

ТАРТУСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Ю.М. ЛОТМАН

РОМАН В СТИХАХ ПУШКИНА
"ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН"

С п е ц к у р с
Вводные лекции в изучение текста

Тарту 1975

© Тартуский государственный университет, 1975

lib.pushkinskijdom.ru

П а м я т и
Б о р и с а В и к т о р о в и ч а
Т о м а ш е в с к о г о

(К 85-летию со дня рождения)

ВВЕДЕНИЕ

"Евгений Онегин" - трудное произведение. Самая легкость стиха, привычность содержания, знакомого с детства читателю и подчеркнута простого, парадоксально создают добавочные трудности в понимании пушкинского романа в стихах. Иллюзорное представление о "понятности" произведения скрывает от сознания современного читателя огромное число непонятных ему слов, выражений, фразеологизмов, имен, намеков, цитат. Задумываться над стихом, который знаешь с детства, представляется ничем не оправданным педантизмом. Однако стоит преодолеть этот наивный оптимизм неискушенного читателя, чтобы сделалось очевидно, как далеки мы даже от простого текстурального понимания романа. Ведь до сих пор не проделана еще элементарная работа по выявлению скрытых в тексте намеков, реминисценций и неявных цитат. А без такой предварительной ориентировки всякое историко-литературное осмысление текста в целом неизбежно будет страдать приблизительностью. Специфическая структура пушкинского романа в стихах, при которой любое позитивное высказывание автора тут же незаметно может быть превращено в ироническое, а словесная ткань как бы скользит, передаваясь от одного носителя речи к другому, делает метод насильственного извлечения отдельных цитат из текста особенно опасным.

Во избежание этой угрозы роман следует рассматривать не как механическую сумму высказываний автора по различным вопросам, своеобразную хрестоматию цитат, а как органический художественный мир, части которого живут и получают смысл лишь в соотнесенности с целым. Простой перечень проблем, которые "ставит" Пушкин в своем произведении, не введет нас в мир "Онегина". Художественная идея подразумевает особый тип преобразования жизни в искусстве. Известно, что для Пушкина была "дьявольская разница" между поэтическим и прозаическим моделированием одной и той же действительности, даже при сохранении той же тематики и проблематики. Понимание литературного произведения как общественного явления не может быть противопоставлено специфике его художественной организации, поскольку та обще-

ственная функция, которая определяет потребность существования искусства, может быть выполнена лишь благодаря специфически художественной организации текста.

В чисто методическом отношении анализ произведения обычно расчленяют на рассмотрение внутренней организации текста как такового и изучение исторических связей произведения с окружающими его явлениями действительности, общественной мысли и литературы. Такой подход представляет ряд удобств эвристического характера и вполне может быть рекомендован как практический прием анализа.

Однако даже в этой ограничительной функции его не следует абсолютизировать: при строго синхронном анализе останутся невыделенными внесистемные элементы, роль которых при построении динамических моделей исключительно велика.¹ Напротив того, при включении произведения в иной исторический ряд будет меняться и представление о природе его имманентной организации. Так, в зависимости от того, проведем ли мы линии преемственной зависимости от "Евгения Онегина" к "Герои нашего времени", романам Достоевского или "Поэме без героя" Ахматовой (все эти - как и многие другие - связи исторически реальны; относительно Лермонтова и Достоевского они очевидны, на последнюю указала сама А.А.Ахматова, например, заявив в примечаниях к поэме: "Пропущенные строфы - подражание Пушкину"²), изменится и тот тип внутренней организации, который актуализируется в пушкинском романе в стихах. В первом случае вперед выступит фрагментарность композиции и система взаимных пересечений точек зрения. Во втором - диалогическая природа текста (см. труды М.М.Бахтина). В третьем - система намеков, ссылок, цитат - зашифровки смысла в толще культурных наслоений (см.: "Решка", строфа ХУП). Не случайно каждое подлинно новое завоевание литературы неизбежно по-новому раскрывает не только внешние внетекстовые связи, но и природу внутренней структуры живых явлений культурного прошлого.

¹ См.: Ю.М.Лотман, Динамическая модель семиотической системы, Институт русского языка АН СССР, Проблемная группа по экспериментальной и прикладной лингвистике, предварительные публикации, вып. 60, М., 1974.

² Анна Ахматова, Избранное, М., 1974, стр. 440.

Из сказанного, как побочный продукт рассуждения, вытекает безнадежность попыток дать какой-либо конечный итог истолкования тех художественных явлений прошлого, которые сохраняют культурную значимость.

Настоящую брошюру следует рассматривать лишь как введение в изучение романа в стихах "Евгений Онегин". Углубленное понимание пушкинского романа безусловно подразумевает знакомство с основными исследованиями по данной теме. Без такого знакомства понимание пушкинского текста невозможно.

Основная литература

И с т о ч н и к и:

Пушкин, Полное собр. соч., т. VI, Изд. АН СССР, 1937.

И с с л е д о в а н и я и к р и т и ч е с к и е м а т е р и а л ы:

М.Бактин, Слово в поэзии и в прозе, Вопросы литературы, 1972, № 3.

В.Г.Белинский, Сочинения Александра Пушкина, Полн. собр. соч., т. VII, М., Изд. АН СССР, 1955.

Д.Д.Благой, "Евгений Онегин", в кн.: А.С.Пушкин, Собр. соч. в 10 тт., т. IX, М., 1960.

Н.Л.Бродский, "Евгений Онегин", Роман А.С.Пушкина, пособие для учителей средней школы, изд. 4-е, М., 1957.

В.В.Виноградов, Стиль Пушкина, М., 1941.

В.Н.Волошинов, Марксизм и философия языка, Л., "Прибой", 1929.

Г.Винокур, Слово и стих в "Евгении Онегине", в кн.: "Пушкин, сб. статей", М., 1941.

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

В.Зелинский, Русская критическая литература о произведениях А.С.Пушкина, ч. I-III, М., 1887-1888.

Б.Томашевский, раздел II в кн.: "Пушкин, книга вторая, материалы к монографии (1824-1837)", М.-Л., Изд. АН СССР, 1961.

Ю.Н.Тынянов, О композиции "Евгения Онегина", в кн.: Памятники культуры, новые открытия. Письменность, искусство, археология, ежегодник 1974, "Наука", 1975.

В.Шкловский, "Евгений Онегин" (Пушкин и Стерн), в кн.: Очерки по поэтике Пушкина, Берлин, "Эпоха", 1923.

Г.Макогоненко, "Евгений Онегин" А.С.Пушкина, изд. 2, 1971.

ПРИНЦИП ПРОТИВОРЕЧИЙ

Работа над "Евгением Онегиным" продолжалась долго. 26 сентября 1830 г. в Болдине, подводя итог работе над романом, Пушкин сделал запись: "1823 год 9 мая Кишинев - 1830 25 сент. <ября> Болдино" и подсчитал: "7 ле<т> 4 ме<сяца> 17 д<ней>"¹. Знакомство современников с текстом "Евгения Онегина" также растянулось на многие годы. Первую главу читатели, не имевшие возможности познакомиться с ней в рукописи, увидели в 1825 г., в середине февраля². После этого остальные главы стали появляться, приблизительно, с интервалом в год: в октябре 1826 г. - вторая, в октябре 1827 - третья. В начале 1828 г. - вышли сразу две главы - четвертая и пятая, а в марте того же года - шестая. Затем наступил перерыв в два года, и седьмую главу читатель получил лишь в марте 1830-го года. Восьмая появилась в январе 1832-го. Наконец, в двадцатых числах марта 1833 г. "Евгений Онегин" вышел отдельным изданием, собравшим воедино публиковавшиеся на протяжении ряда лет тексты.

И публикация текста частями, и то, что по ходу создания романа менялся автор, менялся читатель, менялась эпоха, были в значительной мере обстоятельствами, внешними по отношению к первоначальному замыслу Пушкина. Определенные особенности романа сложились стихийно и только впоследствии были осмыслены поэтом как сознательный принцип. Однако очень скоро то, что, порой, появлялось случайно, сделалось осознанной конструктивной идеей. Тем более это стало справедливо для тех поколений читателей, которые знакомились с "Евгением Онегиным"

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. VI, 1937 /в дальнейшем все ссылки на это - "большое академическое" издание в 16 тт. - будут производиться в тексте с обозначением римской цифрой тома, а арабской - страницы/.

² См.: Н. С. и н. я в с к и й и М. Ц я в л о в с к и й, Пушкин в печати, М., 1914, стр. 23.

уже не по отдельным выпускам и сразу же смотрели на него как на окончанный текст.

В ходе растянувшейся на семь лет работы в текст романа вкрадывались противоречия и несогласованности. Так, в XXXI-й строфе 3-й главы Пушкин писал:

Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу... /У1,65/.

Но в УШ-й главе письмо Татьяны находится в архиве Онегина, а не Пушкина:

Та, от которой он хранит
Письмо, где сердце говорит /У1,174/^I

Но есть и более значимые противоречия. В Ш-й главе о Татьяне говорится:

Она по-русски плохо знала...
...И выражалась с трудом
На языке своем родном... /У1,63/

А в У-й главе - хрестоматийно известная характеристика:

Татьяна /русская душою.../, У1,98.

В программной XXIV-й строфе УП-й главы дана убийственная характеристика Онегина, которая преподносится автором как прозрение героини, совпадающее с оценкой повествователя, а в УШ-IX-й строфах УШ-й главы текстуально близкие определения героя объявляются мнением "самолюбивой ничтожности". Количество таких противоречий настолько велико, что трудно отнести их на счет случайных недосмотров. Более того, сам автор категорически высказался против такого понимания. Рассмотрим в этом аспекте структуру первой главы.

Первая глава романа писалась в Кишиневе, в обстановке политического напряжения, в постоянном и тесном общении с кружком Орлова - Раевского.

Близость к кишиневской ячейке декабристской организации отразилась на всем строе произведений этого периода. Одной из характерных сторон пушкинского творчества 1822-1823 годов, наряду с тяготением к гражданственной тематике, ростом критического отношения к карамзинизму, является обострение интереса к сатире. Б.В.Томашевский, реконструируя послание к Вязем-

^I На эту несогласованность в тексте обратил внимание Д.Н.Чумаков в докладе на Псковской пушкинской конференции 1969 г.

скому, содержащее характерный стих:

Но Феб во гневе мне промолвил: будь сатирик /П,2,680/ – с полным основанием заключает: "Эти строки свидетельствуют о сатирическом настроении Пушкина в кишиневскую эпоху"¹.

Интерес к сатире соответствовал программным установкам декабристской поэзии. Бич сатиры "В руке суровой Ювенала"² – устойчивый образ декабристской политической жизни. Сатирический метод вытекал из агитационной направленности искусства и был второй стороной требования создавать "высокие" положительные образы, выражающие авторские идеи и чувства. В раннем послании Пушкина, уже на пороге гражданственной поэзии декабристской поры, рядом с героизированным образом сурового республиканца-римлянина находим:

Свой дух воспламеню жестоким Ювеналом,
В сатире праведной порок изображу
И нравы сих веков потомству обнажу.

("Лицинию", 1815–1825)³.

Однако, если обличительный пафос при характеристике современности был неотъемлемой чертой декабристской поэзии, то сама природа сатирических жанров существенно влияла при этом на весь строй стихотворения. Гражданственно-героическая лирика создавала образ, равный авторскому сознанию. При этом, если поэтический мир подобного произведения был един в своей субъективности, то сатира вносила антитезу обличающему авторскому сознанию – мир объективных жизненных явлений. Рядом с

¹ Б.Томашевский. Из пушкинских рукописей. "Литературное наследство", кн.16–18, 1934, стр.290.

² В.К.Кюхельбекер. Лирика и поэмы, т.1. Л., Изд. "Советский писатель", 1939, стр.45; ср. его же "ровги Ювенала" (там же, стр.ЛIX).

³ Цитируется по тексту, напечатанному в "Стихотворениях Александра Пушкина" издания 1826 года (П,1,12). Текст "Российского музея" 1815 года (I,II3) имеет незначительные варианты ("Свой дух воспламеню Петроном, Ювеналом, /В гремящей сатире...").

обличающим авторским "я" появляется "изнеженное племя переродившихся славян", "надменный временщик"¹ – объекты обличения.

Союз благоденствия проявляет живую заинтересованность в действительности литературы. "В это время главные члены Союза благоденствия вполне ценили предоставленный им способ действия посредством слова истины, они верили в его силу и орудовали им успешно", – писал И.Д.Якушкин². Это предъявляло особые требования и к сатире. Произведение типа послания "Лицинию" давало возможность в условно-римских образах осудить современность и прославить республику. Политическую мысль подобной остроты выразить на современном материале в приемлемом для цензуры виде было невозможно. Однако, выигрывая в широте политической перспективы, стихотворение такого типа теряло в конкретности сатирического обличения, что было неизбежно при условно-античной системе образов. Между тем установка Союза благоденствия, не требуя непосредственных призывов к республике и революции, подразумевала обличение вполне конкретных противников: аракчеевщины, придворной мистики, антинационального воспитания, увлечения легкой поэзией, цензурного гнета и т.д., причем подразумевалось обличение не только современных пороков, но и конкретных их носителей. В этих условиях особую важность приобретала эпиграмма, которая теряла значение периферийного литературного жанра. Эпиграмма не только сама по себе привлекала писателей скрытыми в ней сатирическими возможностями, но и оказывала влияние на другие жанры. В этом отношении любопытно сравнить два стихотворных послания Пушкина: написанное в более ранней стилистической манере /хотя и датированное 1822 годом/ послание к Ф.Н.Глинке, в котором положительному образу Гражданина, Аристиды, противопоставляются условные "Венки пиров и блеск Афин" /П, I, 273/, и послание "Чаадаеву" /1821/. Система отрицательных персонажей в последнем не только прямо связана с современностью, но и распадается на ряд недвусмысленно портретных образов (Ф.И.Толс-

¹ Выражения К.Ф.Рылеева в стихотворениях "Гражданин" и "К временщику".

² И.Д.Якушкин к у к и н. Записки, статьи, письма. Редакция

той-американец, М.Т.Каченовский и пр.). Достаточно сравнить текст послания с эпиграммой на Толстого-американца ("В жизни врачной и презренной..."; 1820), чтобы убедиться в их явной стилистической взаимозависимости. Еще более показательно послание к Вяземскому ("Наветильный поэт, остряк замысловатый..."; 1821). Насколько позволяет судить фрагментарный текст, стихотворение представляет собой демонстративный отказ от культивировавшейся в кругу карамзинистов изящной и отвлеченной сатиры и отстаивает право сатирика на оскорбительную "личность". Послание, видимо, связано с эпистолярной полемикой между Пушкиным и Вяземским. 1 сентября 1822 года Пушкин писал: "Уголовное обвинение, по твоим словам, выходит из пределов поэзии; я не согласен. Куда не достает меч законов, туда достаёт бич сатиры. Горацианская сатира, тонкая, легкая и веселая, не устоит против угрюмой злости тяжелого пасквиля" (XIII, 43). Если в письме речь идет об одной эпиграмме, то в послании поэт склонен трактовать вопрос более расширительно, требуя персональной сатиры и резких характеристик конкретных литературных и политических противников:

И в глупом бешенстве кричу я наконец
Хвостову ты дурак - а Стурдзее ты подлец.

(II, 2, 677).

Подобные споры имели значение и для теории комедии как сатирической картины современного общества, осуждаемого с позиции высоких политических идеалов автора. Созданная еще Шаховским комедия-карикатура сыграла при этом ту же роль, что и эпиграмма в поэзии, явившись средством приближения сатиры к современности (ср. в письме Грибоедова к П.А.Катенину: "Портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии")¹.

Захвативший Пушкина в Кишиневе интерес к сатире находился в русле развития передовой литературы той эпохи и в общих

и комментарии С.Я.Штрайха. Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 24.

¹ Грибоедов, Сочинения, Гослитиздат, Л., 1945, стр. 482.

чертах совпадал с литературными установками Союза благодетства. Сказанное может объяснить возникновение одного пушкинского замысла.

Отрывок комедии Пушкина "Скажи, какой судьбой..." уже неоднократно привлекал внимание исследователей. Еще П.В.Анненков считал, что "Пушкин хотел написать <..> комедию или драму потрясающего содержания, <..> выставить в позорном свете безобразия крепостничества"¹. Эта точка зрения была поддержана С.М.Бонди² и Б.В.Томашевским³, справедливо указавшими на несостоятельность точки зрения Н.О.Лернера⁴ и А.Л.Слонимского⁵, которые считали, что этот замысел - набросок "легкой комедии" в духе Н.И.Хмельницкого, и явно недооценивали серьезность темы крепостного права для Пушкина кишиневского периода. Однако А.Л.Слонимскому принадлежит ценное сопоставление героя комедии с образом Репетилова.

В беседе брата и сестры рисуется общество, в котором проводит время герой. Это люди, которые, "пустясь в шестнадцать лет на волю, /Привыкли в трех войнах лишь к лагерю да к полю" (УП, 246, 365), т.е. участники походов 1805, 1807 и 1812-1815

¹ П.Анненков, А.С.Пушкин в александровскую эпоху, СПб., 1874, стр.160.

² С.Бонди, Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века. - Сб. "Пушкин - родоначальник новой русской литературы". Изд.АН СССР, М.-Л., 1941, стр.374-376. Среди ряда других тонких наблюдений С.М.Бонди отмечает "эпиграмматически построенные фразы" комедии (там же, стр.375).

³ Б.В.Томашевский, Незавершенные кишиневские замыслы Пушкина. В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Труды Третьей Всесоюзной Пушкинской конференции. М.-Л., Изд.АН СССР, 1953, стр.179-183; Б.В.Томашевский, Пушкин, кн.1. М.-Л., Изд.АН СССР, 1956, стр.444-447.

⁴ Пушкин, Под редакцией С.А.Венгерова, т.П, СПб., 1908, стр.587.

⁵ Пушкин, Полное собрание сочинений, т.УП, Изд.АН СССР, 1935, стр.667.

годов. В "шестнадцать лет" (в окончательном тексте — "пятнадцать") — деталь также выразительная: речь идет о молодежи, чье вступление в сознательную жизнь слилось с эпохой антинаполеоновских войн. Бежавший в 1812 году из дому в армию Н. М. Муравьев на следствии показывал: "Имея от роду 16 лет, когда поход 1812 года прекратил мое учение, я не имел образа мыслей, кроме пламенной любви к отечеству"¹. Пример Муравьева в данном случае, конечно, не исключение. Шестнадцати лет приняли участие в военных действиях С. И. Муравьев-Апостол и И. Д. Якушкин, семнадцати лет вступил в армию Грибоедов, пятнадцати лет "пустился на волю" гардемарин гвардейского экипажа князь Д. А. Щепин-Ростовский и т. д. В комедии рисуется определенный общественный тип молодежи, которая не ездит на балы, не танцует (о значении этой детали см. ниже), "В кругу своем они/о дельном говорят" (УП, 246). Облик общества без карт и танцев достаточно красноречив. Следует иметь в виду, что понятие "дела" и "дельного" в околосеминарской литературе имело определенный смысл. Вспомним характеристику вечеров у И. П. Липранди в его мемуарах: "Здесь не было карт и танцев, а шла иногда очень шумная беседа, спор и всегда о чем-либо дельном, в особенности у Пушкина с Раевским"². Анонимный автор, составивший явно с декабристских позиций биографию В. Д. Вальховского (по предположению Ю. Н. Тынянова — К. А. Розен), осуждая "светские" ноты поэзии Пушкина, считал, что, если бы Малиновский "довел первый выпуск до конца", "в его (Пушкина. — Ю. Л.) поэзии просвечивал бы более дельный и, главное, нравственный характер"³. Наконец, в словах сестры содержится и прямая характеристика людей этого круга: "Добро /бы/ либералы" (УП, 366). Термин "либерал" был уже совершенно недвусмысленным.

