функцию автора, творя, подобно ему, из внутренних ресурсов сознания свой сон, в котором сама же играет ведущую роль. Столь мультиплицированным фигурам, сосуществующим сразу в нескольких планах поэтической реальности, нетрудно, разумеется, проскользнуть через хорошо укрепленную жанровую границу между романом и новеллой. К тому же Онегин, сохраняя лишь имя, явлен в сне Татьяны совершенно преображенным; Ольга с Ленским превращены в мотивирующие функции; действуют новые персонажи (медведь, чудовища, ручей и др.); и лишь Татьяна с почти невидимым автором остается сама собой, да и то героиня, перебравшись по жердочке из мира культуры в мифической, природно-космической мир, спускается в нижние этажи своей души.

7. Выше мы уже говорили о самостоятельности и законченности сна внутри себя. Поскольку вставная новелла должна обладать лишь большей или меньшей обособленностью, а законченность для нее даже не обязательна, то это означает, что сон Татьяны мог бы быть гораздо менее «вырезан» внутри романного текста, не теряя при этом новеллистических жанровых характеристик.

* *
*

Большинство теоретиков исследуют новеллу со стороны ее замкнутой структуры. Проблеме циклизации новелл и их соотношению с рамой уделяется меньшее внимание. Эти суждения можно отнести и ко сну Татьяны, хотя он изучался не как новелла, а как особо маркированный компонент романной структуры. Циклизация сна не касается: его место в «Онегине» единственно и ни с чем не сравнимо, но зато его взаимоотношения с романским контекстом исполнены величайшего смысла. Пушкинисты, конечно, всегда писали о связях сна Татьяны и романа, отмечая, как правило, предварение будущих событий фабулы (именины, дуэль и пр.). В то же время более всего написано о сне как таковом, особенно о его фольклорном, ритуаль-

ном и мифическом фонах. Однако взгляд на сон Татьяны как на новеллу равно сосредоточивается на функциях ее закрытых и открытых структур, тем более, что иные авторы говорят «о достижении в новелле двойного эффекта интенсивности и экспансии благодаря богатым ассоциациям».¹⁶ На некоторых экспансивных возможностях ассоциативного спектра сна Татьяны мы остановимся.

Вернемся еще раз к композиции сна. Текст делится на две равные части, которые мы по числу строк обозначили как 1+4+4+1, но возможно и 5+5. Основанием деления 5+5 является наличие в каждой части действующих антагонистов Татьяны, последовательно сменяющих друг друга: медведя и Онегина. Впрочем, в связи с отсутствием того и другого во вводных строках каждого эпизода (XI и XVI) можно возвратиться к первоначальной схеме, слегка видоизменив ее: 1+4+4+1. Заметим далее, что три ключевых места сна Татьяны в начале, в середине и в конце, связанные с появлениями и исчезновениями персонажей, отмечены тремя индивидуальными репликами Татьяны, медведя и Онегина, которые к тому же выделены курсивом. Эти три реплики являются единственными словесными высказываниями в сне, если пренебречь всеобщим воплем чудовищ: «мое! мое!» (без курсива!). Вообще сон Татьяны временами громок и многозвучен: медведь ревет и кричит, чудовища кричат, трещат, лают, хохочут, поют и свистят, Онегин гремит столом, толкает дверь, бранится и спорит, раздается чей-то нестерпимый крик, но все это не слова, а слитный шум. Героиня же и здесь молчалива. После этих первых наблюдений чувствуется, что композиционные соответствия сна Татьяны начинают нам что-то говорить, но что?

Реплика медведя, разрезающая сон пополам:

«Здесь мой кум:

Погрейся у него немножко!» (104) —

заодно обозначает в новелле тот «непременный „поворот“ в повествовании, благодаря которому все события предстают в новом свете».¹⁷ Этот «поворотный пункт» в сне Татьяны видится почти буквально, потому что композиционная кривая как бы замедленно огибает XVI описательную строфу, устремляя затем далее свой параболически-кометный ход. Он задается медвежьей фразой, ее развернутым содержанием, ее исключительностью и центральным положением в композиции сна, подобным месту самого сна Татьяны в композиции всего романа. Слова медведя как будто перерастают их прямой смысл, дополняясь неясными интенциями и значениями. Так, С. Ю. Юрский, исполняя «Онегина», связывает медвежье сообщение с «грозным» восклицанием героя через четыре строфы, произнося оба места каким-то нарочито высоким фальцетом, как бы принадлежащим одному лицу. Голосовая интерпретация актера заставила еще раз приглядеться к поведению медведя и его роли.