¹ Восстание декабристов, т. I, М.—Л., ГИЗ, 1925, стр. 294.

² "Русский архив", 1866, № 7, стлб. 1255.

³ Цитируется по статье Ю. Н. Тынянова "Пушкин и Кихельбекер" ("Литературное наследство", кн. 16—18, стр. 327). Ср. комическое для Грибоедова сочетание в речи Репетилова: "...дельный разговор зашел про водевиль. (Д. IV, явл. 6).

Доносчик А.И.Майборода писал: "В России назад тому уже десять лет, как родилось и время от времени значительным образом увеличивается тайное общество под именем общество Либералов"¹. Булгарин в доносе на лицейскую молодежь писал: "Варнопоподанный значит укоризну на их языке, европеец и либерал - почетные названия"².

Однако сам герой не похож на такую молодежь. На это указывают и слова сестры, противопоставляющей его "либералам" - "да ты-то что?" (УП,366). Он "не видал походной пыли сроду" (УП,246), он - картежник, способный проиграть крепостного слугу. М.И.Муравьев-Апостол в письме к И.Д.Якушкину, многозначительно намекая на связь интереса к картам с атмосферой реакции и упадком политических интересов, писал: "После войны 1814 г. страсть к игре, так мне казалось, исчезла среди молодежи. Чему же приписать возвращение к этому столь презренному занятию"³.

Комедия должна была, видимо, не только осудить крепостничество, но и создать сатирический образ представителя "извращенного племени переродившихся славян".

Сопоставление с кругом молодежи декабристского типа должно было резко оттенить сатирический образ самого героя. Это связывает набросок не только с рассуждениями декабристов об оригинальной комедии, но и с замыслом романа в стихах "Евгений Онегин".

¹ Восстание декабристов, т. IV, 1927, стр. 8.

² "Былое", 1918, № I, стр. 16; ср.: В. В и н о г р а д о в. Из истории русской литературной лексики. "Ученые записки Московского государственного педагогического института имени В. И. Ленина", т. XII, кафедра русского языка, 1947, стр. 6-7.

³ Декабрист М. И. М у р а в ь е в - А п о с т о л. Воспоминания и письма. Предисловие и примечания С. Я. Штрайха. Изд. "Былое", Пг., 1922, стр. 85; см. также: И. Д. Я к у ш к и н. Записки, статьи, письма, стр. 246.

Эволюция пушкинских оценок "Евгения Онегина" в письмах хорошо известна и неоднократно прослеживалась в исследовательской литературе. Не представляет чего-либо нового и мысль об общем характере перехода Пушкина от идеи сатирической поэмы к социально-бытовому роману. Гораздо сложнее вопрос, происходило ли за годы работы над романом только изменение в деталях сюжетной схемы, тоне авторского повествования, или дело идет о гораздо более глубоких сдвигах, захватывающих самый характер художественного метода? На каком моменте работы поэта этот метод может быть определен как реалистический, и был ли сам этот момент завершением эволюции художественного метода поэта, или внутри истории создания "Евгения Онегина" как реалистического произведения также можно наметить определенные этапы?

Замысел "Евгения Онегина" первоначально намечался в плане сатирического противопоставления светского общества и светского героя высокому авторскому идеалу. Круг тем и вопросов, которые Пушкин, судя по черновикам первой главы, собирался поместить в поле зрения героя, оценивался иногда в исследовательской литературе как "намек на активное свободомыслие, сближающее Онегина с Чацким"¹. Как мы увидим, замысел Пушкина был прямо противоположен. Обратимся к черновому тексту V строфы первой главы, приведенному в цитированном исследовании для доказательства "активного свободомыслия"

Онегина. Геров приписывается интерес к спорам:

О Байроне, О Манрале,
О карбонарах, о Парни,
Об генерале Коини (VI, 217).

Упоминания Байрона, "карбонаров" (в вариантах - "гетерии") говорят сами за себя. Не менее показателен вариант:

О Benjamin, о Манрале.

Имена эти в 20-е годы, видимо, ассоциировались с тем же кругом идей, что и карбонаризм и гетерия, - с революционным

¹ История русской литературы, т. VI. Изд. АН СССР, М.-Л., 1953, стр. 246.

движением в Европе. В.С.Толстой на "дополнительные вопросные пункты" показывал: "Действительно мне Аничков говорил, что наше общество соединено с польским, в котором не знаю кто начальники, и с французским, в котором начальники Manuel и Benjamin-Constant"¹. Однако подобная тематика бесед ни в какой степени не сближает героя с кругом "высоких" авторских идеалов (хотя то, что Байрон и европейское революционное движение были для Пушкина в Кишиневе вполне серьезными, идеологически значимыми темами, бесспорно). Вся строфа приобретает иронический оттенок, поскольку собеседниками героя оказываются светские дамы:

В нем дамы видели талант -
И мог он с ними в остром деле >
Вести [ученый разговор]
И [даже] мужественный спор... (VI, 217).

"Мужественный спор" в подобном контексте звучит явно иронически².

Авторская ирония проявляется и в том, что в одном ряду с политически острыми именами и темами оказывается магнетизм (см. там же - вариант). Вся беседа приобретает характер светской болтовни. Интерес к "генералу Жюмини" у Онегина, конечно, не более глубок, чем у героя наброска комедии, который "век в биваке не жила" (УП, 365).

Противоречие между предметом беседы и политико-интеллектуальным обликом собеседников придает тону повествования характер иронии. Прием этот устойчиво характеризует Онегина в

¹ В.С.Толстой. Воспоминания. Публикация, вступительная статья и примечания С.В.Житомирской. В кн.: Декабристы. Новые материалы. Под редакцией М.К.Азадовского. М., 1955, стр.131 (приложение - судное дело "О пралорщике Толстом Московского полка").

² Ср. в "Горе от ума" этот же прием для характеристики Репетилова. Ср. в письме Пушкина А.А.Бестужеву: "Первый признак умного человека - с первого взгляду знать с кем имеешь дело"/XIII, 138/. Противоречие между темой разговора и аудиторией лишает Онегина права на звание "умного человека", что является и политической его характеристикой.

первой главе. С одной стороны, перечисляются черты, как бы сближающие героя с людьми декабристского круга, с другой — резко им противоположные, раскрывающие внешний, поверхностный характер этого сближения. Онегин не имеет "высокой страсти" к стихам, бранит "Гомера, Феокрита" и увлекается политической экономией. В контексте политических настроений 1818—1819 годов отрицательное отношение к поэзии не менее типично для передовой молодежи, чем увлечение Адамом Смитом. Стихи воспринимаются как нечто противоположное "дельным", т.е. общественно значимым занятиям. Н.И.Тургенев в проспекте "Общества 19 года XIX века", писал: "Где русский может почерпнуть нужные для сего общие правила гражданственности? Наша словесность ограничивается доныне почти одною поэзией. Сочинения в прозе не касаются до предметов политики". И далее: "Поэзия и вообще изящная литература не может наполнить души нашей, открытой для впечатлений важных, решительных"¹. В письме к брату Сергею Ивановичу (от 14 ноября 1817 года) Николай Тургенев ждался на исключительно литературное направление "Арзамаса". Противопоставляя новозступивших членов-декабристов карамзинистам, он писал: "Другие члены наши лучше нас пишут, но не лучше думают, т.е. думают более всего о литературе"². Подобные настроения характеризовали и кишиневскую ячейку Союза благоденствия. Восклицание майора в "Вечере в Кишиневе" В.Ф.Раевского: "Я стихов терпеть не могу!"³ — в высшей мере показательно. М.Ф.Орлов в письме Вяземскому от 9 сентября 1821 года писал: "Займися прозою, вот чего не достает у нас. Стихов уже довольно"⁴. Повлияла эта точка зрения и на Пушкина (ср. его набросок рассуждения о прозе — XI, 18—19;

¹ "Русский библиофил", 1914, № 5, стр.17.

² Декабрист Н.И.Т у р г е н е в. Письма к брату С.И.Тургеневу, Изд.АН СССР, М.-Л., 1936, стр.238—239.

³ "Литературное наследство", кн.16—18, стр.661.

⁴ Там же, т.60, кн.1, 1956, стр.33.

письмо Вяземскому от 1 сентября 1822 года - III, 44). Не случайно в черновиках "Послания цензору" (1822) появляется жалоба на то, что "прозы нет"¹. Нарастание оппозиционных настроений в среде передовой молодежи в период формирования декабристской идеологии сопровождалось усилением интереса к политической экономии. Н.И.Тургенев в предисловии к "Опыту теории налогов" писал: "Кроме существенных выгод, которые доставляет политическая экономия, научая, например, не делать вреда, когда стремишься к пользе, она благотворна в своих действиях на нравственность политическую", так как учит "ненавидеть всякое насилие", "любить правоту, свободу, уважать класс земледельцев", "верить одним только исследованиям и соображениям рассудка"². По мнению А.И.Чернышева и П.Д.Киселева, разбравших бумаги деятелей Южного общества, Пестель, "занимаясь умозрительными положениями политической экономии, в особенности же имея у себя рассуждения и мнения о упадке торговли, финансов и кредита в России, показывает ум, стремящийся к преобразованию существующего порядка ве-

¹ Характерно противопоставление легкой поэзии, воспевавшей "рощи да поля", "дельному" чтению:

.. «он хочет» может быть,
Проведать дельное иль сердце освежить
И чтеньем обновить его существованье,
А должен он <терять> бесплодное <живанье>
На <брехни новые какого-то вралья> <?> (П, 2, 784).

(см.: Б.В.Т о м а ш е в с к и й. Из пушкинских рукописей. "Литературное наследство", кн. 16-18, стр. 285). Любопытен другой пример, рисующий, явно под влиянием декабристов, весьма характерное отношение к поэзии. На заданный слуге Пестеля, крепостному Илье Митрину, вопрос: "Не писал ли чего твой господин и когда именно" - последний, упорно, часто вопреки очевидности, стремившийся отвести обвинения от своего господина, ответил: "Ничего, кроме стихов, не писал" (Восстание декабристов, т. IV, стр. 30). Следует напомнить, что Пестель, конечно, никогда стихов не писал: перед нами - наивная и трогательная попытка защитить своего барина, исходящая из представлений, что поэзия - пустяк, который не может навлечь серьезных преследований.

² Н.Т у р г е н е в. Опыт теории налогов, Изд. 2, СПб., 1819, стр. IV, V. Выход в свет второго издания книги Н.Тургенева совпадает с моментом действия первой главы "Евгения Онегина" и, следовательно, с рассуждениями об Адаме Смите.

щей"¹. Интерес к политической экономии, как и вообще к политическим наукам, был оборотной стороной отрицания легкой поэзии.

Неоднократно комментируемое место из УП строфы первой главы сопоставлялось с отрывком из "Романа в письмах": "... Ты отстал от своего века - и целым десятилетием. Твои умозрительные и важные рассуждения принадлежат к 1818 году. В то время строгость правил и политическая экономия были в моде. Мы являлись на балы, не снимая шпаг - нам было неприлично танцевать и некогда заниматься дамами. Честь имел донести тебе, теперь это все переменялось. - Французский кадрили заменил Адама Смита. > Охота тебе сиднем сидеть одному на скамеечке оппозиционной стороны" (УШ, I, 55)².

Однако эта же цитата позволяет увидеть и вторую сторону в трактовке образа Онегина в первой главе. Политические науки мыслятся здесь как нечто противоположное пустому светскому времяпрепровождению, и в первую очередь танцам. У Онегина то и другое совмещается. Это резко отделяет Онегина от свободолюбивой молодежи 1818-1819 годов и раскрывает поверхностный характер его увлечения новыми идеями. Перечисляемые Пушкиным качества раскрывают "модный" (этот эпитет часто повторяется), светский характер героя. Онегин скачет на бал (в черновых вариантах) "с бомондом всей столицы" (УI, 236), в театре "лорнет > наводит/на ложи самых модных дам" (УI, 230). Он принадлежит к тому обществу, где, по характеристике поэта,

...говорят не русским словом,
Святую ненавидят Русь³.

¹ Восстание декабристов, т. LV, стр. 41.

² Намек на декабристов в черновом тексте был более явным: "Оставаться на опустелых лавках оппозиционной стороны", "сидеть одному на опустелой лавочке левой стороны" (УШ, 2, 577).

³ В.К.К в х е л ь б е к е р. Избр. произв. в 2-х тт., т. I. М.-Л., 1967, стр. 207. О "модной" сущности Онегина см.: К.М.Кантор. Мода как стиль жизни, в сб.: "Мода: за и против", М., 1973; несмотря на ряд легкомысленных суждений, статья не лишена интереса.

Увлечение балами и танцами ("Легко мазурку танцевал") — важная черта в характеристике героя. Вспомним вечера у И.П. Дипранди, где не было "карт (которыми увлекался герой наброска комедии. — Ю.Л.) и танцев"¹. Н.И.Тургенев писал своему брату Сергею (25 марта 1819 года): "Ты, я слышу, танцуешь. Графу Головину дочь его писала, что с тобою танцевала. И так я с некоторым удивлением узнал, что теперь во Франции еще и танцуют! Une écosavaise constitutionelle, indépendante, ou une contredanse monarchique ou une danse contre-monarchique"². Новыми интересами молодежи объясняется жалоба княгини Тугоуховской: "Танцовщики ужасно стали редки". Не случайно монолог Чацкого, знаменующий кульминацию столкновения его с враждебным обществом, заканчивается ремаркой: "Оглядывается: все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись по карточным столам"³.

Главное занятие Онегина — "наука страсти нежной". Ей посвящены УШ, X, XI, XII и пропущенные IX, XIII, XIV строфы первой главы. Вспомним рылеевское: "Любовь никак нейдет на ум: / Увы! моя отчизна страдает"⁴. И.Д.Якушкин 21 октября 1821 года писал П.Х.Граббе: "Большую часть моей молодости я пролюбил; любовь сменило какое-то стремление исполнить некоторые обязанности; любовь исчезла и оставила за собой одни только воспоминания, сколько ни приятные, но недостаточные, чтобы наполнить жизнь, стремление к исполнению обязанностей"⁵.

¹ "Русский архив", 1866, № 7, стлб. 1255.

² "Конституционный, независимый экосез, или монархический контрданс, или противомонархический танец" (франц.) (Декабрист Н.И.Т у р г е н е в. Письма к брату С.И.Тургеневу, стр. 280).

³ "Горе от ума", д. III, явл. 7, 22.

⁴ К.Ф.Р и л е в. Стихотворения, статьи, очерки, докладные записки, письма. Гослитиздат, М., 1956, стр. 66.

⁵ И.Д.Я к у ш к и н. Записки, статьи, письма, стр. 235.

Показательно, что сами любовные увлечения Онегина первоначально мыслились автором в резко "сниженном" плане. Характерны эпитеты: "Среди бессудных наслаждений", "Любви нас не природа учит, / А первый пакостный роман" (УІ, 243, 226).

Итак, идеологический облик героя весьма определен. Он представляется нам как общественный тип, далекий от декабристских идеалов и от позиции самого автора. Герой отделен от автора политическим водоразделом. Однако политические идеи, по убеждению декабристов, тесно связаны с умственным уровнем. В основе человеческого характера лежит ум, образование. Сторонник просвещения, "умный человек", неизбежно будет и свобододолюбцем; враг наук, считающий, что "Учение - вот чума, ученость - вот причина"¹, неизбежно и защитник реакции. Такая постановка вопроса вела к рассмотрению проблемы воспитания и обучения как ключа к пониманию характера. Поверхностность образования - основная черта образа Онегина. "Мосье Швейцарец очень [умный] заменен "французом убогим" (УІ, 215, 6). Строфа УІ, посвященная латинскому языку, указывала не только на уровень школьной образованности, но и на степень политической просвещенности героя. В черновом варианте подчеркивалось: "Не мог он Тацита [читать]" (УІ, 219). Достаточно вспомнить, какое внимание уделяли декабристы и Пушкин Тациту как обвинителю тиранов, чтобы понять многозначительность этих слов². Особенно показательна мысль о равнодушии Онегина к истории и интересе его к "анекдотам". Любопытным комментарием к этому могут быть слова из "Вечера в Кишиневе" В.Ф.Раевского. В ответ на обещание собеседника прочесть "прекрасное произведение" майор восклицает: "Верно опять г-жа Дирго или Bon-mot камердинера Людовика І5? - Я терпеть не могу тех анекдотов [которые для тебя новость], которые давно забыты в кофейных в Париже"³.

¹ "Горе от ума", д.Ш, явл.2І. "Причина" - зд. означает "вина".

² Ср.: И.Д.А м у с и н. Пушкин и Тацит. "Временник Пушкинской комиссии", т.6, М.-Л., 1941, стр.160-180.

³ "Литературное наследство", кн.16-18, стр.661.

Декабристы искали в истории высокие гражданственные идеи и отрицательно относились к культуре анекдота, процветавшему в мемуарной литературе дореволюционной Франции. Вместе с тем им было чуждо и вырвавшееся на почве исторического мышления стремление увидеть в анекдоте отражение живого быта и психологии, истории в ее не абстрактно-идеологическом, а жизненно-реальном содержании. Именно последнее заставляло Пушкина в 30-е годы проявлять интерес к мемуарам и анекдотам (ср. запись П.А.Вяземским высказывания Мериме: "В истории люблю одни анекдоты"¹). Однако в момент работы над первой главой Пушкин смотрел на историю еще с декабристских позиций. Онегин "знал немецкую словесность/По книге госпожи де Сталь"; принявшись за книги, "читал глазами неумело" (У1,219,246)². Страсть к учению и увлечение светской жизнью взаимно друг друга исключают:

Мой друг пылал от нетерпенья
Избавиться навек ученья,
Большого света блеск и шум
Давно пленяли юный ум. (У1,218).

Таким образом, герой противопоставлен автору, причем противопоставление это имеет идеолого-интеллектуальный характер. Между Онегиным и автором, стремящимся "в просвещении стать с веком наравне" (П,1,187), - резкая грань. Интеллектуальное отличие, в свою очередь, является основой политического противопоставления. Политический индифферентизм Онегина для Пушкина кишиневского периода глубоко враждебен.