Комментируя сон Татьяны, Ю. М. Лотман пишет, что «связь образа медведя с символикой сватовства, брака в обрядовой поэзии отмечалась исследователями».¹⁸ Однако сам комментатор не ограничивается однозначными наведениями на смысл образа, ссылаясь на двойную природу медведя в фольклоре: «В свадебных обрядах в основном раскрывается добрая „своя“, человекообразная природа персонажа, в сказочных — представляющая его хозяином леса, силой, враждебной людям, связанной с водой...»¹⁹ Эта двойственность медведя еще раз удваивается в природе образов сна Татьяны в целом, где фольклорные представления смешиваются с литературно-романтическими, благодаря чему резко усиливаются и усложняются inferнальные мотивы новеллы. Поэтому в медведе угадывается нечто иное, кроме роли сказочно-волшебного пособника героя, проводника Татьяны в лесную хижину Онегина. Прочтение С. Ю. Юрского наводит на возможность неявного отождествления медведя с самим Онегиным.

Такое отождествление покажется неожиданным лишь для тех, кто читает «Онегина» как социально-бытовой роман и видит в характере героя определенный тип эпохи. На самом деле характер Евгения совершенно неуловим, будучи даже вне сна Татьяны сотканным из разнообразных модусов его незаурядной личности. Татьяна в сущности не ошибалась, примеряя к Онегину литературные клише ангела-хранителя или коварного искушителя. Он мог бы быть тем и другим, но сначала предпочел роль благовоспитанного моралиста. Евгений Онегин — это большой вопрос, это герой возможности. В сне его потенции распускаются пышным цветом, преломленные сновидческой фантазией героини. Он и жених-разбойник, и предводитель бесов, и лесной хозяин, он мифически сродни всякой воде, как Татьяна сродни снегу. Любой человек несет в своем существе зооморфную природу, и в снах своих и чужих она может быть опознана и опредмечена. В снах мы узнаем одно в другом, не различаем одно от другого, видим самые причудливые сочетания предметов и явлений. Человек-медведь связан с идеями синкретности, двойничества, маскарада. Встреча Татьяны с медведем, который в то же время и Онегин, может по-новому осветить все происходящее в романе.

Обычные толкования сна Татьяны, как мы уже отметили, связаны с предвосхищением будущих событий романа. Однако в некоторых современных исследованиях такая зависимость оспорена. Так, С. Сендерович полагает, например, что «две смерти Ленского... поражают своим взаимным несоответствием, расхождением... Смерть Ленского на дуэли принадлежит внешнему плану героино-событийных отношений... Смерть же Ленского во сне Татьяны относится к плану внутренней жизни героини романа».²⁰ Разумеется, одинаковые события, происходящие в несопоставимых реальностях, должны иметь различные

мотивировки. И все же убийство Ленского — это одно событие, которое, будучи спроецировано в эти несопоставимые миры, так или иначе сопоставляет их своей самоидентификацией. Подобные вещи происходят на всех уровнях романа, где структуры и суверенны и совмещены. Поэтому, если в сне Татьяны «имеет место выражение душевной ситуации»,²¹ то она кодируется внутри структуры новеллы и перекодируется в пределах рамы. В результате события рамы могут сами превосходить события новеллы, как и наоборот. Но, помимо их возможной линейной связи, для осмысления важнее их не прямой, а преображенный повтор: несходство сходного порой объясняет больше. С этой позиции посмотрим на строфу XII:

Как на досадную разлуку,
Татьяна ропщет на ручей;
Не видит никого, кто руку
С той стороны подал бы ей;
Но вдруг сугроб зашевелился.
И кто ж из-под него явился?
Большой взъерошенный медведь;
Татьяна ах! а он реветь,
И лапу с острыми когтями
Ей протянул; она скрепясь
Дрожащей ручкой оперлась
И боязливymi шагами
Перебралась через ручей;
Пошла — и что ж? медведь за ней! (102)

Перед нами законченная картина, замкнутая в строфу, которая хорошо поддается объяснению из себя самой на ритуальном, мифическом, сказочном, балладном фонах. Но не напоминают ли нам поступки, состояния, реакции Татьяны и медведя чего-то прежде бывшего, в котором просвечивает будущее, а в нем мечтаемое или реальное? Разве так не бывает во сне?

Состояние Татьяны, остановившейся перед преградой, перед границей пространств, перекликается с тем, которое владело ею при написании письма к Онегину:

- 1) Татьяна ропщет на ручей;
Не видит никого, кто руку
С той стороны подал бы ей...
- 2) Зачем вы посетили нас?
- 3) ... Вообрази, я здесь одна,
Никто меня не понимает... (67)

В ответ на письмо и на ропот следует внезапное (а Онегин всегда неожидан и внезапен) появление персонажа:

- 1) Вдруг топот! ..
...и на двор
Евгений!
- 2) Но вдруг сугроб зашевелился
И кто же из-под него явился?
Большой, взъерошенный медведь...
Татьяна ах! а он реветь...

- 3) «Ах!» — и легче тени
Татьяна прыг в другие сени... (70)

Нельзя ли как-то связать монолог Евгения и рев медведя? Смысл жутковато-нежеланных, хотя и пристойно произнесенных Онегиным, слов определяется в переживаниях сна как однозначно бессмысленный и опасный шум, который не хочется слушать. Если наши сближения покажутся натянутыми, то их способен поддержать иронически преобразенный повтор концовок двух эпизодов:

- 1) Он подал руку ей. Печально
(как говорится, машинально)
Татьяна молча оперлась... (80)
- 2) И лапу с острыми когтями
Ей протянул, она скрепясь
Дрожащей ручкой оперлась... (102)

Случайное совпадение здесь невозможно. Конечно, Пушкин по природе своего аполлонического дара произвольно строит из параллелей, повторов, перекличек, зеркальных отражений и палиндромических ходов свой целостный, уравновешенно-гармонический мир. Весь «Евгений Онегин» вообще состоит из сплошных перебросов смысла. Но в случае с XII строфой есть нечто большее. Она вся является намеренным смысловым сгущением из нескольких предшествующих ситуаций, о чем с совершенной ясностью свидетельствует только что приведенный нами пример. Возникают «рифмы ситуаций» или, в связи со стилистическими и смысловыми сдвигами, «ассонансы ситуаций». Медведь ведет себя, как Онегин, и поэтому Онегин, если уж не отождествлен, то, по меньшей мере, может быть заподозрен в медведе. Ситуации смещаются от пародийно сниженных к жутковато-притягательным:

- 1) Пошли домой вокруг огорода (80)
- 2) И боязливими шагами
Перебралась через ручей (102) —

или, наоборот, от серьезных к пародийным, как в случае превращения монолога Онегина в рев медведя. Хотя, может быть, это и не пародия: ведь неизвестно, что сообщает медведь на «природном языке». Кстати, «на природном языке» говорит с Татьяной и ручей в конце XI строфы:

И пред шумящею пучиной,
Недоумения полна,
Остановилась она (102).

Если вспомнить, что все проточные воды романа образуют символическое пространство, сопровождающее образ Онегина,²¹ если сообразить, что Татьяна точно так уже останавливалась перед Евгением:

И, как огнем обожжена,
Остановилась она (73), —

если добавить сюда еще переключку сильных мест строфы, т. е. смежных мужских рифм, то вряд ли можно усомниться в том, что Пушкин предваряет появление Онегина в сне Татьяны собиранием знаков героя и в их числе медведем, в котором уже присутствует Онегин, не узнаваемый Татьяной (и читателями!).

Впрочем, то, что пытается назвать интерпретатор, не обязан доподлинно знать поэт, и уж тем более осознавать читатель. Но эксплицирующий анализ способен сделать структурно-смысловой разрез вещи, и перед нами обнаруживается та многоуровневая толща смысла, которую читатель воспринимает непосредственно и как бы ниоткуда. Мы бы не были так захвачены содержанием «Онегина», если бы Пушкин не продолжил своих персонажей в обступающее их пространство, если бы они не общались и не соприкасались со всем тем, что в него включено. Называя медведя согласно фольклорно-сказочным представлениям «хозяином леса, силой, враждебной людям, связанной с водой», Ю. М. Лотман замечает, что «он же помогает героине перебраться через водяную преграду, разделяющую мир людей и лес».²³ Связанный со струящейся водой, медведь становится мифической проекцией Онегина, но его же принадлежность к лесу сближает его в пределах мифа и сна с Татьяной, в пространстве которой господствует лес, сад и дом. Онегин — проточная вода, Татьяна — лес и снег, в романе любви и разминовения они не могут быть вместе. Но для медведя пространства Онегина и Татьяны нераздельны, он — и лес, и снег, и вода. Онегин, хозяин лесного дома, в облике медведя приносит Татьяну в ее собственное пространство, хотя во сне оно зловеще-наоборотное. Он ждет ее там в человеческом облике, и, несмотря на то, что их близость все равно оказывается невозможной, смещение их пространств в образе медведя проводит на периферии сна тему их неизъяснимой взаимной предназначенности и принадлежности в любви. Вне сна Татьяны пространства Онегина и Татьяны, несущие тот же смысл, пересекаются еще раз, когда героиня

С холма господский видит дом. . .
И сад над светлою рекою (145).

Таким образом, XII строфа (II строфа сна), запускающая «медвежий сюжет», одновременно пародийна и возвышенна, ее сложный смысл, подобно волне, покачивается вверх и вниз. Ревущий медведь, он же Онегин, переводит Татьяну в сказочно-волшебное пространство любви, которое, однако, встречает ее жестокими испытаниями, напоминающими инициацию. Кажется бы, счастливый конец (хотя что называть «счастливым концом»?) вот-вот наступит, но вместо него совершается катастрофа. Чтобы прояснить это, вернемся к соотношениям «медвежьего сюжета» сна Татьяны с рамой романа.