Итак, принцип сатиры, подразумевая осудительное отношение автора к объекту³, неизбежно приводил к отделению описываемого от описывающего; однако, само по себе подобное про-

¹ П.В.Вяземский. Старая записная книжка. Редакция и примечания Л.Гинзбург. Л., 1929, стр.126.

² Ср. в наброске комедии: "Да ты не читывал с тех пор, как ты родился" (УП,247).

³ В этом отношении сатира отличается от иронии, которая допускает не только насмешку над объектом, но и романтическую насмешку над самой идеей объективности мира.

тивопоставление еще не приводило к разрыву с романтизмом.

Связанное с установками Союза благоденствия стремление к конкретизации обличения, к действительному осуждению окружающего обусловило другой шаг в этом направлении: и обличаемый герой, и обличающий автор помещались в бытовую обстановку современного общества. В связи с этим необходимо остановиться на значении широко представленных в первой главе бытовых картин. Вопрос этот уже привлекал внимание исследователей. Г.А.Гуковский, очень тонко проанализировав функцию описаний быта в произведениях классицизма и романтизма, заключает: "Быт дан у Пушкина не в порядке моральных назиданий, а в порядке объяснения людей, как база формирования их характеров"¹. Это положение вытекает из мысли о том, что уже в первой главе в основу характера героя положена идея о зависимости человека от среды, о том, что "изображению, истолкованию, а затем и суду подлежал теперь не столько человек, сколько среда"².

Анализ материала приводит к несколько иным выводам: в основе образа в первой главе романа лежит не социальная характеристика среды, а интеллектуально-политическая (вторая рассматривается как следствие первой) оценка героя. Для решения этого вопроса необходимо остановиться на понимании причин формирования характера человека в декабристской литературе.

Субъективно-элегической поэтике карамзинистов декабристы противопоставляли свою программу. "Ум народов, вследствие самих происшествий, оставил бесплодные поля мрачной мечтательности и обратился к важной действительности", - писал Н.И.Тургенев³. Приведенная цитата перекликается с многочисленными высказываниями декабристов о "духе времени"⁴. П.Г.Каховский

¹ Г.А.Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. Гослитиздат, М., 1957, стр.154.

² Там же, стр.170.

³ "Русский библиофия", 1914, № 5, стр.18.

⁴ См.: М.В.Нечкина. Движение декабристов, т.1. Изд. АН СССР, М., 1955, стр.139, 194 и др.

писал: "Начало и корень общества должно искать в духе времени"¹. О "духе времени" писали А.И.Якубович², П.И.Пестель³ и ряд других деятелей тайных обществ. Означало ли это, однако, возникновение идей историзма, представления об истории как о закономерной смене взаимообусловленных этапов развития, пусть даже и духовного? Видимо, нет. Речь шла об ином: о вечной борьбе знания и невежества, свободы и деспотизма; "нынешний" (т.е. XIX) век ознаменован победой первого. Именно поэтому деятели иного интеллектуально-политического типа рассматривались как принадлежащие к прошлому веку. В этом — смысл монологов Чацкого о "веке нынешнем и веке минувшем". И.Д.Якушкину "было невыносимо смотреть на пустую петербургскую жизнь и слушать болтовню стариков". "Мы ушли от них на 100 лет вперед", — писал он⁴.

Таким образом, речь идет не о зависимости умов людей от объективных, закономерно развивающихся исторических условий, а, наоборот, об обуславливающем "дух времени" успехе политического просвещения и свободомыслия. Не случайно, противопоставляя "мечтательность" "действительности", Н.И.Тургенев подразумевал под ними масонство, мистицизм, карамзинскую "легкую поэзию", с одной стороны, и "предметы политики", — с другой. "Действительность" в литературе не есть верное воспроизведение жизни, а обращение к "важному" политическому содержанию. В этом понимании в стихотворении типа "Деревня" более "действительности", чем в реалистических произведениях, например, в стихотворении "Румяный критик мой...".

В период начала работы над первой главой "Евгения Онегина" Пушкин вполне разделял эти воззрения декабристов. Как мы видели, основным в образе Онегина являлось определение интеллектуального уровня героя. Разница в образовании и глубине политических интересов определяла возможность иронического подхода к персонажу, что, в свою очередь, вызывало "отделение" героя от автора. Таким образом, формирующим характер

¹ Из писем и показаний декабристов. Под редакцией А.К.Бороздина. СПб., 1906, стр.10.

² Там же, стр.76.

³ Восстание декабристов, т. IУ, стр.91.

⁴ И.Д.Якушкин. Записки, статьи, письма, стр.9.

фактором оказывалась не среда, а сознание героя. Вопрос сводился к тому, стоит ли герой "в просвещении" наравне с веком или нет. То или иное решение вопроса обуславливало и героический или сатирический тон повествования. Все сказанное определяет и оценку бытового материала. Стремление к конкретности сатиры, вызвавшее, о чем уже было сказано, обращение от условно-античных образов к современности, требовало и современного быта. Однако по отношению к характеру героя быт был не первичен, а вторичен. Он не определял характера, а определялся им. Одежда, бытовое окружение, времяпрепровождение героя раскрывали читателю его интеллектуальный облик, показывали, принадлежит ли герой к "умным" людям или к "25 глупцам", изображавшим "общество, его <умного человека> окружающее"¹. Очевидно, что в этом известном высказывании Грибоедова "общество" — еще не социальная, а политико-интеллектуальная категория.

Таким образом, если в отношении тона авторского повествования роман был задуман как сатирический, то по характеру построения образов он может быть условно определен как политический, понимая под этим то же, что позволяет определить "Горе от ума" как "политическую комедию".

Работа над первой главой еще не была завершена, а в воззрениях автора успели произойти важные перемены.

Образ разочарованного героя, проникший в литературу вместе с отголосками байронизма и отразившийся в "ижных" поэмах, вызвал со стороны декабристов критику. М.И. Муравьев-Апостол писал И.Д. Якушкину: "Байрон наделал много зла, введя в моду искусственную разочарованность, которою не обманешь того, кто умеет мыслить. Воображают, будто скукою показывают свои глубины, — ну, пусть это будет так для Англии, но у нас, где так много дела, даже если живешь в деревне, где всегда возможно хоть несколько облегчить участь бедного селянина, лучше пусть изведает эти попытки на опыте, а потом уж рассуждают о скуке"².

¹ Грибоедов, Сочинения, 1945, стр.481, 482.

² Декабрист М.И. Муравьев-Апостол. Воспоминания и письма, стр.85; И.Д. Якушкин. Записки, статьи, письма, стр.246.

В момент возникновения замысла подобный разоблачительный пафос, видимо, не был чужд Пушкину. Первоначально разочарованность Онегина не должна была, видимо, выходить за рамки "светской причуды" и вызвана была причинами чисто внешними:

Затем, что не всегда же мог
Beef-steaka и стразбургский пирог
Шампанской обливать бутылкой
И сыпать острые слова,
Когда болела голова... (У1,21).

Однако в дальнейшем замысел изменился.

Время работы над первой главой совпало с самороспуском Союза Благоденствия в 1821 г. В начале февраля 1822 г. был арестован В.Ф.Раевский и началось "дело Орлова", закончившееся устранением его с поста командира дивизии 18 апреля 1823 года. Одновременное усиление правительственной реакции и гнетущая атмосфера политического разброда, которая характеризовала состояние тайных обществ в 1822 - начале 1823 гг., тяжело отозвались на Пушкине.

Лето и осень 1823 года - период окончания первой и начала работы над второй главой - время сложного идейного перелома в творчестве поэта. Оно совпадает с работой над стихотворениями "Демон" и "Свободы сеятель пустынный..." (июнь-ноябрь 1823 года)¹.

Кризис и распад Союза благоденствия повлек дальнейшее идейно-организационное развитие декабристского движения. Общее направление эволюции связано было с прояснением сознания неизбежности тех или иных форм революции. Это, в свою очередь, вызвало двойные следствия. С одной стороны, переход от пропагандистских приемов к подготовке военной революции отпугивал умеренных членов, которые в весьма значительном количестве отсеивались; с другой - перед наиболее решительным крылом декабристов идея неизбежности революции ставила в полный рост вопрос о необходимости политического контакта с социально чуждой средой - народной и солдатской. Боязнь революционной энергии крестьянства сложно сочеталась при этом с горьким сознанием политической инертности народа. Сознание того, что,

¹ См.: И.Н.М е д в е д е в а. Пушкинская элегия 1820-х годов и "Демон". "Временник Пушкинской комиссии", т.6, стр.51-71.

"Как истукан, немой народ/Под игом дремлет в тайном страхе"¹, что "Народы тишины хотят" (П, I, 179), не покидало наиболее "левых" декабристов в период высшего расцвета их политической активности. Идея обращения к народу ставила совершенно новый круг вопросов, для решения которых идеология дворянской революционности подготовлена не была. Если первоначально эти раздумья облекались в форму горьких упреков "мирным народам", которым не нужны "дары свободы" (П, I, 302), то вскоре они обернулись сомнением в правильности принятой дворянскими революционерами тактики. Пушкин не был одинок в подобных сомнениях: их разделял Грибоедов, в 1825 году ими были охвачены Пестель², Н.С.Бобринцев-Пушкин³. Это был неизбежный и глубоко плодотворный кризис - этап на пути перерастания дворянской революционности в иную, более высокую стадию сознания. Процесс этот оборвался 14 декабря 1825 года и завершен был уже поколением Герцена. И тем не менее для переживавших его деятелей этот кризис переоценки ценностей был глубоко драматичен, а порой и трагичен, так как сопровождался временным настроением неверия и пессимизма. С этих позиций представление об "умном" человеке ассоциировалось уже не с образом энтузиаста Чацкого, а с фигурой сомневающегося Демона. Новое обоснование получила и тема скуки. Весной 1825 года Пушкин писал Рылееву: "Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа" (XIII, 176).

Такой подход заставил по-иному оценить и скуку Онегина. Образ светского льва, бесконечно удаленного от положительных идеалов поэта, при переоценке образа скептического героя вырос в серьезную фигуру, достойную встать рядом с автором.

¹ В. Р а е в с к и й. Стихотворения. Изд. "Советский писатель", Л., 1952, стр. 152.

² См.: Восстание декабристов, т. IV, стр. 92.

³ См.: Хрестоматия по истории СССР, т. II. Изд. 3, Учпедгиз, М., 1953, стр. 576-577.

Строфы XLV–XLVШ первой главы дают совершенно новый характер взаимоотношений героя и автора. Устанавливается единство взглядов:

Условий света свергнув бремя,
Как он, отстав от суеты,
С ним подружился я в то время.
Мне нравились его черты,
Мечтам невольная преданность,
Неподражательная странность
И резкий, охлажденный ум.
Я был озлоблен, он угрюм;
Страстей игру мы знали оба:
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар угас...^I (VI,23).

Строфа XLVI говорит об Онегине языком лирического отступления. Поскольку интеллектуально герой стал в ряд с автором, тон иронии, отделявший одного от другого, оказался снятым. Однако изменение оценки героя создало угрозу возвращения к характерному для романтической поэмы слиянию героя и автора, что было для Пушкина уже пройденным этапом. Пока герой был отгорожен от автора ироническим тоном повествования, подобной опасности не существовало. Характерно, что именно в конце первой главы, когда мир героя и мир повествователя сблизились, Пушкину пришлось прибегнуть к знаменитому декларативному противопоставлению себя Онегину в строфе LVI. Быстрая эволюция воззрений Пушкина привела к тому, что в ходе работы над первой главой замысел сдвинулся. Характер героя в конце главы оказался весьма далеким от облика его в начале. Отношение автора к нему также коренным образом изменилось. Противоречия в тексте главы не укрылись от взора автора. Однако здесь произошла весьма странная вещь: Пушкин не только не принял мер к устранению их, но, как бы опасаясь, что читатели пройдут мимо этой особенности текста, специально обратил на нее внимание:

...Я кончил первую главу:
Пересмотрел всё это строго;
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу... /VI,30/

^I Курсив мой. — Д.Л.

Заключительный стих способен вызвать истинное недоумение: почему же, все-таки, автор, видя противоречия, не только не хочет исправить их, но даже специально обращает на них внимание читателей? Это можно объяснить только одним: каково бы ни было происхождение тех или иных противоречий в тексте, они уже перестали рассматриваться Пушкиным как оплошности и недостатки, а сделались конструктивным элементом, структурным показателем художественного мира романа в стихах.

Принцип противоречий проявляется на протяжении всего романа и на самых различных структурных уровнях. Это столкновение различных характеристик персонажей в разных главах и строфах, резкая смена тона повествования (в результате чего одна и та же мысль может быть в смежных отрывках текста высказана серьезно и иронически), столкновение текста и авторского к нему комментария^I или же ироническая омонимия типа эпиграфа ко второй главе: "O гив! ... Ног. ; O Русь!" (VI, 31). То, что Пушкин на протяжении романа дважды – в первой и последней главах – прямо обратил внимание читателя на наличие в тексте противоречий, конечно, не случайно. Это указывает на сознательный художественный расчет.

Основной сферой "противоречий" является характеристика героев. Уже то, что работу над романом начинал автор "Бахчисарайского фонтана", центральные главы писал создатель "Бориса Годунова", а заключительная обдумывалась одновременно с "Повестями Белкина" и "Маленькими трагедиями", не могло не

^I Так, к сатирической XII-й строфе I-й главы, содержащей убийственную характеристику дам большого света ("Так недоступны для мужчин, / Что вид уж их рождает сплин"), Пушкин дал примечание, ирония которого рождается из противоречия тексту строфы: "Вся сия ироническая строфа не что иное, как тонкая похвала прекрасным нашим соотечественницам. Так Буало, под видом укоризны, хвалит Людовика XIV. Наши дамы соединяют просвещение с любезностью и строгую чистоту нравов с этою восточною прелестью, столь пленившей г-жу Сталь / См. Dix ans d'exil /" (VI, 191). К XXV-й строфе I-й главы / "Бренчат кавалергарда шпоры..." / Пушкин в черновой рукописи сделал уникальное примечание: "Неточность. – На балах кавалергардские офицеры являются так же, как и прочие гости в виц мундире и башмаках" / VI, стр. 528/. Характерно стремление автора как бы вступить в спор с самим собой вместо того, чтобы устранять противоречия в тексте.

создать изменения в характеристиках героев^I. Однако не следует забывать, что Пушкин неоднократно бросал тщательно обдуманные, а порой и частично опубликованные замыслы, если они переставали удовлетворять его. Он не поколебался уничтожить основную часть "Братьев-разбойников", бросить работу над "Арапом Петра Великого", оставить в черновиках целую серию блистательных прозаических замыслов и проч. Весь творческий путь Пушкина буквально устлан обломками незавершенных произведений, которые часто поражают глубиной мысли и совершенством художественных решений. Тем ни менее автор не усомнился подвергнуть их ostrакизму. Если бы противоречия в тексте "Онегина" сводились только к последствиям быстрой эволюции автора, Пушкин, вероятно, не усомнился бы в необходимости переработать текст романа, придав ему единство, соответствующее его окончательной позиции.

Однако в ходе работы над "Евгением Онегиным" у автора сложилась творческая концепция, с точки зрения которой противоречие в тексте представляло ценность как таковое. Только внутренне противоречивый текст воспринимался как адекватный действительности.

На основе такого переживания возникла особая поэтика. Основной ее чертой было стремление преодолеть не какие-либо конкретные формы литературности ("классицизм", "романтизм"), а литературность как таковую. Следование любым канонам и любой форме условности мыслилось как дань литературному ритуалу, в принципе противоположному жизненной правде. "Истинный романтизм", "поэзия действительности" рисовались Пушкину как выход за пределы любых застывших форм литературы в область непосредственной жизненной реальности. Ставилась, таким образом практически неосуществимая, но очень характерная как установка задача создать текст, который бы не воспринимался как

^I Подробнее эта динамика прослежена нами в статье "К эволюции построения характеров в романе "Евгений Онегин". - Сб. "Пушкин. Исследования и материалы", т. III, М.-Л., 1960.

текст, а был бы адекватен его противоположности — внетекстовой действительности. Однако Пушкин пошел здесь по самому неожиданному, казалось бы, пути — он не ослабил, а предельно усилил ощущение литературной условности в целом ряде ключевых мест романа. Однако, решительно отказавшись от тенденции к соблюдению на всем протяжении произведения одинаковых принципов и единой меры условности, он сознательно стремился сталкивать различные их виды и системы. Разоблачая в глазах читателя условную природу условности и как бы многократно беря любые литературные трафареты в кавычки, он достигал эффекта, при котором у читателя возникало иллюзорное впечатление выхода за пределы литературы. Такой подход подразумевал не только подчеркивание черт литературной организации в отдельных частях текста, но и контрастное противопоставление взаимно несовместимых принципов. Порожденный таким подходом принцип противоречий, с одной стороны, делал любой способ литературной организации текста как бы отделенным от самого повествования. Способ повествования становится объектом иронии и абстрагируется от лежащей за его пределами сущности романа. С другой, создается ощущение, что ни один из способов повествования не в силах охватить эту сущность, которая улавливается лишь объемным сочетанием взаимоисключающих типов рассказа.

Таким образом, подчеркнутая литературность повествования, вопреки мнению Л.Н.Штильмана¹, парадоксально разрушает самый принцип "литературности" и ведет к реалистической манере, за которую И.Киреевский назвал Пушкина "поэтом действительности" /выражение, которое сам автор "Онегина" с удовольствием принял на свой счет, см. XI, 104/.²

¹ См.: Л.Н.Штильман, Проблемы литературных жанров и традиций в "Евгении Онегине" Пушкина, American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists, 1958, Mouton, 's-Gravenhage.

² Исключительно глубокий анализ "литературности" "Онегина" см. в статье М.Н.Тынянова "О композиции "Евгения Онегина", сб.: Памятники культуры, новые открытия, ежегодник 1974; первая публикация: «Стименти критичи», 1967, №2.

ЧУЖАЯ РЕЧЬ В "ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ"

Проблема "чужого слова" как особой категории стилистики романа была поставлена в трудах М.М.Бахтина¹. Указав, что поэтическое слово тяготеет к монологизму, М.М.Бахтин определяет сущность слова в романе как принципиальную ориентацию его на чужую речь. "Диалогическая ориентация слова среди чужих слов (всех степеней и качеств чужести) создает новые и существенные художественные возможности в слове, его особую прозаическую художественность, нашедшую свое наиболее полное и глубокое выражение в романе". И далее: "Предмет для прозаика – сосредоточие разноречивых голосов, среди которых должен звучать и его голос; эти голоса создают необходимый фон для его голоса, вне которого неуловимы, "не звучат" его художественно-прозаические оттенки"². Глубокая мысль М.М.Бахтина существенна для понимания художественной природы "Евгения Онегина", хотя и допускает несколько иные интерпретации.