Эти соотношения противонаправлены: роман проявляет содержание новеллы, а новелла регулирует понимание романа смысловым освещением его ретроспективы и перспективы. Аналогии и переклички, как и раньше, скорее «ассонансны», чем «рифмованы», и все же воплощение Онегина в медведя, как нам представляется, достаточно доказательно. Приведем еще несколько параллельных мест:

1

- а) Пошла — и что ж? медведь за ней! (102)
- б) За ней он гонится как тень... (179)

2

- Кряхтя, валит медведь несносный... (103)
- б) А он упрям, отстать не хочет... (179)

3

- а) Но от косматого лакея
Не может убежать никак (102)
- б) ... или раздвинет
Пред нею пестрый полк ливрей... (179)

4

- а) То выронит она платок;
Поднять ей некогда... (103)
- б) Или платок подымет ей. (179)

5

- а) И сил уже бежать ей нет.
Упала в снег... (103)
- б) И, задыхаясь, на скамью
Упала... (71)

6

- а) Медведь проворно
Ее хватает и несет... (109)
Проворно
Онегин с Ольгой пошел... (116)

7

- а) Он мчит ее лесной дорогой... (103)
- б) Примчался к ней, к своей Татьяне... (185)

8

- а) Большой, взъерошенный медведь... (102)
- б) Он мог бы чувства обнаружить,
А не щетиниться, как зверь... (121)

Некоторые параллели совершенно бесспорны (п. 5); иные неожиданны: платок, оброненный в пятой главе, подымается в восьмой. Значимость лексических повторов в «Онегине» очень высока на любой дистанции, и поэтому проворство Онегина, столь броское стилистически и поведенчески, немедленно увязывается с проворством медведя, а то, что медведь «мчит», вызывает в памяти все стремительные передвижения Онегина. В свете сказанного реплика Татьяны при последнем свидании

Что ж ныне
'Меня преследуете вы? (187) —

соотносит реальную ситуацию с волшебным сновидением.

Теперь отметим ряд неочевидных притяжений внутри самого сна, поскольку в его первой части действует медведь, а во второй — Онегин:

1

- а) И в сени прямо он идет
И на порог ее кладет... (104)
- б) Онегин тихо увлекает
Татьяну в угол и слагает
Ее на шаткую скамью... (106)

2

- а) Она бесчувственно-покорна,
Не шевельнется, не дохнет... (103)
- б) Татьяна чуть жива лежит (106).

3

- а) Поднять ей некогда. Бойтся,
Медведя слышит за собой... (103)
- б) И страшно ей; и торопливо
Татьяна силится бежать... (105)

Все это могло бы считаться параллельными эпизодами с функцией композиционного равновесия, не предполагающего взаимопревращения персонажей. Однако подобных мест, прорывающихся из сна Татьяны в раму и из рамы в сон, настолько много, что они получают новое смысловое качество. Накопление и излучение энергии смысла в таких местах, как XII строфа сна, способны подвинуть значения в микроэлементах текста на широком его пространстве. Происходит своего рода смысловой телекинез. Если же иметь в виду, что в «Онегине» постоянно происходит встречная транспозиция персонажей в мире автора и мире героев, то вовлечение в этот процесс сна Татьяны как «третьего мира» более чем вероятно. Где же еще, как не во сне, могут происходить значительные сдвиги привычной разграниченности, следствием чего являются взаимозамены, превращения, «склеивание», гибридизация, метаморфозы или псевдоморфозы в ряду предметов и персонажей.

Наш анализ будет неточным без обращения к предварительной работе Пушкина. Трактовка ее смыслового хода — дело почти безнадежное, так как сам автор не всегда может дать в нем отчет. Однако приведем несколько вариантов:

1

- а) Упала в снег — медведь проворно
Ее подымлет и несет... (388)
- б) Упала в снег — медведь проворно
Ее на лапы подхватил... (388)

2

Иной в рогах с медвежьей мордой... (389)

3

Мое! сказал Евгений басом... (392)

На наш взгляд, Пушкин здесь мог убирать «излишки» чело-

вечьего в медведе (1) и медвежьего в человеке (3) и также не хотел, чтобы в одном из чудовищ, к тому же рогатом, предполагался медведь (2). Заметим еще, что в окончательном тексте:

Онегин за столом сидит
И в дверь украдкой глядит. (105)

Откуда он знает, что в снях Татьяна?

Перед окончанием анализа сделаем еще одну сверку. То, что Онегин сначала появляется и действует в сне Татьяны в облике медведя, а уж потом в своем собственном виде, заставляет снова обратиться к значениям медведя, преимущественно мифологическим.

Из множества мифологических соозначений медведя для нашей цели наиболее подойдут пять: «дух-охранитель», «воплощение души», «хозяин нижнего мира», «зверинный двойник человека», «оборотень».²⁴ Все это вполне возможная гамма переживаний Татьяны во времена ее первоначальной влюбленности в Онегина, это взлеты и падения ее надежд, образы ее фантазий и снов. Важным моментом для понимания первой части сна является то, что «тему подобия или тождества медведя и человека в разных планах реализует ритуал медвежьей охоты».²⁵ При этом нам представляется, что для вариаций на эту тему поэту вовсе не надо изучать мифологию, достаточно чутко слышать сказки няни и бабушки, а также воспользоваться генетической памятью, погружающейся в архетипы коллективного бессознательного. Сон Татьяны лишний раз реализует «устойчивый взгляд человека на природу медведя и его сакральное значение».²⁶ Известны мифологизированные «былички» о сожигательстве заблудившейся в лесу женщины с медведем (подобный сюжет лежит в основе новеллы Мериме «Локис»). В мифах о медведе есть версии, что медведь был небесным существом, наделенным божественными качествами, что «бог и сам мог принимать образ медведя, когда хотел показаться людям на земле».²⁷ По контрастным версиям, медведь является страшным, фантастическим, апокалиптическим зверем, возможно даже отождествление медведя с сатаной. «Медведь еще чаще обозначает греховную телесную природу человека»,²⁸ и вполне допустимо, что его образ в сне Татьяны призван указать на темные корни бытия не только в душе Онегина, но и Татьяны. Во всяком случае, медведь — сложнейшая и поливалентная мифологема, в которой смешаны высшие и низшие ценности. Погруженный в столь мощный поток мифических ассоциаций и уподоблений, Онегин способен на небывалый личностный размах. Эти потенции никогда не выйдут за пределы сна Татьяны и его собственных снов, но зато Татьяна единственный раз обретает истину об Онегине, которую потом утрачивает.

Сюжет сна во второй части понимается как антисвадьба.

свадьба-похороны. Так думает В. М. Маркович, так думает Ю. М. Лотман.²⁹ Внутри сна все это неоспоримо, но в пересечениях с рамой романа фабула несколько смещается и становится иной. Дело тут не в разной интерпретации многозначного события, а в том, что само событие есть единый клубок реализаций и возможностей, которые в принципе неотличимы и, будучи аналитически разведены, соперничают в реализации, не уступая друг другу. Онегин в пределах сна Татьяны может быть и не опознан как медведь, и тогда фабула первой части движется к антисвадьбе, а жанровая характеристика раскалывается на сказку и ритуал. Но если медведь через взаимосвязи сна и рамы понимается как звериный двойник Онегина, то перед нами сюжет ритуального преследования, развитый в жанре новеллы. В этом случае сон Татьяны разыгрывает по существу движение героев навстречу друг другу, и во внутреннем пространстве сознания Татьяны растет и оплотняется то их взаимное желание любви, о возможности которого писал С. Г. Бочаров.³⁰

Но допускает ли финальная катастрофа сна Татьяны подобное предположение? Не вбирает ли она в себя только предшествующие ей опасности и страхи, отводя по логике сюжета все остальные? Конечно, нет. Сон Татьяны многоречив, и его общий смысл по логике сна вряд ли может быть спрямлен и прояснен. Зловещая аранжировка как бы даже заставляет искать в нем все то, что сближает героев и дает им шансы на счастье. Медведь-Онегин ни в каком облике не сделает Татьяне зла. Напротив, лес и снег удерживают ее, не слишком церемонясь: цепляют за шею, вырывают из ушей серьги, стаскивают башмачок — пространство Татьяны ведет себя двусмысленно! Медведь же помогает Татьяне перейти через поток, бережно «мчит ее лесной дорогой», ободряет ее, принеся в хижину. Онегин ждет ее появления, «тихо увлекает Татьяну». Конечно, в других местах медведь-Онегин действует пугающе, настойчиво, высокомерно, грубо, жестоко, но все это лишь гиперкомпенсации его иных, лучших качеств. Как бы то ни было, но именно сон посредством «медвежьего» сюжета устремляет новеллу в сторону взаимного счастья героев с их обоюдного согласия.

И все же перед нами роман любви и разминовения. Шансы героев отвергнуты судьбой еще до окончания сна в непредвидимых и непостижимых сломах развязки. Здесь мы видим действие случая, по мысли Пушкина, «мгновенного и мощного орудия провидения». Все, что происходит в развязке, крайне неопределенно. Например:

Онегин тихо увлекает
Татьяну в угол и слагает
Ее на шаткую скамью
И клонит голову свою
К ней на плечо...

Содержание кажется совершенно прозрачным. Но Пушкин осложнил его ироническим примечанием о «непонятной неблагопристойности». И вот еще что: в черновике вместо «слагает», было «сажает», а вместо «к ней на плечо» — «на грудь ее». Здесь диапазон толкований очень широк: не то какой-то странно-сентиментальный, чуть ли не детский жест, не то перед нами намерения вампира (такие подозрения были в комментарии А. Е. Тархова).³¹ Да и в окончательном тексте как-то не все ясно. Так или иначе, в пльвучей вязкости сна Татьяны, которая совершенно отражает континуальную природу сна, хотя и создана Пушкиным вполне дискурсивно-логическими средствами, угадываются хтонические глубины ночной души, клубящиеся первозданным ужасом. Последние стихи сна, уподобленные В. М. Марковичем космической катастрофе, прямо-таки обламывают текст, более чем соответствуя всему тому, что полагается при развязках новеллы. Концовка сна Татьяны является не столько предвосхищением именной ссоры и дуэли, сколько предзнаменованием любовной неудачи героев, которая изначально предрешена. Поэтому замужество Татьяны незачем объяснять не зависящим от автора поведением реалистической героини. Реализм тут ни при чем. В замысле Пушкина развитие, по-видимому, было неизбежно, и он просто до времени не знал об этом, как и Онегин мог долго не знать, что любит Татьяну с первой их встречи.