Ориентация на монологическую речь и полилог, сложно сочетающий различные градации "чужого слова" с текстом повествователя, отчетливо прослеживается в вековой судьбе словесного повествования. Связь их с оппозицией "поэзия/проза" исторически весьма значима, но не является единственно возможной. Так, например, "разноязычие" (термин М.М.Бахтина) характерно для всех форм повествования барокко, а монологичность – и для поэтического, и для прозаического повествования романтизма (интересно, что, в этом случае, барокко структурно сближается с реализмом, вопреки вошедшему в обыкновение типологическому объединению его с романтизмом).

"Евгений Онегин" резко выделяется не только на фоне предшествовавшей русской литературной традиции, но и в сопостав-

¹ См.: М.Бахтин, Слово в поэзии и в прозе, Вопросы литературы, 1972, №6; В.Н.Волошинов, Марксизм и философия языка (в особенности, раздел третий), Л., 1929.

² М.Бахтин, Слово в поэзии..., стр.67 и 69.

лении с последующей повествовательной литературой емкостью и разнообразием самой ткани нарративного текста. Однако, если, в этом отношении, ткань реалистического повествования оказалась ближе к формам барочной прозы или явлениям романтической кронки (не случайно "Дон Жуан" или "Беппо" Байрона или "Житийские воззрения Кота Мура" типологически оказались более тяготеющими к повествованию реалистического толка, чем к иным поэмам или "Генриху фон Офтендингеру"), то, по существу художественного построения и с точки зрения функционального использования, нарративные принципы "Евгения Онегина" были явлением настолько новаторским, что современная Пушкину литература, в основном, была неспособна оценить масштаб его художественных открытий.

Тип художественного повествования "Евгения Онегина" — одна из основных новаторских особенностей романа. Сложное переплетение форм "чужой" и авторской речи составляет важнейшую его характеристику. Однако само разделение на "чужую" и авторскую речь лишь в самом грубом виде характеризует конструкцию стиля романа. На самом деле перед нами значительно более сложная и богатая нюансами организация.

Чужая речь представлена в романе исключительно многообразно.

I. Монологи от лица какого-либо персонажа, выделенные графическими признаками чужой речи, и диалоги между героями романа. Такие куски текста играют большую роль как средство прямой речевой и идеологической характеристики героев. Как известно, именно так начинается роман, что придает такой форме речевого построения особое значение. Такой путь к объективизации повествования вел к сближению поэмы и драмы, что в "Цыганах" превратилось в один из основных образующих факторов повествования. Именно такое строение повествования выделил Пушкин как достижение Баратынского в "Эде": "Какое разнообразие! Гусар, Эда и сам поэт, всякой говорит по своему" (XIII, 262). Однако для самого Пушкина в "Онегине" этот путь не стал основным.

2. Монологи, не выделенные графическими признаками чужой речи. В результате этого в начале чтения они могут восприниматься как речь автора. Однако в дальнейшем выясняется, что носитель речи не адекватен автору, а точка зрения его, порой, противоположна авторской. Так, УШ строфа восьмой главы содержит резкое осуждение Онегина. Она тем более производит впечатление прямой авторской речи, что дважды содержит местоимение первого лица:

Иль просто будет добрый малой,

Как вы да я, как целый свет?

По крайней мере мой совет:

Отстать от моды обветшалой /УІ, 168, курсив мой. — Д. Д./

Но уже следующая строфа вводит подлинно авторский голос, который по содержанию полемичен по отношению к 8-й строфе и трактует ее как речь другого лица (или лиц):

— Зачем же так неблагоприятно

Вы отзываетесь о нем? /УІ, 169, курсив мой. — Д. Д./

Строфа 8-я оказалась чужой речью. Этот пример можно истолковать и несколько иным образом: Пушкин предлагает нам диалогическую конструкцию, один из голосов которой принадлежит автору, а другой является "чужим". Однако определить, какой из кусков текста следует отождествить с первым, а какой со вторым, с полной достоверностью оказывается затруднительным. Происходит колебание общей ориентировки текста, в результате чего каждый из отрывков, в определенном смысле, может считаться авторской или "чужой" речью в равной мере. Это делается очевидно на примере 10-й строфы той же главы ("Блажен, кто с молодости был молод..."), текст которой как бы мерцает, перемещаясь в поле "авторская речь — чужая речь".

3. Включение чужой речи в форму косвенной или несобственно прямой. Такая форма дает не изложение некоторой внешней по отношению к автору текстовой позиции, а представляет собой как бы отсылку к ней, указание на факт ее существования. При этом можно различать как бы две степени интенсивности такой отсылки. Первая подразумевает выделения слов-отсылок курсивом, равнозначным в пушкинскую эпоху, в ряде случаев, современному употреблению кавычек. Вторая — включает знаки чужой речи без

графического их выделения.

Онегин с первого движенья,
К послу такого порученья
Оборотясь, без лишних слов
Скавал, что он всегда готов.

Зарецкий встал без объяснений;
Остаться доле не хотел,
Имея дома много дел,
И тотчас вышел.../У1,121/.

"Всегда готов" выделено курсивом и представляет отсылку к прямой речи Онегина. Слова эти представляют собой ритуализованную форму согласия на поединок, а не непосредственное выражение мнений Онегина. Они могли бы быть пересказаны так: "Онегин произнес условную формулу согласия, что сделало поединок неизбежным".

Однако выражение "имея дома много дел" – тоже этикетный штамп и также представляет отсылку к прямой речи персонажа. Штампованность этой словесной формулы подтверждается ее повторностью:

Старик, имея много дел,
В иные книги не глядел /У1,32/.

Как формулу этикетного прощания, означающую желание прервать разговор, см.: "Муромский /мягче/: Право....того....а я бы полагал....десять. Варравин /кланяясь и резко/: Имея по должности моей многообразные занятия, прошу извинить /уходит в кабинет¹".

Таким образом, выражения "всегда готов" и "имея дома много дел" в определенном смысле функционально подобны. Однако стоит нам представить себе, что Пушкин второе тоже напечатал бы курсивом, чтобы стало ясно: в этом случае степень выделения его из потока авторского повествования резко возросла бы.

Курсив играет в построении авторской речи "Онегина" исключительно большую роль. Он сигнализирует о вкраплениях в повествование элементов чужой речи. В некоторых случаях он усиливает и так очевидное выделение, например, характеризуя, как правило, иноязычные тексты.

¹ А.Сухова-Кобылин, Дело, в кн.: Картины прошедшего, писал с натуры А.Сухова-Кобылин, М., 1869, стр.255.

4. Цитаты и реминисценции составляют один из основных структурообразующих элементов самой ткани повествования романа в стихах Пушкина¹. Они выполняют разнообразные функции. Активизируя в сознании читателя определенные затекстовые: поэтические, языковые и общекультурные – пласты, цитаты и реминисценции могут погружать авторский текст в созвучные ему внешние контексты, могут обнажать полемичность идейно-стилистических решений Пушкина, создавая ситуации иронии, диссонанса, контекстуальной несовместимости. Однако цитаты имеют и другой смысл. Это, в особенности, относится к скрытым цитатам, выделение которых достигается не путем графики и типографических знаков, а отождествлением некоторых мест текста "Онегина" с текстами, хранящимися в памяти читателей. Объем культурной памяти и ее состав значительно колеблется даже в пределах читательской аудитории одной эпохи. Поэтому цитата, особенно невыделенная, "работает" еще в одном направлении: она, создавая атмосферу намека, расчленяет читательскую аудиторию на группы по признаку "свой/чужие", "близкие/далекие", "понимающие/непонимающие". Текст приобретает характер интимности по принципу "кому надо, тот поймет". При этом весьма распространен случай двойной отсылки, что создает многоступенчатую систему приближения читателя к тексту: одни воспринимают текст как непосредственное выражение авторской мысли (наиболее "чужие"), другие понимают, что текст содержит намек, но не могут его дешифровать, третьи могут соотнести содержащуюся в пушкинском тексте цитату с определенным внешним текстом и извлечь смыслы, вытекающие из этого сопоставления. И, наконец, четвер-

¹ О специфике цитаты и реминисценции как разновидностей "чужого слова" см.: З. Г. Минц, Функция реминисценции в поэтике А. Блока, Труды по знаковым системам, VI, Уч. зап. Тартуского гос. у-та, вып. 308, Тарту, 1973; Г. Левинсон, К проблеме литературной цитации. Материалы XXVI научной студенческой конференции, Тарту, 1971; Т. В. Цивьян, Заметки к дешифровке "Поэмы без героя", Труды по знаковым системам, V, Уч. зап. Тартуского гос. у-та, вып. 284, Тарту, 1971; Р. Д. Тимончик, К семиотической интерпретации "Поэмы без героя", Труды по знаковым системам, VI.

тне знает специфическое употребление этой цитаты в тесном дружеском кружке, связанные с ней кружковые ассоциации, ее эмоционально-культурный ореол, "домашнюю семантику". Приведем пример: в строфе XIII четвертой главы романа читаем:

Вдовы Кликко или Мозта
Благословенное вино...
...Оно сверкает Ипокреной;
Оно своей игрой и пеной
/Подобием того-сего/
Меня пленяло: за него
Последний бедный лепт, бывало,
Давал я. Помните ль, друзья? /VI, 92/

"Подобие того-сего" воспринимается читателем как ироническая отсылка к распространенному в традиции дружеских посланий уподоблению шампанского - юности и любви. Ср. стихотворение Вяземского "К партизану-поэту":

Благословенное Аи
Кишит, бьет искрами и пеной -
Так жизнь кипит в младые дни...¹

Непосредственное отношение к пушкинскому отрывку имеет текст из "Пиров" Баратынского:

Как гордый ум, не терпит плена,
Рвет пробку резвою волной -
И брызжет радостная пена,
Подобье жизни молодой².

В той же традиции находилось и пушкинское "Послание к Л.Пушкину", ссылку на которое сам поэт дал в тексте романа:

В лета красные мои
Поэтический Аи
Правился мне пеной шумной,
Сим подобием любви
Или юности безумной /VI, 193. Несколько иной вариант см. П. I, 361/.

В отношении к этим текстам пушкинское "подобие того-сего" воспринимается как "звучащее почти сознательной пародией"³. Так

¹ П. А. Вяземский, Избр. стихотворения, М.-Л., Academia, 1935, стр. 99.

² Баратынский, Полн. собр. стихотворений, СП, 1936, т. II, стр. 107.

³ Н. Л. Бродский, Евгений Онегин, роман А. С. Пушкина, М., 1950, стр. 220.

это, видимо, и воспринималось большинством читателей. Однако более тесный круг имел возможность прочитать текст и на иной глубине смысла. В начале 1826 г. уже отцензурованная книга "Эда и Пирн. Стихотворения Евгения Баратынского" была подвергнута повторному рассмотрению и уподобление "Аи" и "гордого ума" подверглось запрещению. Цензурный вердикт с горячностью обсуждался в кругу Баратынского-Дельвига-Вяземского-Пушкина. Вяземский с горечью писал Жуковскому: "Что говорить мне о новых надеждах, когда цензура глупее старого, когда Баратынскому не позволяют сравнивать шампанского с пылким умом, не терпящим плена"¹. В этой перспективе "подобие того-сего" - дерзкая выходка, замена цензурно запретного сравнения. В этом контексте становится понятен и скрытый смысл "позволено ль" в "Отрывках из путешествия Онегина":

Как зашипевшего Аи
Струя и брызги золотые,..
Но, господа, позволено ль
С вином равнять *do-re-mi-sol* ? /И.204/

В первом случае (четвертая глава) упоминание цензурного запрета - события, вызвавшего волнение в сравнительно тесном кругу, - заставляет голос автора звучать как предельно интимный, говорящий о том, что до конца понятно лишь избранным. Закономерно появляется обращение "Помните ль, друзья?". При чем имеются в виду не условно-литературные, а реально-биографические друзья. Во втором/Отрывки путешествия/ - дело усложняется введением пародийно строгого и официозного/в обращении он называет автора и его друзей - "господа"/голоса/цензорского?/, дающего предельно противоположную точку зрения - он одергивает автора, ставя вопрос о допустимости его сравнений. Таким образом, цитаты, актуализируя определенные внетекстовые связи, создают некоторый "образ аудитории" данного текста, что косвенно характеризует и самый текст. Кроме того, цитаты, как и введенный в повествование романа мир собственных имен поэтов, художников, деятелей культуры, политики, исторических персонажей, а также названий произведений искусства и имен

¹ Остафьевский архив, т.2, вып.2, стр.160. Ср. комментарии И.Н. Медведевой в кн: Баратынский, Поли. собр. стихотворений, СПб, 1936, т.П, стр.310-311.

литературных героев (имен и тех и других по окончательному тексту романа – без вариантов, но считая эпиграфы и пушкинские примечания, насчитывается более 150-и), включают текст в сложную систему культурных ассоциаций, сближений и противопоставлений.

5. Иноязычные тексты (как в иностранной, так и в русской транскрипции) также выступают как отсылки к чужой речи. Иногда это собственная речь Пушкина как человека, но поскольку она находится за пределами любых возможностей поэтической речи его эпохи, в стихотворном тексте романа она оказывается на правах "чужой", что подчеркивается графическим курсивом. Она воспринимается как цитата из прозаической речи автора в его поэтическом повествовании.

6. На функции "чужой речи" выступают такие элементы текста, как эпиграфы, авторские примечания. Публикуя первую главу отдельной брошюрой, Пушкин после предисловия /"Вот начало большого стихотворения, которое, вероятно, не будет окончено..." / дал "Разговор книгопродавца с поэтом". Текст этот он соположил в сознании читателя онегинскому, хотя, видимо, даже включая "Разговор..." в брошюру, рассматривал его как другое произведение. Здесь можно говорить о "другом авторском голосе" как разновидности "чужой речи" – явлении, принципиально невозможном в системе романтизма. Такую же функцию "другого авторского голоса" выполняют и пушкинские прозаические примечания в романе¹.

Чужой речи в романе противопоставлено собственное повествование автора. В нем также можно выделить функционально значимые типы:

1. "Обычное" романное повествование в предельно нейтральных формах, не создающее осязаемого образа носителя речи.

¹ См.: Ю.М.Лотман, К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту), сб. "Пушкин и его современники", Уч. зап. ЛГПИ им.А.И.Герцена, т. 434, Псков, 1970; Ю.Н.Чумаков, О составе и границах текста "Евгения Онегина", "Русский язык в киргизской школе", 1969, № 1.

Этот тип повествования не содержит обращения к какому-либо адресату. Более отмеченной формой повествования является та же структура, но содержащая не нейтральные типы интонационных конструкций: вопросы, восклицания, в результате чего намечается некоторая выделенность носителя речи, правда, относительно незначительная.

2. Речь, обращенная к собеседнику, — замена монологического повествования "одной партией" диалогической речи. Игра различными адресатами речи — воображаемыми /"Татьяна, милая Татьяна..."/ и исторически реальными /"Певец Пиров и грусти томной..."/, интимно близкими автору, в обращении к которым можно имитировать подлинную дружескую болтовню, и исторически, пространственно, культурно, социально от него удаленными. В зависимости от изменения типа воображаемых диалогов трансформируется и тип носителя речи.

3. Авторское повествование об авторском повествовании. Наличие метаструктурного пласта, внесение в текст романа размышлений о романе решительно меняют функцию авторского повествования. Возникает структурная игра не только между разными видами "чужого" и авторского слова, но и между различными уровнями повествования: от уровня, при котором рассказывание настолько слито с предметом, о котором повествуется, что делается полностью нейтральным, незаметным, как бы прозрачным, до уровня, на котором само рассказывание становится объектом повествования и приобретает полную автономность и осознанность.

К метауровню текста относятся все графические элементы, которые Ю.Н.Тынянов называл "эквивалентами текста": сложная система нумерации строк с ее подлинными и мнимыми пропусками, замены текста многоточиями и проч. Пушкин, видимо, собирався включить в текстовую структуру и иллюстрации. Так, он непременно хотел, чтобы на рисунке, изображающем автора и Онегина, была видна Петропавловская крепость, что, в отношении к тексту, должно было приобрести особый смысл. Однако плохое качество иллюстраций сорвало этот план, все же весьма показательный.

Все перечисленные виды чужого и авторского слова имеют некоторую "естественную" (внетекстовую) семантику, приписанную им широкими языковыми и культурными контекстами. Однако основное значение их в романе определяется не их изолированной сущностью, а взаимной соотносительностью, системой столкновений и переплетений, определяющих игру **т о ч к а м и з р е н и я**. На этом пути Пушкин стремился решить противоречие: как средствами словесного повествования имитировать не литературный текст, а самое затекстовую реальность.

ПРОБЛЕМА "ТОЧКИ ЗРЕНИЯ" В РОМАНЕ

Понятие "художественная точка зрения" раскрывается как отношение системы к своему субъекту ("система" в данном контексте может быть и лингвистической, и других, более высоких, уровней). Под "субъектом системы" (идеологической, стилевой и т.п.) подразумеваем сознание, способное породить подобную структуру и, следовательно, реконструируемое при восприятии текста¹.

Художественная система строится как иерархия отношений. Само понятие "иметь значение" подразумевает наличие известной относительной связи, то есть факт определенной направленности. А так как художественная модель, в самом общем виде, воспроизводит образ мира для данного сознания, то есть моделирует отношение личности и мира (частный случай – познающей личности и познаваемого мира), то эта направленность будет иметь субъектно-объектный характер.

Для русской поэзии допушкинского периода характерно было схождение всех выраженных в тексте субъектно-объектных отношений в одном фиксированном фокусе. В искусстве XVIII века, традиционно определяемом как классицизм, этот единый фокус выводился за пределы личности автора и совмещался с понятием истины, от лица которой и говорил художественный текст. Художественной точкой зрения становилось отношение исти-

¹ О "точке зрения" см.: Б.А.Успенский, Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., "Искусство", 1970. Там же указана основная литература проблемы.

ны к изображаемому миру. Фиксированность и однозначность этих отношений, их радиальное схождение к единому центру соответствовали представлению о вечности, о единстве и неподвижности истины. Будучи единой и неизменной, истина была одновременно иерархичной, в разной мере открывавшейся разному сознанию. Этому соответствовала иерархия художественных точек зрения, лежащая в основе жанровых законов.

В романтической поэзии художественные точки зрения также радиально сходятся к жестко фиксированному центру, а сами отношения однозначны и легко предсказуемы (поэтому романтический стиль легко становится объектом пародии). Центр этот – субъект поэтического текста – совмещается с личностью автора, становится ее лирическим двойником¹.

Однако, возможна и такая структура текста, при которой художественные точки зрения не фокусируются в едином центре, а конструируют некое рассеянное пятно-субъект, состоящее из различных центров, отношения между которыми создают дополнительные художественные смыслы.

Приведем пример:

Напрасно я бегу к сионским высотам,
Грех алчный гонится за мною по пятам;
Так ноздри пыльные уткнув в песок сыпучий,
Голодный лев следит оленя бег пахучий/Ш, I, 419/.

Ясно, что для выражений "ноздри пыльные" и "бег пахучий" нельзя подобрать единой точки зрения; первая будет иметь субъектом человека, наблюдающего льва, вторая – самого льва, поскольку человек не способен воспринимать след оленя как обладающий запахом, тем более резким ("пахучий"). Но сочетание "голодный лев" и "пыльные ноздри" также не имеют единого субъектного центра, поскольку одно подразумевает наблюдателя, не конкретизированного в пространстве, а другое – созерцание льва вблизи, на расстоянии, позволяющем разглядеть пыль, пок-

¹ Явление это раскрыто на примере поэзии Жуковского Г.А. Гуконским ("Пушкин и русские романтики", Саратов, 1946).

рывающую поздрию. Даже оставаясь в пределах двух последних стихов, мы наблюдаем не один фокусный центр точек зрения, а некую область субъекта, в пределах которой существует не одна, а ряд точек зрения, отношения между которыми становятся дополнительным источником значений. Ясно, что для метода, стремящегося создать иллюзию реальности, придать определенным сочетаниям слов характер воспроизводимого объекта, второй структурный принцип открывает большие возможности.

Как уже отмечалось, русская литература до Пушкина характеризовалась фиксированностью выраженной в произведении точки зрения. Множественность жанровых точек зрения в системе, традиционно именуемой классицизмом, единичность (на основе философского субъективизма) точки зрения в лирике Жуковского, в этом смысле, были явлениями однотипными. Количество возможных в литературе точек зрения было невелико, они были читателю заданы его предшествующим литературным опытом, и всякое отклонение художественного текста от какой-либо точки зрения означало для читателя неизбежность вовлечения его в систему с другой фиксированной структурой.

Существенным этапом на пути создания собственно пушкинской художественной системы явилась поэма "Руслан и Людмила". Новаторство имело здесь, главным образом, негативный характер: художественная система поэмы в целом не вовлекалась ни в одну из наперед заданных точек зрения. Механизм этого явления, поставившего в затруднение современных Пушкину критиков, был сравнительно прост: каждый из отдельных отрывков текста свободно вовлекался в традиционные осмысления. Однако смещение точек зрения, запрещенное самой системой художественного мышления предшествующей поры, превращало мир художественного создания в царство относительности, заменяло неизбежность отношений произведения и субъекта — игрой, иронически раскрывавшей условность всех данных автору точек зрения.

X

X

X

"Евгений Онегин" стал в творчестве Пушкина новым этапом в построении текста. В 1822 г. в известной заметке, цитируе-

мой под условным названием "О прозе", Пушкин отчетливо противопоставил в чисто семиотическом плане выражение и содержание.

Перифрастическая проза (в первую очередь, школы Карамзина) осуждается как неправдивая. При этом очень интересны критерии правдивости. Определенная литературная манера, построение текста по некоторым (любим) условным правилам, — отвергаются. Структурно организованному тексту ("блестящие выражения") противопоставляется "простое" содержание, которое мыслится как сама жизнь. А "жизнь" в литературном произведении — это неэстетизированная речь, текст, художественно не организованный и поэтому истинный. Но естественно, что любой текст, входящий в художественное произведение, есть художественный текст. Так возникает задача построения художественного (организованного) текста, который имитировал бы нехудожественность (неорганизованность), создания такой структуры, которая воспринималась бы как отсутствие структуры.

Ниже мы постараемся показать, как складывалось в романе Пушкина такое построение текста. Причем, как мы увидим, для того, чтобы вызвать в читателе ощущение простоты, разговорной естественности языка, жизненной непосредственности сюжета, безыскусственности характеров, потребовалось значительно более сложное структурное построение, чем все известное в литературе тех лет. Эффект упрощения достигался ценой резкого усложнения структуры текста.

В 1822 г. Пушкин высказал убеждение, что путем к художественной правде является отказ от ложной условности существующих литературных стилей. Сказать правду — значит сказать просто. Он писал: "Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу: не хвалите мне Бюффона, /этот человек/ пишет — Благороднейшее из всех приобретений человека было сме животное гордое, пылкое и проч. Зачем просто не сказать лошадь <..> Читав отчет какого-нибудь любителя театра — сия юная питомица Тагли и Мельпомены, щедро одаренная Апол... боже мой, да поставь — эта молодая хорошая актриса — и продолжай — будь уверен, что никто не заметит твоих выражений..." (XI, 18). Итак,

один способ построения текста (ложный, литературный) – противопоставляется другому (истинному, "простому"). При этом следует подчеркнуть (в дальнейшем это нам потребуется), что это "простое" содержание – совсем не многообразная действительность, а мысль¹. Именно мысль как содержание противопоставит условности литературного выражения (проза "требуется мыслей и мыслей – без них блестящие выражения ни к чему не служат"). Это представление о том, что мысль адекватно выражается простым языком и противопоставит вычурности литературного стиля, неоднократно возникала в момент кризиса романтизма. Не случайно Белинский называл эпоху романтизма "веком фразеологии", а Лермонтов писал:

Когда же на Руси бесплодной,
Расставшись с ложной мишурой,
Мысль обретет язык простой
И страсти голос благородный?²

В 1822 г., в процитированном отрывке, Пушкин полагал, что "язык простой" необходим для прозы, оговариваясь: "Стихи дело иное" (XI, 19). Однако, в дальнейшем развертывается экспансия прозы (понимаемой как простота, отказ от литературной условности и выход искусства во внелитературный ряд содержания) и в сферу поэзии. При этом прозаизация поэзии воспринималась как борьба за ее истинность и содержательность.

Стремление раскрыть жизненное содержание романтических выражений, столкнув их с "прозой" действительности, – один из распространенных приемов пушкинского романа. При этом особенно ясно он проявляется там, где авторский стиль формируется в противопоставлении системе литературно-условных выражений. Так возникает текст, состоящий из парно соотнесенных кусков,

¹ См.: Л. С. С и д я к о в, Наблюдения над словоупотреблением Пушкина ("проза" и "поэзия"), сб.: Пушкин и его современники", ЛГПИ им. А. И. Герцена, Уч. зап., т. 434, Псков, 1970.

² М. Д. Л е р м о н т о в, Соч. в шести томах, М.–Л., Изд. АН СССР, 1954, т. 2, стр. 147.

причем один из фрагментов – "простой" – выступает в качестве значения другого, обнажая его литературную условность.

Он мыслит: "буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохом и похвал
Младое сердце мжушмаю;
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил илиеи стебелек;
Чтобы двухутренный цветок
Увял еще полураскрытый".

Всё это значило, друзья:
С приятелем страляясь я. /У1,124, курс мой Ю.Л./.

Здесь текст, построенный на внесистемной, с точки зрения всей первой его части, лексике, воспринимается как проза, или, что в данном случае равно, как содержание, значение монолога Ленокского. При этом то, что оба отрывка реализуют стихотворную речь, – не имеет значения. Один из них эквивалентен прозе и не мешает воспринимать заключительные стихи как структурно-неорганизованные. Ритмически организованный текст становится воспроизведением разговорной прозы – всё, что отличает его от нее, теряет значение, а все совпадающее становится релевантным /значимым/ признаком.

При таком построении автору, чтобы дать образцы литературной "правдивости", все время надо цитировать "антисистему" стиля. В "Евгении Онегине" это делается очень широко.

Луну, небесную лампаду...
...Но ныне видим только в ней
Замену тусклых фонарей (У1,41).

На модном слове идеал
Тихонько Ленский задремал; (У1,126)

Фиалок нет и вместо роз
В полях растоптанный навоз (У1,360).

Стократ блажен, кто предан вере,
Кто хладный ум угомонив,
Покоится в сердечной неге,
Как пьяный путник на ночлеге,
Или, нежней, как мотылек,
В весенний впившийся цветок (У1,94-95).

В черновом варианте стилистической антитезы не было:

Как бедный путник на ночлеге –
Как беззаботный мотылек (У1,377).

Поскольку как структурный выступает лишь "ложный" план, — "истинный" характеризуется только негативно, отсутствием отмеченной структурности. Так, например, Татьяна конструирует свою личность в соответствии с усвоенной ею системой выражения:

...себе присвоя
Чужой восторг, чужую грусть.

Ее собственная личность — жизненный эквивалент условной романтической героини, в качестве которой она сама себя воспринимает:

Воображаясь героиней
Своих возлюбленных творцов,
Кларисой, Юлией, Дельфиной (VI, 55).

Речь идет не о какой-либо конкретной системе сознания, хотя во всем этом строе идей легко можно усмотреть черты литературного романтизма, а шире — об условной, книжной модели мира, включающей всю наличную для эпохи Пушкина сумму литературных традиций. Эта единая структура, объединяющая условный образ героини и условную систему выражения, определила представления о герое: в этом мире Онегин может быть воспринят лишь в переводе на его условный язык: он "милый герой" (VI, 55), "ангел хранитель" или "коварный искуситель" (VI, 67). В первом случае он будет осмысляться как "совершенства образец", наделенный

Душой чувствительной, умом
И привлекательным лицом (VI, 56).

Во втором — это будет "задумчивый Вампир/Или Мельмот, бродяга мрачный". Каждый из этих вариантов героя будет в сознании Татьяны жестко определять развитие романа. Это или неизбежное ("при конце последней части") наказание порока и торжество законной любви, или гибель соблазненной героини ("погибну — дева говорит"). Привычные нормы построения сюжета романа становятся для Татьяны готовым штампом осмысления жизненных ситуаций. Для того, чтобы раскрыть ложность данной (романтической) модели мира, строится перевернутая система: вместо "искусство — воспроизведение жизни" — "жизнь — воспроизведение искусства").

Татьяна более склонна видеть в Онегине "искусителя"

("блистая взорами, Евгений/Стоит подобно грозной тени"). Отсутствие третьей возможности доказывается и тем, что романтический Ленский мыслит в тех же категориях: "спаситель - развратитель". Пушкин утверждает ложность такого осмысления героя, а, следовательно, и всей этой структуры. Однако, при таком художественном построении истинная характеристика героя дается лишь негативно:

Но наш герой, кто б ни был он,
Уж верно был не Грандисон (УІ,55, курс.мой -Ю.Д.).

Там, где мыслилось создание стиля, не полемически противопоставленного литературным штампам, а вполне от него независимого, требовалась более сложная структура текста.

Рассмотрим стилистическую структуру двух строф из четвертой главы романа:

XXXIV

Поклонник славы и свободы,
В волнении бурных дум своих,
Владимир и писал бы оды,
Да Ольга не читала их.
Случалось ли поэтам слезным
Читать в глаза своим любезным
Свои творенья? Говорят,
Что в мире выше нет наград.
И впрямь, блажен любовник скромный,
Читающий мечты свои
Предмету песен и любви,
Красавице приятно-томной!
Блажен...хоть, может быть, она
Совсем иным развлечена.

XXXV

Но я плоды моих мечтаний
И гармонических затей
Читаю только старой няни,
Подруги юности моей,
Да после скучного обеда
Ко мне забредшего соседа,
Поймав неожиданно за полу,
Душу трагедией в углу,
Или (но это кроме шуток),
Тоской и рифмами томим,
Бродя над озером моим,
Пугаю стадо диких уток:
Вняв пенью сладкозвучных строф,
Они слетают с берегов (УІ,87-88).

Строфы представляют собой многократное повторение одной и той же ситуации: "Поэт читает свои стихи возлюбленной" - в стилистически контрастных системах. Каждый из трех членов ситуации ("поэт", "стихи", "аудитория" ') может трансформироваться.

I	Владимир	оды	Ольга
II	Поэты слезные	творенья	любезные предмет песен и любви
III	Любовник скромный	мечты	красавица приятно-томная
IV	Я	плоды моих мечтаний	старая няня
V	Я	трагедия	сосед
VI	Я	сладкозвучные строфы	дикие утки

Соответственным образом действие по чтению стихов получает каждый раз особое наименование: "читаю", "душу", "пугаю". Таковой же "трансформации" подвергается реакция объекта на чтение:

Ольга не читала их...

Говорят,
Что в мире выше нет наград.
Блажен... хоть, может быть, она
Совсем иным развлечена

Вняв пенью сладкозвучных строф,
Они слетают с берегов.

Значение этих стихов строится по сложной системе: каждая отдельная лексическая единица получает дополнительное стилистическое значение в соответствии с характером структуры, в которую она включена. Здесь, в первую очередь, будет играть роль ближайшее окружение данного слова. Действие поэта в случаях III и IV охарактеризовано почти одинаково:

Читающий мечты свои...

...Плоды моих мечтаний
И гармонических затей
Читаю...

Но то, что в случае III это действие связывает "любовника скромного" и "красавицу приятно-томную", а в VI - "я" и "старую няню", придает одинаковым словам глубоко различное стилистическое

кое значение. "Мечты" в III включены в условно-литературную фразеологическую структуру и соотносятся с IV по принципу ложного выражения и истинного содержания. Точно так же "старая няня" оказывается в аналогичном отношении к "красавице приятно-томной". Но антитеза "условная поэзия - истинная проза" усложняется тем, что "старая няня" одновременно "подруга юности" и это сочетание дано не как иронический стык разных стилей, а в качестве однозначной стилистической группы. Вместо антитезы "поэзия - проза" появляется: "ложная поэзия - истинная поэзия". "Поклонник славы и свободы" и его "оды" получают особое значение от того, что "Ольга не читала их" (в данном случае возникает двунаправленное отношение: равнодушные Ольги раскрывает книжный характер "волнения бурных дум" Ленского, поскольку стих: "Да Ольга не читала их" звучит как голос трезвой прозы, который в структуре романа неизменно ассоциируется с истиной; но, одновременно, безусловное поэтическое обаяние "славы и свободы" и "бурных дум" подчеркивает житейскую заземленность Ольги). "Говорят, /Что в мире выше нет наград" - сочетание двух эквивалентно-уровненных единиц, разговорной и условно-литературной, сопровождается "снижающим" стилистическим эффектом. Однако значения в этих строфах образуются не только синтагматической связью. Расположенные в вертикальных колонках слова воспринимаются как варианты парадигмы единых в этом тексте значений. Причем ни одно из них не относится к другому как содержание к выражению: они взаимонакладываются, образуя сложное значение. Сама отдаленность и кажущаяся несовместимость таких понятий, как "предмет песен и любви", "старая няня", "сосед", "дикие утки", при их включенности в один парадигматический ряд оказывается важным средством семантической интенсификации. Разные и отдаленные слова одновременно ощущаются как варианты одного понятия. Это делает каждый вариант понятия в отдельности трудно предсказуемым и, следовательно, особо значимым. Необходимо отметить и другое: не только отдаленные лексемы сближаются в сложной ар-

хединице, но и элементы различных (часто – противоположных) стилистических систем оказываются включенными в единую стилистическую структуру. Такое уравнивание различных стилистических планов ведет к осознанию относительности каждой из стилистических систем в отдельности и возникновению иронии. Доминирующее место иронии в стилевом единстве "Евгения Онегина" – очевидный и отмечавшийся в литературе факт.

В дневнике В.К.Кюхельбекера содержится определение юмора, очень важное для понимания стилистической функции иронии: "Сатирик-саркастик; Ювенал, Персий ограничиваются одним чувством – негодованием, гневом. Юморист, напротив, доступен всем возможным чувствам; но он не раб их, – не они им, он ими властвует, он играет ими, вот чем, с другой стороны, отличается он от элегика и лирика, совершенно увлекаемых, порабощаемых чувствами. Юморист забавляется ими и даже над ними"^I. Ирония истолковывается здесь как выход за пределы определенного "чувства", принципиальное допущение любой оценки, любого "чувства" и возможность, в связи с этим, встать выше самого этого принципа ("над ними"). Если отметить, что "чувства", в терминологии Кюхельбекера, близко соответствуют нашему представлению о системной направленности, "точке зрения", то станет очевидно значение этого высказывания для построения художественной системы, ставящей целью выход за пределы субъективизма той или иной системы к внесистемной реальности. Причем принцип множественной перекодировки систем, может служить и романтической иронии, стремящейся доказать, что каждая из систем релятивна, но выход за их пределы есть выход в пустоту, и реалистической иронии, стремящейся воссоздать облик реальности, лежащей по ту сторону субъективных стилистических структур, взаимно налагая их и снимая самый принцип субъективности. Если в отрывке "О прозе" Пушкин требовал "мысли и мысли" (принцип этот

^I Дневник В.К.Кюхельбекера, предисловие Ю.Н.Тынянова, ред. и примечания В.Н.Орлова и С.И.Хмельницкого, Л., "Прибой", 1929, стр.40.

мог бы реализовываться не только в прозе, но и, например, в сатире, написанной с точки зрения человека, ставшего "в просвещении" "с веком наравне", в политической комедии типа "Горя от ума"), то теперь он выдвинул новый принцип, для которого нашел неожиданное определение: "Болтовня".- 16 ноября 1823 года он писал А.А.Дельвигу: "Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываюсь до нельзя", а летом 1825 г. - А.А.Бестужеву: "...Полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами - это хорошо для поэмы байронической. Роман требует болтовни". Неоднократно уже отмечалось, что Пушкин имеет здесь в виду повествовательность. Однако, видимо, речь идет и о другом - о том стилевом разнообразии, которое заставило Н.Полевого сравнить первую главу романа с музыкальным *capriccio*. Так, в первой главе автор, именно в связи с, якобы, случайными отклонениями от стройности изложения, называл свою лиру "болтливой" (VI,19).

Механизм иронии составляет один из основных ключей стиля романа. Проследим его на некоторых примерах.

XXXVI

И так они старели оба.
И отворились наконец
Перед супругом дщери гроба,
И новый он приял венец.
Он умер в час перед обедом,
Оплаканный своим соседом,
Детьми и верною женой
Чистосердечней, чем иной.
Он был простой и добрый барин,
И там, где прах его лежит,
Надгробный памятник гласит:
Смиренный грешник, Дмитрий Ларин,
Господний раб и бригадир
Под камнем сим вкушает мир.

XXXVII

Своим пенатам возвращенный,
Владимир Ленский посетил
Соседа памятник смиренный,
И вздох он пеплу посвятил;
И долго сердцу грустно было.
"Poor Yorick!"-молвил он уныло... (VI,47-48).

Здесь стилистические сломы образуются не системой трансформации одного и того же экстрастилистического содержания, а последовательной сменой стилевых аспектов. Первый стих "И так они старели оба" демонстративно нейтрален. В нем отмеченным является отсутствие признаков какого бы то ни было поэтического стиля. В стилевом отношении это стих без точки зрения. Последующие три стиха характеризуются хорошо выдержанной высокой, в духе XVIII века, стилистикой, что конструирует и соответствующую точку зрения: перифразы "отворились двери гроба", "новый он приял венец" вместо "умер", лексика – "супруг", "приял" не могли вызвать у читателя Пушкина никаких других художественных переживаний. Однако в следующем стихе торжественные перифразы переведены в другую систему: "...он умер". Стилистика последующих стихов совсем не нейтральна в своем прозаизме. Она составлена из соединения точных прозаизмов, придающих стилю в системе данного построения текста оттенок истинности, и, следовательно, поэтичности, которые сочетаются со снижающими стиль элементами. Подробность "в час перед обедом" в сочетании с "отворились двери гроба" вносит несколько комический оттенок архаической деревенской наивности – время смерти отсчитывается от времени еды. Ср.:

... Люблю я час
Определять обедом, чаем
И ужином. Мы время знаем
В деревне без больших сует:
Желудок – верный наш брегет (VI, II3).