Итак, мы склонны утверждать, что сон Татьяны можно вполне корректно прочитать в жанре вставной новеллы внутри романа «Евгений Онегин». За это говорит вся его структура, созданная вне психологизма, рефлексии, монологов и диалогов, отступлений и описаний. Стремительная и ритмическая динамика фантастического повествования; внутренние импульсы переживаний героев, энергично направляющих действие; эффектный поворот фабулы; неожиданная развязка и отчеркнутая концовка; взрывная сила текста и неудержимые выбросы через границу в контекст обрамления — все это и многое другое показывает, что сон написан по правилам сказочно-романтической новеллы. В прямом сюжете сна Онегин и медведь могут считаться отдельными персонажами, но в сюжете сна, осложненном взаимоотношениями с рамой романа, медведь и Онегин оказываются в ситуации подобия, взаимозамены, двойничества и даже отождествления. Онегина можно видеть немедведем и медведем в зависимости от модуса прочтения текста, хотя возможен и такой модус, когда один образ смотрится сквозь другой. Последнее вполне сходится с пониманием структуры «Евгения Онегина» как «расщепленной двойной действительности» (А. В. Чичерин) или единораздельности.

Мы писали о сне Татьяны, элиминируя его стиховую принадлежность. Нам было важно его сходство со строем прозаической новеллы, но вряд ли мы вправе обойти ее стихотворную

модификацию. Уже было отмечено, что отсутствует «хотя бы приблизительное теоретическое определение новеллы», а что касается поэзии, то «интереснейшая проблематика стихотворной новеллы еще ждет своего исследователя».³² Поэтому сделаем лишь несколько замечаний по поводу жанровых признаков новеллы, учитывая ее стиховую природу.

Сюжетная концентрированность, композиционная строгость и высшая мера структурированности как черты, присущие, по Мелетинскому, прозаической новелле, должны гораздо более усилиться и укрупниться в стихотворной новелле по одному определению стиха. Разумеется, здесь могут быть и уточнения, например, в части композиционной строгости, если, скажем, попытаться отнести к жанру новеллы романтические поэмы Пушкина или некоторые стихотворные повести. Как мы убедились, сон Татьяны упомянутые черты сохраняет и возвышает.

В работе над «Евгением Онегиным» Пушкин, очевидно, держал в творческом сознании каркас прозаической романной структуры. Отсюда и переживание «дьявольской разницы», касающейся романа в стихах. То же самое произошло, когда Пушкин вольно или невольно выполнил сон Татьяны в жанре вставной новеллы. Стиховая природа перераспределила функции в структуре жанра. На прозаические, более крупноблочные структуры накладывалась густая сеть чисто стиховых зависимостей, которая сдвинула структуру сна, как и всего «Онегина», в новое качество. Перечислим некоторые черты этого нового качества сна Татьяны как новеллы.

Прежде всего следует отметить приращения смыслов за счет релевантности стиховых уровней, т. е. ритмического, лексико-стилистического, фонического и др. При сжатии объема текста, сравнительно с прозой, происходит увеличение количества символических структур и как следствие этого — повышение мощности ассоциативного спектра, что всегда важно в новелле. С этим же связан рост модальности текста, подвижность границ в его внешне-внутреннем пространстве. Обостряются отношения между сном и обрамляющим текстом: новелла как бы «втягивается» в раму и в то же время «взламывает» ее. Можно даже представить себе работу структур таким образом, что они меняются местами: сон Татьяны сам получает функции рамы, окутывая весь роман, а не излучаясь изнутри его ядра. Минусирование лирического голоса автора в повествовании не выводит его за пределы текста новеллы, но прячет в микроструктурах. Можно отметить также осложняющую роль прозаических примечаний, дистанцию между формально-логическим строем сна и неизъяснимостью его смысла. И наконец, едва ли не главное: сон Татьяны не «осколок» универсальности, а ее аналог. Более того, он концентрирует в себе универсальное начало, которое распространяется на весь роман. Это определяет-

ся не только стиховой природой сна Татьяны, но и чертами волшебного-сказочной романтической новеллы.

В заключение позволим себе только одну иллюстрацию к суммированным признакам сна Татьяны как стихотворной новеллы. Вернемся к началу сна, к XI строфе:

В сугробах снежных перед нею
Шумит, клубит волной своею
Кипучий, темный и седой
Поток, не сломленный зимой;
Две жердочки, склеены льдиной,
Дрожащий, гибельный мосток,
Положены через поток;
И пред шумящею пучиной,
Недоумения полна,
Остановилась она (102).