Этот же комический эффект создается сочетанием торжественного "оплаканный" и "своим соседом", поскольку облик деревенского соседа-помещика был для читателя "Евгения Онегина" достаточно недвусмысленным и к тому же был уже обрисован в строфах IV, V, VI и др. той же главы. В свете этого "дети" и "верная жена", оплакивающие покойника, воспринимаются как архаически-торжественный штамп. Все это бросает иронический ответ на точку зрения 2–4 стихов. Высокая поэтика XVIII века воспринимается как штамп, за которым стоит архаическое и наивное сознание, провинциальная культура, простодушно пережи-

вающая вчерашний день общенационального умственного развития. Однако стих "чистосердечней чем иной" обнаруживает в архангелском штампе не ложную фразу, а содержание истины. Оставаясь штампом обязательного в эпитафиях высокого стиля и, одновременно, неся печать неуклюжего провинциализма, текст не теряет способности быть носителем истины. Стих "Он был простой и добрый барин" вводит совершенно неожиданную точку зрения. Семантическая направленность подразумевает наличие в качестве субъекта этой системы – крепостного крестьянина. Объект (Ларин) является для субъекта текста барином. И, с этой точки зрения, Ларин выглядит как "простой и добрый" – этим продолжает очерчиваться контур патриархальных отношений, царящих в доме Лариных. Все эти многократные стилистико-семантические переключения синтезируются в заключительных стихах – в тексте эпитафии, одновременно и торжественной ("Смиренный грешник", "вкушает мир"), и комической ("господний раб и бригадир"), наивно уравнивающей отношение к земной и небесной власти.

В следующей строфе мы сталкиваемся с новой группой переключений. Условно-поэтическое (в традиции дружеского послания) "своим пенатам возвращенный" сменяется известием о посещении Ленским могилы Ларина. "Соседа памятник смиренный" выглядит "смиренным", то есть прозаическим ("смиренная проза") для Ленского (с той наивной точки зрения, которая реализована в эпитафии, – он торжествен). "Вздых он пеллу по-святил" ведет нас в мир представлений Ленского, что закономерно завершается репликой "Root Yorick ! ": Ленский строит свое "я" по образцу личности Гамлета и перекодирует всю ситуацию в образах шекспировской драмы.

Мы убедились на этом примере (а аналогичным образом можно было бы проанализировать любые строфы романа), что последовательность семантико-стилистических сломов создает не фокусированную, а рассеянную, множественную точку зрения, которая и становится центром надсистемы, воспринимаемой как иллюзия самой действительности. При этом, существенным имен-

но для реалистического стиля, стремящегося выйти за пределы субъективности семантико-стилистических "точек зрения" и воссоздать объективную реальность, является специфическое соотношение этих множественных центров, разнообразных (соседствующих или взаимонаслаивающихся) структур: каждая из них не отменяет других, а соотносится с ними. В результате текст значит не только то, что он значит, но и нечто другое. Новое значение не отменяет старого, а коррелирует с ним. В итоге художественная модель воспроизводит такую важную сторону действительности, как ее неисчерпаемость в любой конечной интерпретации.

ПРОБЛЕМА ИНТОНАЦИИ. "РОМАН ТРЕБУЕТ БОЛТОВНИ"

Мы уже приводили парадоксально звучащее утверждение Пушкина: "Роман требует болтовни" /XIII, 180/. Парадокс здесь в том, что роман - жанр, исторически сложившийся как п и с ь м е н н о е повествование, - Пушкин трактует в категориях устной речи, во-первых, и нелитературной речи, во-вторых. И то и другое должно имитироваться средствами письменного литературного повествования. Такая имитация создавала в читательском восприятии эффект непосредственного присутствия, что резко повышало степень соучастия и доверия читателя по отношению к тексту. Происходящий при этом скачок восприятия можно было бы сопоставить с переходом от сценического зрелища к кинематографическому экрану. Параллель эта имеет глубокий смысл: переход к "болтовне" совершался, в первую очередь, в поэтическом, а не прозаическом повествовании. Именно здесь, в обстановке повышенной условности, удалось создать эффект непосредственного читательского присутствия. Кинематограф, заменивший реальных, живых, объемных актеров проекциями теней на полотне, казалось, повышал меру условности искусства. Однако именно он создал иллюзию непосредственного присутствия зрителя при

мнимо-реальном течении экранных событий. Этим он вызвал настоящую революцию в других жанрах искусства, резко повысив уровень требований к иллюзии продолжительности. Аналогичной была и роль стихотворного повествования: достигнув условными средствами иллюзии непосредственного рассказа, оно изменило уровень требований, предъявляемых прозаическому повествованию.

"Болтовня" – сознательная ориентация на повествование, которое воспринималось бы читателем как непринужденный, непосредственный нелитературный рассказ, – определила поиски новаторского построения поэтической интонации в "Онегине".

Принцип семантико-стилистического слома является лишь проявлением общей конструктивной идеи романа. Так, на низших уровнях ему соответствует интонационное разнообразие: сосуществование и – следовательно – уравнивание на шкале художественных ценностей различных интонаций органически связано с принципом "болтовни", выходом за пределы любой фиксированной художественной структуры.

Поскольку лексико-семантический строй стиха влияет на стиль декламации, эквивалентность различных типов интонирования задана проанализированными выше сломами. Однако, у мелодики есть и другая сторона – связь с ритмико-синтаксическим построением стиха.

Воспроизведение действительности на интонационном уровне – это, в значительной мере, воссоздание иллюзии разговорных интонаций. Конечно, речь идет не о перенесении в текст романа конструкций, прямо заимствованных из každодневной речи, поскольку стихотворная структура и связанный с ней определенный декламационный строй заданы, и "разговорность" – не отказ от них, а надстройка над ними. Таким образом, и на этом уровне стремление к имитации свободной речи оборачивается созданием "надструктуры". При этом снова объективность (воспринимаемая как "внеструктурность") оказывается результатом количественного и качественного увеличения структурных связей, а не их ослабления, т.е. не разрушения структур, а создания структуры структур (систем).

Бросается в глаза одна особенность: очевидно, что стихотворный текст, разделенный на строфы (тем более на строфы со сложной рифмовкой), более удален от "простой", нестихотворной речи, чем нестрофический поэтический текст. Структурность текста выражена в нем резче. В истории русской поэзии, действительно, будет реализован путь, который поведет к прозаизации стиха через значимое отсутствие внешних признаков стихотворной структуры ("минус-прием"): через отказ от рифмы, отказ от поэтизмов языка, отсутствие тропов, обилие переносов. В данном случае, однако, мы имеем дело с явлением прямо противоположным.

Стремление ряда европейских поэтов (Байрон, Пушкин, Лермонтов) в момент отказа от субъективно-лирического и монологического построения романтической поэмы обратиться к строфической организации текста – весьма примечательно. Имитация разнообразия живой речи, разговорности, интонация "болтовни" оказывается связанной с монотонностью строфического деления. Этот парадоксальный факт нуждается в объяснении.

Дело в том, что прозаическая (как и всякая иная) интонация всегда определяется не наличием каких-либо элементов, а отношением между структурами. Для того, чтобы стих воспринимался как звучащий близко к неорганизованной речи, нужно не просто придать ему структурные черты непоэтического текста, а воскресить в сознании декламатора и отменяемую, и отменяющую структуру одновременно.

В анализируемом нами случае основным средством депозитизации является несовпадение синтаксических и метрических единиц. Именно их отношение (в данном случае – отношение несовпадения) становится значимым признаком структуры. Однако значимое несовпадение синтагмы и ритмы (переживаемое декламатором как торжество языка над стихом, то есть как "естественность") возможно лишь при наличии устойчивых и однообразных границ ритмического членения текста. В романтических "ожных" поэмах с их нефиксированной строфой отношение сверхфразовой синтагмы и ритмы не может стать смыслоразличающим элементом.

В "Евгении Онегине" текст глав (на сверхстиховом уровне) устойчиво членится на строфы, а внутри-строф – благодаря постоянной системе рифмовки – на весьма обособленные и симметрически повторяющиеся из строфы в строфу элементы: три четверостишия и одно двустишие.

Конечно вы не раз видали
Уездной барышни альбом,
Что все подружки измарали
С конца, с начала и кругом.

Сюда, на зло правописанью,
Стихи без меры, по преданью
В знак дружбы верной внесены,
Уменьшены, продолжены.

На первом листике встречаешь
Qu'écrites-vous sur ces tablettes;
И подпись: t. à v. Annette;
А на последнем прочитаешь:

"Кто любит более тебя,
Пусть придет далее меня" (VI, 85).

Совершенно очевидно, что не только система рифм, но и в полном соответствии с нею – синтаксическое строение делит строфу на хорошо выделенные части.

Границы ритмического деления строфы (между первым и вторым, вторым и третьим четверостишиями и между последним четверостишием и двустишием) совпадают с синтаксическими границами, в результате чего возникают резкие разделительные паузы. Это членение строфы поддержано всем текстом романа, который строится так, чтобы непрерывно обновлять и поддерживать в читателе чувство постоянной пересеченности текста границами. По подсчетам Г.О.Винокура, в романе 260 случаев совпадения ритмы и синтагмы в конце первого четверостишия и только 75 – синтаксического переноса за его пределы (к первому типу должны быть приплюсованы еще 32 случая, когда второе четверостишие связано с первым синтаксически, но связь эта факультативна, так что и в этом случае можно отметить отсутствие переноса)^I. Второе четверостишие менее отделено.

^I Г.В и н о к у р, Слово и стих в "Евгении Онегине", стр. 186.

Это объясняется спецификой тематического построения строф, но и здесь совпадения синтагмы и ритмы решительно преобладают (187 + 45 случаев факультативной связи с последующим против 134). Для третьей границы соответственно имеем: I18 + I19 против I27^I. Из этого можно сделать вывод, что основная масса текста романа построена так, чтобы все время поддерживать в читателе чувство ожидания пауз в определенных, структурно запрограммированных местах. Именно наличие такого ожидания делает значимым его нарушение, которое практикуется в романе очень широко: после первого четырехстишия строфы – почти 25%, после второго – 57,75%, после третьего – более 53%. Таким образом, соотношение между нарушениями и соблюдениями ритмической границы таково, чтобы она постоянно сохранялась в сознании читателя (следовательно, чтобы нарушение ее было значимым). И, одновременно, требуется, чтобы читатель чувствовал, что подобные нарушения происходят достаточно часто, что, следовательно, они не могут быть случайными и, очевидно, ему предлагается не какая-то одна поэтическая структура, а отношение двух структур – утверждающей некие закономерности и их разрушающей. Причем именно отношение (одна структура на фоне другой) является носителем значения. Для того, чтобы понять содержательный характер этого отношения, необходимо остановиться на воздействии его на мелодику стиха. Мы будем пользоваться этим термином, введенным в русское стиховедение Б.М. Эйхенбаумом, в двух смыслах, различая мелодику стиха, образуемую отношением ритмических и синтаксических единиц ("мелодика синтаксическая" – в дальнейшем МС) и отношением используемой поэтом лексики к нормам стиля, шкале высокого, низкого, поэтического и непэтического стиля ("мелодика лексическая" – в дальнейшем МЛ). Таким образом, в образовании интонационного текста участвуют четыре элемента: 1) метрическая интонация с ритмическими ее вариантами; 2) синтаксическая интонация; 3) интонация, присущая определенным жанрам поэзии; 4) интонация, присущая определенным внехудожественным речевым ситуациям и, в конечном итоге, определяемая кругом лексики.

^I Г.В и н о к у р, Слово и стих в "Евгении Онегине", стр.187.

Первые две слагаются в МС, вторые – в МЛ. Отношение МС и МЛ образует интонацию данного стиха. При этом, рассматривая МС, мы абстрагируемся от слов, из которых построен стих, рассматривая МЛ, – отвлекаемся от отношения ритмом и синтагм. Синтаксические конструкции нас интересуют в этом случае лишь постольку, поскольку они влияют на стилистическое значение тех или иных лексем или групп лексем.

Рассмотрим некоторые аспекты МС в "Евгении Онегине". Стих XVIII века не допускал расхождений между синтагмой и ритмой. Так, например, **александрины** образовывали устойчивую ритмическую группу – двустипшия, скрепленные парными рифмами, – внутри членившуюся на стихи. Подсчеты показали, что совпадение ритмического членения (стихи, двустипшия) и синтаксического было почти абсолютным. Приведем для краткости лишь данные о случаях, когда синтаксическая единица не совпала с двустипшием, образуя перенос синтагмы в другую единицу. Например:

Крепитесь в ревности го свету показать,
Что не единой победой помрачатъ
Своих соперников Россияне удобны.
Минервы подданны ко всем делам способны...

(Княжнин, Послание к российским питомцам свободных художеств)

Чем страсти сила дух наш больше напрягает,
Тем воображение сильнее обращает
На немощную часть весь теплый тела сок,
Что сердце греет в нас чрез быстрый бег и ток...

(Поповский, Опыт о человеке г. Попе)

В обоих случаях в конце второго стиха границы ритмы не совпадали с синтагмой. Количество подобных случаев ничтожно: Княжнин, "Послание к российским питомцам свободных художеств" на 80 стихов – I случай (1,2%); Поповский, "Опыт о человеке г. Попе" (письмо второе) на 492 – 2 (менее 0,5%); Костров, перевод "Илиады" (I песнь) на 802 – 16 (2%); Херасков, "Россиада" (I песнь) на 468 – 1(0,2%).

Конечно, не случайно, что у Княжнина и – особенно – Кострова показатели выше, чем у Поповского и Хераскова, строго придерживавшихся норм поэтики XVIII в., однако, и у них коли-

чество переносов ничтожно. Таким образом, синтагма и ритмема в идеале всегда совпадали, следовательно, отношение их не могло быть носителем значения, оно не было значимо в поэтическом смысле, указывая, в случае расхождения, лишь на низкое качество стихов. Такая МС являлась основой для размеренной и неизменной интонации – сигнала принадлежности текста к поэзии. Всякая другая интонация воспринималась как сигнал о непоэтической природе текста.

Принцип совмещения границ синтагмы и ритмема был настолько всеобщим, что в тех жанрах, которые подразумевали более свободные синтаксические конструкции (и, в этом смысле, противостояли "высокой" поэзии), утвердился "вольный стих", позволявший растягивать и укорачивать ритмема по длине синтагмы, но не допускавший их расхождений. Нечто аналогичное произошло в строфическом членении русской романтической поэмы в том ее виде, какой был придан ей "вжными" поэмами Пушкина. Длина строфы была свободной – она зависела от длины высказывания (явление, подобное стиху в "вольном стихе" и абзацу в прозе). Поэтому отношение этих двух всегда совпадающих единиц не являлось носителем значения. А это приводило к тому, что МС делалась константной величиной. Конечно, МС поэмы, писанной александрийским стихом, "вольным ямбом", или "вжной" поэмы Пушкина были различны, но внутри каждого из этих типов текста это была величина неизменная.

Совершенно иначе построен текст "Евгения Онегина". Структура, подразумевающая и наличие четких ритмических граней, и возможность их значимых нарушений, создавала большое число смыслоразличительных дифференциаций. Отдельно взятая абстрактная схема строфы потенциально скрывала в себе 16 возможностей совпадения или несовпадения ритмических и синтаксических отрезков на уровне субстрофических четверостиший.

Однако значимое разнообразие отношений синтаксических и ритмических единиц этим не исчерпывалось. Каждый из стихов мог оканчиваться большой паузой с интонацией синтаксической исчерпанности (графически – точкой или равными ей знаками); ма-

дой паузой, отмечающей конец элементарной синтаксической единицы с интонацией неисчерпанности (графически – чаще всего, запятая); паузой, промежуточной по длительности между этими двумя, с интонацией продолжения, но не столь обязательного, как в последнем случае (графически ";" и условно к ней приравняемые двоеточие и тире). Наконец, стих может кончаться отсутствием синтаксической паузы с соответствующей паузой в середине следующего стиха или в конце его (Два последние случая следует резко различать, так как первый из них дает максимальную интонацию несовпадения, а второй – минимальную).

Таким образом, каждый из стихов строфы таит в себе возможность пяти различных синтаксических окончаний. Это, если учитывать, что порядок также влияет на количество интонационных возможностей, дает следующие разнообразия: 5^{14} . В данном случае для нас неважно, что не все из логически возможных отношений ритмического и синтаксического членения онегинской строфы реально встречаются в тексте романа, а другие встречаются редко, так как, во-первых, редкость лишь повышает значимость, а, во-вторых, реальный текст воспринимается в его отношении к множеству потенциальных возможностей как речь структуры к ее языку. На эту решетку возможностей накладывается определенная вероятность совпадений или расхождений границ сегментов для каждого структурного узла в реальном тексте романа. Вероятности эти, которые исследователь устанавливает статистически, читатель ощущает "на слух".

Поскольку каждое из этих возможных отношений имеет свои МС, практически получается неисчерпаемое богатство интонационных типов. Причем постоянное читательское чувство того, что богатство это нарушает интонацию, подсказываемую ритмической структурой, создает субъективное впечатление раскованности, свободы интонации, побеждающей условность поэтической речи. В результате усложнения структуры возникает иллюзия ее уничтожения – победы нестиховой речи над стихом. При этом общая МС строфы возникает из взаимосопоставления МС отдельных частей ее элементов. Части строфы, в силу разнообразия их отно-

шений, почти всегда несут различные интонации, но информация, которую несет интонация всей строфы, не складывается из суммы их последовательных восприятий, а возникает из их отношения.

Так складывается строфа как интонационное целое. Но и она воспринимается в отношении к другим строфам. Реальная интонация строфы оказывается значимой по отношению к типовому интонационному ожиданию и в отношении к интонациям предшествующих и последующих строф. И тот закон словов, сопоставления различных интонаций, который господствует внутри строфы, определяет и межстрофическую композицию.

То же самое можно сказать и о МЛ. Единство интонации в поэзии XVIII века достигалось и тем, что каждый поэтический жанр подразумевал строго закрепленный за ним тип лексики. Таким образом, общий характер МЛ был предопределен самим жанром еще до того, как чтец обращался к конкретному тексту.

Отнесенность определенных групп лексики к шкале "поэтического – непоэтического" сохранилась и в романтической поэзии.

Принципом, формирующим МЛ (равно как и вообще стиль пушкинского романа), было не только расширение допустимой в поэзии лексики, но и уравнивание различных и противоположных стилистических пластов как эквивалентных, игра, основанная на том, что любые слова могут оказаться рядом и любая стилистическая антонимия может быть представлена как тождество.

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы розы;
На, вот возьми ее скорей!) (У1, стр.90).

Условность литературного штампа раскрывается тем, что одностилевые и, в этом смысле, эквивалентные слова выведены в разные ряды: "морозы" обозначает явление реального мира, а "розы" – лишь рифма; первое – факт языка, второе – метаязыка.

... вместо роз
В полях растоптанный навоз (У1, стр.360).

Здесь рифмуемые слова демонстративно уравниваются. Возникает МЛ, основанная на игре, смещениях, допускающая широкую вариативность при переходе от письменного текста к чтению.

Уже говорилось о высоком значении литературных реминисценций для общей структуры пушкинского романа. Однако необходимо подчеркнуть, что "литературность" выступает в "Евгении Онегине" неизменно в освещении авторской иронии. Более того, выделяя, как мы уже отмечали, метатекстовый пласт – пласт, в котором объектом изображения становится само литературное изображение, – и исключительно много места уделяя рассуждениям о том, как изображались герои другими авторами и как он, Пушкин, намерен их изображать, автор "Онегина", по сути дела, старательно уклоняется от прямых поэтических деклараций, и его рассуждения по этому поводу пропитаны иронией. Понимать их буквально – значит становиться на очень опасный путь. Обилие мнимых поэтических деклараций не обнажает, а скрывает подлинную творческую позицию Пушкина.

Основа позиции Пушкина – в отталкивании от любых форм литературности. В этом отношении, он не делает различий между классицизмом и романтизмом, противопоставляя им "поэзию действительности", **выступающую как антитеза "литературного" "жизненному."** Пушкин в "Онегине" поставил перед собой, по сути дела, невыполнимую задачу – воспроизвести не жизненную ситуацию, пропущенную сквозь призму поэтики романа и переведенную на его условный язык, а жизненную ситуацию как таковую.

Современному читателю, воспитанному на "Евгении Онегине" и на той традиции русской литературы, которая, в значительной мере, была определена этим романом, трудно представить себе шокирующее впечатление пушкинского произведения. Современные читатели самых различных лагерей отказывались видеть в "Онегине" организованное художественное целое. Почти единодушное мнение заключалось в том, что автор дал набор мастерских картин, лишенных внутренней связи, что главное лицо слишком слабо и ничтожно, чтобы быть центром романного сюжета. Критик "Сына Отечества" в серьезной и, в основном, доброжелате-

льной статье спрашивал: "Что такое роман? — Роман есть теория жизни человеческой"¹. Именно с таких позиций судили "Онегина" современники и находили в нем лишь цепь несвязных эпизодов. Орган Любомудров "Московский вестник" опубликовал статью М.П.Погодина, в которой приводилось следующее мнение: "Иные вовсе отказались видеть в Онегине что-нибудь целое. Пусть Поэт надаёт нам приятных впечатлений, все равно — мелочью или гуртом. У нас будет несколько характеров, описания снов, вин, обедов, времен года, друзей, родных людей, и чего же больше? Пусть продолжается Онегин à l'infini. Пусть поэт высказывает нам себя и в эпизодах, и не в эпизодах"². В устах критика-любомудра это было осуждением. Не случайно Д.В.Веневитинов, полемизируя с Н.Полевым, писал: «"Онегин" вам нравится, как ряд картин (курс.оригинала); а мне кажется, что первое достоинство всякого художника есть сила мысли"³.

Мнение об "Онегине" как произведении, лишенном органического единства ("рудник для эпитафий, а не органическое существо", по выражению Н.Полевого), как ни странно, находило, на первый взгляд, поддержку в ряде самооценок Пушкина ("собрание пестрых глав", "пишу пестрые строфы романтической поэмы"). Именно так, в частности, истолковал Надеждин известные слова Пушкина в конце "Онегина":

И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал (курсив Надеждина).

¹ "Сын Отечества", 1828, №7 (цит. по кн.: В.Зелинский, Русская критическая литература о произведениях Пушкина, М., 1887, ч. П. стр. 97).

² Там же, стр. 78.

³ Д.В.Веневитинов, Полн. собр. соч., М.-Л., Academia, 1934, стр. 225. Веневитинов имеет в виду высказывание Полевого: "Содержание первой главы Онегина составляет ряд картин чудной красоты, разнообразных, всегда прелестных, живых. Герой романа есть только связь описаний" (Зелинский, П., стр. 13). Ср. мнение рядовой читательницы 1828 г. А.П.Голицыной: "У меня создается впечатление, что его поэма "Онегин" так затрудняет его, что постоянно замечаешь, что он пишет без плана, без цели, без определенной установившейся идеи" ("Лит. наследство", т. 58, М., 1952, стр. 84). И после выхода УП-й главы Полевой повторил, что «"Онегин" есть собрание отдельных бессвязных заметок и мыслей о том, о сем" (Зелинский, Ш, стр. 3).

Однако смысл этих самооценок был иным: Пушкин указывал, что созданное им произведение – роман нового типа, Надеждин считал, что это не роман вообще¹. Надеждин, как и вообще критики, чьи эстетические представления сложились до появления "Евгения Онегина" как завершенного произведения, видели в романе художественную модель жизни, истинную именно потому, что она не копирует реальность, а переводит ее на язык "всех искусственных условий, коих критика в праве требовать от настоящего романа" (Надеждин). Именно для того, чтобы раскрыть сущность жизни, роман подвергает ее трансформации: жизнь не знает категорий начала и конца, она не дает искусственно изолированной цепочки событий, иерархизированных таким образом, чтобы главное и второстепенное резко было отделено, а все события телеологически организованы движением к единой сюжетной цели. Понятие композиционной завершенности ей чуждо в такой же мере, как и организация событий по принципу фабулы. Однако без этих "искусственных условий" нет и художественного мира романа (по крайней мере, в традиционном, допушкинском понимании этого слова). Пушкин сознательно избегал норм и правил, обязательных не только для романа, но и вообще для всего, что могло бы быть определено как литературный текст.

Прежде всего, предмет повествования представлялся читателю не как завершенный текст – "теория жизни человеческой", а как произвольно вырезанный кусок произвольно выбранной жизни. С этим связано подчеркнутое отсутствие в "Онегине" начала и "конца" в литературном смысле этих понятий.

"Онегин" начинается размышлениями героя, покидающего в карете Петербург. Последующее ретроспективное изложение событий, предшествовавших отъезду, не могло ассоциироваться с экспозицией в романе, поскольку сам поэт в предисловии к публикации первой главы предупреждал читателей, что произведе-

¹ "Евгений Онегин" не был и не назначался быть в самом деле романом, хотя имя свое <...> оставил навсегда в его заглавии. С самых первых глав можно было видеть, что он не имеет притязаний ни на единство содержания, ни на цельность состава, ни на стройность изложения..." (Зелинский, III, стр. 131).

ние "вероятно, не будет окончено", и подводил их к мысли, что сатирическая картина света – не введение к рассказу, а самая его сущность. Отсутствие "начала" в традиционном значении подчеркнуто сопоставлением реального движения повествования с изложением "нормального" построения романа в строфе XIV третьей главы ("роман на старый лад"), частично реализованного в рассказе о любви Ленского и Ольги во II-й – III-й главах.

Как бы опасаясь, что читатель не заметит этой особенности текста, Пушкин закончил предпоследнюю – седьмую – главу пародийным вступлением. Если содержание его противопоставляло "Онегина" "эпической музе", то место в тексте подчеркивало, что первая строфа первой главы совсем не была "началом" в литературном смысле.

Еще очевиднее отсутствие в тексте конца (что структурно и более значимо, поскольку категория конца в поэтике романа играет несравненно большую роль). Пушкин сопоставил с реальным движением своего текста "идеальную" романную норму, введя ее в повествование как метатекстовый элемент. Роман XVIII века кончался торжеством добродетели:

И при конце последней части
Всегда наказан был порок,
Добру достойный был венок (VI, 56).

Романтическая эпоха требует от романа противоположного:

Порок любезен – и в романе,
И там уж торжествует он (там же).

Настойчиво повторяющиеся термины литературного метатекста: "при конце последней части" (а не "в конце жизни" или "после жизненных испытаний"), "в романе" – показывают, что речь идет о мире литературных условностей, а не о реальной жизни. Между тем, текст пушкинского романа не следует ни той, ни другой возможности. Уклонился Пушкин и от таких традиционных знаков "конца", как смерть или женитьба героя. Не случайно критика почла содержание романа ничтожным, а друзья не могли воспринять его как законченный текст и побуждали Пушкина к продолжению. То, что решение Пушкина не было случайным, очевидно из многочисленности вариантов его обращения к Плетневу:

Ты говоришь: пока Онегин жив,
Дотоле роман не кончен... (III, I, 395);

Вы говорите мне: он жив и не женат.
Итак, еще роман не кончен — это клад:
Вставляй в просторную <?>, вместительную раму
Картины новы... (Ш, I, 396)¹

Вы говорите справедливо,
Что странно, даже неучтиво
Роман не конча перервать,
Отдав уже его в печать,
Что должно своего героя
Как бы то ни было женить,
По крайней мере уморить,
И лица прочие пристроя,
Отдав им дружеский поклон,
Из лабиринта вывести вон.

Вы говорите: "Слава богу,
Покамест твой Онегин жив,
Роман не кончен"... (Ш, I, 397)

"Неоконченность" романа² любопытно повлияла на судьбу читательского восприятия заключения "Онегина". Вся история читательского (и исследовательского) осмысления произведения Пушкина, в значительной мере, сводится к додумыванию "конца" романа. Без этого наше воображение просто не в силах примириться с романом.

I "Картины, вставленные в общую раму", — общее место в суждениях критики об "Онегине": "Онегин есть собрание отдельных бесвязных заметок <...>, вставленных в одну раму" (Н. Полевой) "Роскошные поэтические рамы" при "ужасной пустоте" содержания видел в романе Надеждин. Ср. слова Надеждина в рецензии на "Графа Нулина": "Неужели в широкой раме черного барского двора не уместились бы две, три хавроньи?".

² Необычность начала, его "стернианский" характер были впервые отмечены В. Шкловским (см.: Виктор Шкловский, "Евгений Онегин". Пушкин и Стерн, в кн.: Очерки по поэтике Пушкина, Берлин, "Эпоха", 1923). Однако В. Шкловский, трактуя роман Пушкина как пародийное оживление форм романа (и этим, видимо, неожиданно для себя, сближаясь с Надеждиным, который не устал доказывать, что не только "Онегин", но и все творчество Пушкина — пародия), сводил роман к метаструктурной, то есть чисто литературной, задаче. Получился интересный парадокс: блестящая односторонность статьи Шкловского, с одной стороны, стимулировала новое исследовательское прочтение текста романа, а, с другой, подсказывала выводы, которые, чтобы быть истинными, должны бы были измениться диаметрально: Пушкин, главный пафос которого в "Онегине" был — бегство от литературности, представлял как автор, озабоченный исключительно литературой. Половина пути к истине составляет точку максимального от нее удаления.

Один из возможных романых концов – настойчивое стремление "завершить" любовь Онегина и Татьяны адюльтером, что позволяло бы построить из героя, героини и ее мужа классический "треугольник". От критика "Московского телеграфа", который бессознательно выдал такое ожидание пересказом: "Так и "Евгений Онегин": его не убили, и сам он еще здравствовал, когда Поэт задернул занавес на судьбу героя. В последний раз читатель видит его в спальне Татьяны, уже княгини"¹. Появление в конце мужа, упомянутое Полевым, приобретает тот смысл, который придавали сцене многократно. Одним из последних по времени опытов "договаривания" романа в этом направлении является предложенная Л.Н.Штильманом параллель между концовкой "Онегина" и "Каменного гостя": "Дон Гуан "уходит и вбегает опять", говорит ремарка, за которой следует другая: "Входит статуя командора". В "Евгении Онегине" появление мужа описывается так:

Но шпор внезапный звон раздался,
И муж Татьяны показался."²

Подобная концовка не только придавала тексту привычную сюжетную завершенность, но и позволяла включить роман в круг привычных и понятных читателю проблем: конфликта человеческого чувства и социальных препятствий (условная этика, "приличия", мнение света), судьбы женщины в современном читателю обществе и права ее на счастье (проблема эта обострилась в эпоху споров о женской эмансипации середины XIX века) и проч. В этих условиях оценка героини также делалась понятной и привычной: если героиня жертвовала условным мнением света ради чувства и, следуя ему до конца, совершала "падение" с любимым человеком, то она воспринималась как "сильная натура",

¹ Московский телеграф, 1832, №1, цит. по: Зелинский, III, стр. 125.

² Л.Н.Штильман, Проблемы литературных жанров и традиций в "Евгении Онегине" Пушкина, American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists, Mouton, 1958, p. 44.

"натура протестующая и энергическая". В случае отказа ее последовать за велением сердца в ней видели существо слабое, жертву общественных предрассудков или даже светскую даму, предпочитающую узаконенный и приличный разврат (жизнь с нелюбимым человеком!) откровенной правде чувства. Белинский завершил блестяще написанный очерк характера Татьяны резким требованием: "Но я другому отдана, — именно отдана, а не отдалась! Вечная верность — кому и в чем? Верность таким отношениям, которые составляют профанацию чувства и чистоты женственности, потому что некоторые отношения, не освящаемые любовью, в высшей степени безразличны"¹.

В противоположном лагере русской критики сюжетное решение также связывалось с некоторым нравственным эталоном поведения. Ап. Григорьев обрушился на Белинского и западников за то, что "пушкинская Татьяна была упрекаема ими же в том, что не... Онегину"². Чрезвычайно характерно, с одной стороны, отношение к герою как к живому лицу ("упрекаема Татьяна", а не Пушкин), а, с другой стороны, представление о романе как идеализованной норме жизни, жизни, взятой в сущностных закономерностях. Конечно, Белинскому не пришло бы в голову упрекать любую знакомую ему даму за верность нелюбимому мужу, также, как и Ап. Григорьеву, — осуждать за измену. Однако и тот и другой подразумевают как очевидное, что к литературным пе-

¹ В. Г. Б е л и н с к и й, Полн. собр. соч., т. УП, М., 1955, стр. 501. В другом месте Белинский, ставя Марию из "Полтавы" нравственно выше Татьяны, характеризовал последнюю как "смещение деревенской мечтательности с городским благоразумием" (там же, стр. 425). В письме Боткину от 4 апреля 1842 г. он писал: "О Татьяне тоже согласен: с тех пор, как она хочет век быть верной своему генералу <..> — ее прекрасный образ затемняется" (XII, стр. 94).

² Ап. Г р и г о р ь е в, Окружное послание о правилах отношения критики "Москвитянина" к литературе русской и иностранной, современной и старой, публ. Б. Ф. Егорова, Труды по русской и славянской филологии, III, Уч. зап. ТГУ, вып. 98, Тарту, 1960, стр. 227.

рсонажам должны применяться другие критерии. Мысли о том, что светское общество, деформировав прежде чистую душу Татьяны и превратив ее в "княгиню", не дало свершиться счастливому (т.е. литературному!) концу – соединению героя и героини, – продолжают обсуждаться в научной литературе¹.

Если проблема любви и любовного треугольника (вариант: любви и брака) давала возможность одного привычного "конца" романа, то другим была гибель героя ("женить, по крайней мере уморить"). Здесь мы сталкиваемся с чрезвычайно живучими версиями, "дописывающими" пушкинский роман рассуждениями о декабризме Онегина и его последующей ссылке в Сибирь или гибели на Кавказе. Версия о "декабризме" Онегина имеет длительную историю². Дело, конечно, не только в свидетельстве Юзефовича³. Рассмотрим наиболее аргументированное изложение этой версии – в книге Г.А.Гуковского "Пушкин и проблемы реалистического стиля". Основных аргументов в пользу "декабризма" Онегина два: идея внутреннего перерождения героя под влиянием дуэли с Ленским, путешествия по России и любви к Татьяне и соображения композиционной законченности. Относительно первой группы аргументов уже отмечалось, что ни одно из наблюдений, развитых Г.А.Гуковским с присудим ему исследовательским блеском, не имеет каких-либо конкретно-исторических признаков, позволяющих связать Онегина УШ-й главы с декабризмом, а не с любым из других общественных явлений (декабризм не был для Пушкина синонимом "прогрессивности" героя или его положительной оценки – он имел точные историко-идеологические

¹ См., например: Г.Макогоненко, Роман Пушкина "Евгений Онегин", М., 1963, стр.115–116 и 129, а также в кн.: И.Медведева, "Горе от ума" Грибоедова, Г.Макогоненко, "Евгений Онегин" А.С.Пушкина, М., 1971, стр.201.

² См.: Б.В.Томашевский, Десятая глава "Евгения Онегина", Лит. наследство, т.16–18, стр.387; Пушкин.Итоги и проблемы изучения, М.–Л., 1966, стр.430.

³ См.: А.С.Пушкин в воспоминаниях современников. В двух тт., т.П, М., 1974, стр.107.

признаки). Что же касается композиционных соображений, то здесь с особенной силой раскрывается давление на исследователя определенной презумпции: сначала автор декларирует сюжетную завершенность романа, а затем на основании этого тезиса предлагает дополнить реальный, изданный и санкционированный Пушкиным текст исследовательскими реконструкциями, чтобы композиционная стройность действительно реализовалась: "Композиция "Евгения Онегина" - образцовый пример обдуманного, геометрически законченного и отчетливого сюжетного построения". Из этой предпосылки делается вывод, что дуэль Ленского в первой части должна иметь параллель во второй в виде восстания на Сенатской площади. Но далее говорится, что "Пушкин не смог осуществить своего замысла", и в реальном тексте идеальная симметрия построения отсутствует. И исследователь предлагает восполнить ее следующим образом: Онегин "может выйти на площадь четырнадцатого декабря, выйти против того уклада, который отнял у него его любовь¹, отравив еще в юности его собственную душу, против того общества, которое сделало его убийцей, которое принесло великое горе его Татьяне. Таким образом, несуществующее заключение романа о том, что Онегин погибнет в восстании, закономерно вытекает из всего смысла книги, из всего развития ее сюжета и идеи"².

Мы сознательно избрали анализ "Онегина", отличающийся глубиной и оригинальностью исследовательской мысли, а не полуанекдотические домыслы об "утаенных главах", якобы, повествовавших о поездке Татьяны за Онегиным в Сибирь (или о возможном участии мужа Татьяны в заговоре 14 декабря и проч.).

¹ Неужели же Пушкин считал, что, если бы заговорщики 14 декабря победили и удалось осуществить парламентские планы Никиты Муравьева или даже идею республиканской директории и земельной реформы Пестеля, то узы брака потеряли бы для Татьяны святость, и она отдалась бы Онегину?

² Г.А.Г у к о в с к и й, Пушкин и проблемы реалистического стиля, М., 1957, стр.267, 269 и 274.