Обратим внимание на строку в функции грамматического приложения «Дрожащий, гибельный мосток». Всего через 15 стихов, почти в той же строфической позиции (на следующей ступени) первое слово возникает снова:

... Она скрепясь
Дрожащей ручкой оперлась... (102)

Если поэт позволяет себе повторить одно и то же слово, да еще на той же анафорической позиции, сближая ее, вернее, не выходя за пределы одной ситуации, то надо задуматься, чем объяснить такое поэтическое неразнообразие.

Приемы поэтической скорописи требуют для описания гораздо большего количества прозаического текста, поэтому мы ограничимся несколькими пояснительными штрихами. «Дрожащий мосток» и «дрожащая ручка» принадлежат к разным сегментам существования. Дрожь мостика объясняется лингвистически его легковесностью, ненадежностью, небрежностью в постройке. Имеется в виду также его дрожь под ступающей ногой или метонимические и отчасти метафорические значения, зависящие от дрожи этой ноги и вообще человеческого страха. Дрожь руки — физическое состояние, обусловленное в организме психологическим стрессом и страхом. Но в поэтическом строе эти слова, обозначающие неживое и живое, в силу сопоставительности стиховых позиций ставятся в смысловую связь, которой раньше не могло быть. Они освобождаются от множества языковых значений и их оттенков, от разделительности на живое и неживое. Они связаны общей принадлежностью к бытию в целом, и они же независимы как самодовлеющие онтологические явления с присущими только им внутренними качествами, в том числе дрожью. Однако вне сегментации и иерархий они могут легко смешивать свойства и смыслы, благодаря чему их собственная дрожь выступает и как общая дрожь бытия. Мостик дрожит и ручка дрожит, потому что дрожит все. Этим начинается сон Татьяны:

А вот чем он кончается. Повторим еще раз известный текст:

Онегин тихо увлекает
Татьяну в угол и слагает
Ее на шаткую скамью. . .

Через 12 стихов следует:

Страшно тени
Сгустились; нестерпимый крик
Раздался. . . Хижина шатнулась. . . (106)

В «шаткой скамье» и «шатнувшейся хижине», помимо их конкретных смыслов, теперь виден вариативный характер мотива «дрожи», открывающего сон. «Шаткостью» он завершается, причем мотив «дрожи» и мотив «шаткости» удвоены в начале и конце, выделяясь и усиливаясь этим четырехчленом. Вариативные повторы образуют, таким образом, в тексте сна глубоко опущенные имплицитные мотивы, которые как бы и рассчитаны на неявность, мощно действуя в подсознании читателя. Получается, что в сне Татьяны по-пушкински уравновешивается композиция, но композиционную устойчивость придает мотив неустойчивости и непрочности бытия, его катастрофичности.

Это Пушкин с его глубоко запрятанным пониманием трагизма жизни. Это — вставная новелла с универсальным содержанием, которое стиховыми средствами навивается на фабулу.

Действительно, повествование стремительно пронесит нас по всему сну, мы не успеваем уследить за перипетиями «медвежьего сюжета», как он уже кончается, а ведь надо еще успеть удержать внимание на рисунках ритма в отдельных стихах. Вот как Пушкин пользуется одним из редких вариантов четырехстопного ямба в целях изображения ритмом и звуком:

Две жердочки, склеены льдиной,
Дрожащий, гибельный мосток,
Положены через поток. . .

Два удара по краям строки, поддержанные аллитеративно, призваны создавать впечатление, что на них-то и держатся обе жердочки, провисая над потоком безударными слогами. Между тем на слово «через» ударение поставить неловко, а прочитать «полбжены» в принципе можно, но рисунок утратится.

Мостик не только «дрожащий», но и «гибельный». Этот лексический мотив откликается за пределами сна Татьяны, но, как и XI—XII строфы, наполненные знаками Онегина, вторгается в раму рефлексам «медвежьего сюжета» в начале шестой главы:

Татьяна бедная не спит
И в поле темное глядит.
Его неожиданным появленьем. . .

До глубины души своей
Она проникнута; не может
Никак понять его. . .

Как будто холодная рука
 Ей сердце жмет, как будто бездна
 Под ней чернеет и шумит. . .
 «Погибну, — Таня говорит, —
 Но гибель от него любезна.
 Я не ропщу: зачем роптать?
 Не может мне он счастья дать» (118).

Это важное место не раз было отмечено, но объяснялось, как правило, через наличие литературных клише в сознании героини или через вероятностные ходы сюжета, впоследствии обманывающего читателя. Мы же обращаем внимание на «поле темное», «нежданное явление», «непонимание», «руку», «чернеющую и шумящую бездну», «ропот» и «гибель». Все это лексические мотивы XI и XII строф, переведенные в иную модальность, но они онегинские здесь, онегинские — в сне Татьяны, и в результате прочитываются как отголоски «медвежьего сюжета», отраженные в романе.

Стихотворная новелла, как и всякий поэтический жанр, требует чтения вплотную к тексту. Мы получаем совсем другой смысл, когда оперируем содержанием, которое, будучи отдельно от текста, представляет собою разрозненные сопоставления с «жизнью», концептуально объединяемые в сознании читателя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О сне Татьяны писали С. Судиенко, В. Ф. Боцяновский, М. О. Гершензон, М. П. Самарин, Н. Л. Бродский, Т. Тангль, Л. Мюллер, Р. Матло, В. В. Набоков, Ю. М. Лотман, С. Сендерович. См.: Сендерович С. Две главы о «Евгении Онегине» // *Russian Language Journal*. 1989. Vol. XLIII. N 144. P. 279—280; Тархов А. Е. «Даль свободного романа» // Пушкин А. С. Евгений Онегин. М., 1978. С. 233—238; Маркович В. М. 1) Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // *Болдинские чтения*. Горький, 1980. С. 25—47; 2) О мифологическом подтексте сна Татьяны // *Болдинские чтения*. Горький, 1981. С. 69—81.

² Гершензон М. О. Сны Пушкина // Пушкин. Сб. 1. М., 1924. С. 87.

³ Сендерович С. Указ. соч. С. 253.

⁴ Винокур Г. О. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. ст. / Под ред. А. Еголина. М., 1941. С. 176.

⁵ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 413.

⁶ Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэзия. История литературы. Кино. М., 1977. С. 64.

⁷ Бочаров С. Г. О реальном и возможном сюжете // *Динамическая поэтика: От замысла к воплощению*. М., 1990. С. 35.

⁸ См.: Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 260—263; Бент М. И. Поздняя новеллистика Людвига Тика. Проблема метода и жанра // *Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и языка*. 1990. Т. 49. Вып. 4. С. 379.

⁹ Мелетинский Е. М. Указ. соч. С. 4.

¹⁰ Томашевский Б. В. Теория литературы: Поэтика. 4-е изд. М.; Л., 1928. С. 192, 193, 195—197.

¹¹ Там же. С. 192.

¹² О нарративных вариантах онегинской строфы см.: Палфи Агнеш. Стихотворный язык и нарративность в «Евгении Онегине» // *Stadia Russica*. XII. 1988. С. 95—108.

¹³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М.; Л., 1937. Далее при ссылках на это издание в тексте указываются страницы.

¹⁴ Мелетинский Е. М. Указ. соч. С. 6.

¹⁵ Маркович В. М. О мифологическом подтексте сна Татьяны. С. 75.

¹⁶ Такую точку зрения высказывает J. Leibowitz. См.: Мелетинский Е. М. Указ. соч. С. 4, 261.

¹⁷ Бент М. И. Указ. соч. С. 376.

¹⁸ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 270.

¹⁹ Там же. С. 270—271.

²⁰ Сендерович С. Указ. соч. С. 238.

²¹ Там же.

²² См.: Чумаков Ю. Н. Пространство «Евгения Онегина» // Художественное пространство и время. Даугавпилс, 1987.

²³ Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 271.

²⁴ Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 128—130.

²⁵ Там же. С. 128.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. С. 129.

²⁸ Там же. С. 130.

²⁹ См.: Маркович В. М. О мифологическом подтексте... С. 72; Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 271—272.

³⁰ См.: Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 17.

³¹ Гархов А. Е. Указ. соч. С. 235.

³² Мелетинский Е. М. Указ. соч. С. 3.

Ю. В. МАНН

«ПОВЕСТЬ О КАПИТАНЕ КОПЕЙКИНЕ» КАК ВСТАВНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Проблему органической принадлежности «Повести о капитане Копейкине» к «Мертвым душам» как к целому невольно поставил цензор поэмы А. В. Никитенко. Не решившись пропустить «Повесть...», Никитенко, благоволивший Гоголю, по видимому, полагал, что эта потеря окажется для произведения не столь уж чувствительной. Но писатель был другого мнения, и цензурный запрет вызвал у него чуть ли не вопль отчаяния. «... Без Копейкина я не могу и подумать выпустить рукопись, — писал он Н. Я. Прокоповичу. — Скажи, что я молю отстаивать во что бы то ни было».¹ И в письме к Никитенко: «... уничтожение Копейкина меня много смутило. Это одно из лучших мест. И я не в силах ничем залатать ту прореху, которая видна в моей поэме» (12, 54).

Соотношение повести с основным текстом можно понимать двояко: прежде всего с точки зрения проблемных и ассоциативных связей и перекличек, что уже достаточно подробно и глубоко освещено Ю. Лотманом. Разбойничий мотив влетается в семантический ореол вокруг центрального персонажа; Чичиков — «капитан Копейкин, он же разбойник, бежавший в

С.-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

РУССКАЯ
НОВЕЛЛА

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

Сборник статей

Под редакцией *В. М. Марковича* и *В. Шмида*



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
ИЗДАТЕЛЬСТВО С.-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1993