Но именно на лучших образцах подобной методики видны ее слабые стороны: стремление "дополнить" реальный текст романа каким-либо "концом". Пожалуй, ближе многих из последующих исследователей к пониманию природы построения "Онегина" был Белинский, писавший: "Где же роман? Какая его мысль? И что за роман без конца?—Мы думаем, что есть романы, которых мысль в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки...» Что случилось с Онегиным потом? Воскресила ли его страсть для нового, более сообразного с человеческим достоинством страдания? Или убила она все силы души его, и безотрадная тоска его обратилась в мертвую, холодную апатию? — Не знаем, да и на что нам знать это, когда мы знаем, что силы этой богатой природы остались без приложения, жизнь без смысла, а роман без конца? Довольно и этого знать, чтоб не захотеть больше ничего знать..."¹.

Однако и внутреннее сюжетное построение "Онегина" обманывало привычные ожидания читателей романов.

Почти единодушны жалобы критиков на то, что характеры в романе очерчены слабо или невыдержанны. Такое впечатление читателей — следствие сознательных усилий автора. Принцип:

И вот уже грешат морозы
И серебрится средь полей...
(Читатель идет уж рифмы розы;
На, вот возьми ее скорей!)

(У1, 90) —

принцип, когда текст отчетливо задает некоторое художественное ожидание, которое затем делается предметом обсуждения на метауровне, разоблачается как литературный трафарет и отвергается автором. Герои "Онегина" неизменно оказываются в ситуациях, знакомых читателям по многочисленным литературным текстам. Но ведут они себя не по нормам "литературности". В результате "события" — то есть сюжетные узлы, которые подсказывает читателю его память и художественный опыт, — не реализуются. Сюжет "Онегина", в значительной мере, отмечен отсутствием событий (если понимать под "событиями" элементы ро-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. УП, стр. 469 (курс мой — П. Д.).

манного сюжета). В результате читатель все время оказывается в положении человека, ставящего ногу в ожидании ступеньки, между тем как лестница окончилась и он стоит на ровном месте. Сюжет складывается из **н е п р о и с х о д я щ и х с о б ы т и й**. Приезд Онегина в деревню, письмо Татьяны к нему, гибель Ленского, вторая встреча и любовь Онегина – ни одно из событий не влечет за собой тех последствий, которые должны были вытекать из них в самых различных типах построения сюжета романа. Как роман в целом, так и каждый эпизод, равный, грубо говоря, главе, кончается "ничем".

Традиционная для романа схема построения сюжета подразумевала выделение, с одной стороны, героев, с другой – препятствий. Героев связывает любовь, предписывающая им определенные нормы поведения и поступки. Однако окружающий мир не признает этих норм законными и требует другого поведения. Поэтому он выступает в качестве **п р е п я т с т в и я** в отношениях между влюбленными. Борьба между противоборствующими силами может увенчаться победой влюбленных, которые, тем самым, докажут истинность своего понимания норм человеческих отношений – это будет счастливый конец. Однако препятствия могут оказаться непреодолимыми – реализуются нормы окружающего мира. В этом случае произведение кончается трагически, а события, ожидание которых предписано логикой поведения влюбленных, – не произойдут. Может не состояться объяснение в любви, похищение или свадьба, как, например, не состоялось похищение в "Дубровском". Однако "несовершенство событий" имеет в "Евгении Онегине" совсем иной смысл. Здесь оно происходит не потому, что срабатывает один из двух возможных механизмов романного сюжета, а потому, что механизмы эти, постоянно создаваясь поэтом, оказались вообще не работающими. Так, в начале романа препятствий в традиционном смысле (внешних препятствий) нет. Напротив, все – и в семье Лариных, и среди соседей – видят в Онегине возможного жениха Татьяны. Тем не менее соединения героев не происходит. В конце между героями возникает препятствие – брак Татьяны. Но если традиционное препятствие есть порождение предрассудка, деспотизма, ковар-

ства и т.п. и цель состоит в его устранении, то здесь героиня не хочет устранять препятствия, потому, что видит в нем не внешнюю силу, а нравственную ценность. Дискредитируется самый принцип построения сюжета в соответствии с нормами романтического текста. Поскольку роман завершается ничем, опровергается самый подход к каждому эпизоду как к звену в сюжетной цепи. Вопрос: какие события он подготавливает? — не уместен. События происходят не для чего-то, они просто происходят. Эта карочитая неорганизованность — мнимая. Она возникает не из отбрасывания законов построения сюжета, а из их взаимного пересечения, раскрывающего относительность и условность каждого сюжета по сравнению с действительностью. Но эта "непостроенность" жизни — не только закон истины для автора, но и трагедия для его героев: включенные в поток действительности, они не могут реализовать своих внутренних возможностей и своего права на счастье. Они становятся синонимом неустроенности жизни и сомнения в возможности ее устроить.

х

х х

В построении романа есть еще одна особенность. Как мы видели, роман строится по принципу присоединения все новых и новых эпизодов — строф и глав. Читатель уже был знаком с героем и имел о нем определенное представление, когда его вниманию предлагались новые главы. Подобное построение не столь уж редко в литературе: мы с ним сталкиваемся в повествованиях о популярных героях. Так построены циклы новелл о Шерлоке Холмсе, циклы анекдотических историй типа рассказов о Ходже Насреддине или Михаиле Клопском. В известном отношении так построен и "Василий Теркин". Общим для всех этих произведений будет самостоятельность каждой главы (новеллы, анекдота), принцип свободного наращивания новых глав и циклизации их вокруг одного и того же героя, который, вступая в новые сюжетные столкновения, остается, в сущности, неизменным. Читателя радует именно эта неизменность: в новых ситуациях они узнают все тот же полюбившийся им тип. Этот принцип широко использу-

ется в кинематографе (особенно в коммерческом) XX века, поскольку такое построение всегда связано с массовой литературой и популярным героем.

Однако, придав "Онегину" характер романа с продолжением, Пушкин существенно изменил сам этот конструктивный принцип: вместо героя, который во все время меняющихся ситуациях реализует одни и те же, ожидаемые от него читателем свойства и интересен именно своим постоянством, Онегин, по сути дела, предстает перед нами каждый раз другим. Поэтому, если в "романе с продолжением" центр интереса всегда сосредоточен на поступках героя, его поведении в различных ситуациях (ср. народную книгу о Тиле Эйленшпигеле или построение "Василия Теркина"), то в "Онегине" каждый раз вперед выдвигается сопоставление х а р а к т е р о в. Главы строятся по системе парных противопоставлений:

Онегин - петербургское общество
Онегин - автор
Онегин - Ленский
Онегин - помещики
Онегин - Татьяна (в III-IV главах)
Онегин - Татьяна (в сне Татьяны)
Онегин - Зарецкий
кабинет Онегина - Татьяна
Онегин - Татьяна (в Петербурге)

Все герои соотнесены с центральным персонажем, но никогда не вступают в соотношение (в сопоставление характеров) между собой. Другие герои романа делятся на две группы: существующих лишь в отношении к фигуре Онегина или обладающих некой самостоятельностью. Последнее будет определяться наличием соотнесенных с ними персонажей, а также числом таких соотнесений. Так, няня будет отнесена только к Татьяне, Ольга - к Татьяне и Ленскому (причем формальный, книжно-традиционный характер противопоставления Ольги Татьяне будет демонстративно обнажен). Относительно беден список противопоставлений Ленскому:

Ленский - Онегин
Ленский - Ольга
Ленский - помещики.

Зарецкий включен лишь в два ряда оппозиций:

Зарецкий - Онегин
Зарецкий - Гильо.

Зато Татьяна имеет парадигму противопоставлений, не уступающую Онегину:

Татьяна - Ольга
Татьяна - семья Лариных
Татьяна - подруги
Татьяна - няня
Татьяна - Онегин (в III-IV главах)
Татьяна - Онегин (в сне Татьяны)
Татьяна - кабинет Онегина
Татьяна - автор
Татьяна - московское общество
Татьяна - "архивныя сноши"
Татьяна - Вяземский
Татьяна - петербургский свет
Татьяна - Нина Воронская
Татьяна - Онегин (в Петербурге).

Любопытно, что муж Татьяны нигде не выступает в качестве сопоставленного с ней характера - он лишь персонафицированное сюжетное обстоятельство.

Такое построение (Н.И.Мордовченко назвал его "профильным") сводит каждый характер к набору дифференциальных признаков. В романе поразительно мало прямых характеристик и описаний героев (в основном, они сосредоточены вокруг второстепенных персонажей: Зарецкий описан подробнее, чем Онегин, а Ольга - чем Татьяна; портрет Ольги дан с большой степенью детализации, портрет Онегина не дан совсем). Это тем более интересно, что, как мы говорили, текст демонстративно строился как расказывание, "болтовня", имитировал движение речи. Между тем характеры даются не средствами, которые диктовало бы речевое движение, не через описание (события не происходят: даже гибель Ленского преподносится как препятствие событию - герои должны различиться), а средствами "языка системы". Сказанное еще раз убеждает нас в том, что "болтовня", непринужденный рассказ - это иллюзия, создаваемая усложнением, а не отсутствием внутренней структуры.

В этом смысле опыт "Евгения Онегина" интересно продолжен в "Герое нашего времени". Лермонтов, как и Пушкин, создал "роман с продолжением". Главы "Героя нашего времени" вначале печатались (и мыслились) как самостоятельные новеллы, в ко-

торых один и тот же персонаж все время вступает в новые парные отношения с другими героями, каждый раз при этом по-новому раскрываясь. Однако Лермонтов дал каждой главе-новелле фиксированного повествователя, с позиции которого, с "точки зрения" которого ведется рассказ. Пушкин, как мы видели, предпочел авторское повествование, которое в многочисленных стилизованных сломах постоянно меняет точку зрения. При этом события у Лермонтова играют гораздо большую роль, поскольку в центре его художественной задачи стоит не только характеристика героя, но и проблема "бездеятельной деятельности".

Судьбы героев разворачиваются в сложном пересечении литературных реминисценций. Руссо, Стерн, Сталь, Ричардсон, Байрон, Констан, Шатобриан, Шиллер, Гёте, Филдинг, Матюрен, Дюве де Кувре, Август Лафонтен, Мур, Бюргер, Геснер, Вольтер, Карамзин, Жуковский, Баратынский, Грибоедов, Левшин, В. Пушкин, В. Майков, Богданович, произведения массовой романической литературы – русской и европейской – таков неполный список авторов литературных произведений, чьи тексты составляют фон, в проекции на который обрисовывается судьба героев. К этому списку следует прибавить и южные поэмы самого Пушкина.

Однако активность этих внетекстовых связей проявляется именно в том, что возбуждаемое ими ожидание читателей систематически и сознательно обманывается. Несовпадение реального сюжета с ожидаемым тем более подчеркнуто, что сами герои вовлечены в тот же мир литературности, что и читатели. Их самообъяснения и их понимание сущности событий часто определяются теми или иными литературными штампами. При этом, чем ближе герой к миру литературности, тем ироничнее отношение к нему автора. Полное освобождение Онегина и Татьяны в УШ-й главе от пут литературных ассоциаций /достигаемое тем, что задается предельно литературная ситуация, которая решается так, что все "литературное" оказывается лишеным значения/ осознается как вхождение их в подлинный, то есть простой и трагический мир действительной жизни.

Создавая "Евгения Онегина", Пушкин поставил перед собой задачу, в принципе, совершенно новую для литературы: создание произведения литературы, которое, преодолев литературность, воспринималось бы как сама внелитературная реальность, не переставая при этом быть литературой. Видимо, так Пушкин понимал звание "поэта действительности", которым наградил его И. Киреевский.

Мы видели, что именно это стремление заставило Пушкина демонстративно отказаться от романной ритуальности. Тексту, который осознавался как "роман", неизбежно приписывалась по отношению к действительности некоторая нормативная функция. В разных эстетических системах по-разному определялась природа этой функции, однако, неизменным оставалось представление, что роман правильнее, организованнее, субстанциальнее, чем аморфный поток жизни в ее случайных и нетипических проявлениях. Отказ от такого подхода требовал внесения в произведение элементов "капризности", случайного хода событий, имитации "нетипичного" в ходе повествования, систематического уклонения от схемы. Для имитации "непостроенности" текста Пушкину пришлось отказаться от таких мощных рычагов смысловой организации, как, например, "конец" текста.

Избранное Пушкиным построение отличается большой сложностью. С одной стороны, оно подразумевает постоянное преодоление структуры путем выявления ее, выведения ее в сферу сознательного описания. Это придает произведению характер не только "романа о героях", но и "романа о романе". Постоянная мена местами персонажей из внетекстового мира (автор, его биографические друзья, реальные обстоятельства и жизненные связи), героев романного пространства и таких метатекстовых персонажей, как, например, Муза (персонифицированный способ создания текста) – устойчивый прием "Онегина", приводящий к резкому обнажению меры условности.

Мы сталкиваемся с самыми необычными встречами: Пушкин

встречается с Онегиным, Татьяна – с Вяземским^I. Муза поэта то присутствует, как мифологическая персонификация, на лицейском экзамене перед Державиным, то, отождествляясь с сюжетными героями, вмешивается в вымышленное действие романа, – как бы совпадая с его героиней. И в этом, и во всех других случаях принадлежность любого структурного элемента тому или иному уровню организации оказывается условной. Любой структурный элемент может оказаться объектом фиксации и описания именно как условный, принадлежащий данной структуре, он поставлен в соответствие с определенными метаописательными характеристиками. Однако он же может легко переместиться на совсем иную структурную орбиту, войти в другую систему, и тогда его предшествующая метауровневая характеристика окажется тщетной, схематической, не улавливающей его сложной сущности.

Таким образом, с другой стороны, постоянные определения тех или иных аспектов повествования в разнородных литературных терминах – весь метаописательный пласт текста – включаются в сферу авторской иронии, раскрываются перед читателем как тщетные, условные, не охватывающие сущности явлений.

Построенная таким образом структура повествования достигала эффекта "неструктурности" и "внеискусственности" не ценой отказа от художественной структуры или резкого ее упрощения, а путем предельного усложнения организации текста. Только текст, одновременно подчиняющийся перекрестным и взаимоналоженным, взаимоотрицающим и конфликтно противопоставленным законам организации, которые, одновременно, на каком-то высшем уровне раскрывали свое структурное единство и тождественность, мог

^I Вяземский с некоторым недоумением сообщал жене 23 января 1828 г.: "Он, шут, и меня туда вернул:
У скучной тетки Таню встретя,
К ней как-то В...подсел
И душу ей занять успел" (Лит. наследство, т. 58, М., 1952, стр. 72).

восприниматься как не построенный вообще, как "болтовня". Центральные персонажи "Онегина" включены в ситуации, которые, с одной стороны, многократно повторялись в разнообразных литературных текстах, а, с другой, вполне могут быть осмыслены без какого-либо обращения к литературной традиции, на основании реально-бытового опыта читателя. Соответственно, герои многократно сопоставляются, отождествляются, противопоставляются определенным литературным персонажам. Но каждое такое сближение лишь приблизительно и поверхностно характеризует героя. При этом значимыми делаются и те черты в его облике, которые совпадают с литературным двойником героя, и те, которые не уместаются в его границах.

Уже в первой главе перед Онегиным открыты несколько литературных дорог. Эпиграф из элегии Вяземского "Первый снег" отсылал к элегическому герою поэзии конца 1810-х гг.:

По жизни так скользит горячность молодая
И жить торопится и чувствовать спешит!
<..> И, чувства истощив, на сердце одиноком
Нам оставляет след угаснувшей мечты.
Но в памяти души живут души утраты¹.

Другая литературная инерция заставляла воспринимать героя в русле образов сатирической литературы как стереотипную маску dandy, щеголя новой (с позиций сатиры XVIII в.) формации. В этой связи сюжет первой главы мог быть осмыслен как "день щеголя" – сатирическая картина жизни петербургского света. Наконец, синтез этих литературных традиций вызывал в памяти образ Чайльд Гарольда. Имя это также было прямо названо в первой главе:

Как Child-Harold, угрюмый, томный
В гостиних появлялся он... (VI, 21).

В 1826 г. Ф. Булгарин, отражавший в этот период мнения кругов, близких к А. Бестужеву и Рылееву, писал: "Но как любопытство, вероятно, столько же мучит читателей как и нас самих; чтобы постигнуть, предузнать, что таков будет Онегин, то мы, теряясь в догадках и предположениях, невольно останавливались мыслью на Чайльд Гарольде знаменитого Байрона <..>

¹ П. А. В я з е м с к и й, Избр. стихотворения, М.-Л., Academia, 1935, стр. 149. В первом (отдельном) издании первой главы в 1825 г. эпиграф отсутствовал.

Вот характер Чайльд Гарольда, также молодого повесы, который, наскучив развратом, удалился из отечества и странствует, нося с собою грусть, пресыщение и ненависть к людям. Не знаем, что будет с Онегиным; до сих пор главные черты характера те же¹. То, что характер Онегина "однороден с характером Чайльда Гарольда", находил и И.Киреевский в статье "Нечто о характере поэзии Пушкина" (1828).

Уже колебание между этими тремя взглядами на героя, в соединении с тем, что каждая из этих позиций выступает в освещении авторской иронии, создает ожидание чего-то более широкого, чем любое из данных объяснений.

В дальнейшем такой метод характеристики героя усложняется тем, что в текст вводятся носители книжного сознания и их точка зрения на него. При этом любое осмысление через призму готовых литературных представлений дезавуируется как ложное или лишь частично истинное. Такое осмысление в гораздо большей мере характеризует носителя сознания, чем объект осмысления. Последний же может описываться именно через несоответствие с той характеристикой, которая ему дается, т.е. чисто негативно.

Так, Татьяна:

Воображаясь героиней
Своих возлюбленных творцов,
Кларисой, Юлией, Дельфиной (VI, 55) -

соответственно строила себе образ Онегина:

Любовник Юлии Вольмар,
Малек-Адель и де Линар,
И Вертер, мученик мятежный,
И бесплодный Грандисон...

<..> В одном Онегине слились (там же).

В этом случае книжное мышление героини оказывается на роли "литературы", а текст пушкинского романа выполняет функцию внелитературной "жизни". Распределив между собой и Онегиным роли из известных ей романов, Татьяна, тем самым, может с

¹ Северная Пчела, 1826, № 132.

уверенностью, как ей кажется, предсказать будущий ход событий. Герой может быть лишь одним из двух – Ловласом или Грандисоном:

Кто ты, мой ангел ли хранитель,
Или коварный искуситель:
Мои сомнения разреши (VI, 67).

Показательно, что романтик Ленский также не видит возможности иных амблуд, только распределяет их иным образом:

Он мыслит: "буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель..." (VI, 123).

Если Онегин – Ловлас, "коварный искуситель" и "развратитель", то сюжет определен:

"Погибну", Татьяна говорит,
"Но гибель от него любезна" (VI, 118).

Если же он Грандисон, "ангел хранитель" –
Твоей защиты умоляю... (VI, 67).

Дав герой "литературную" характеристику от лица Татьяны, Пушкин в авторской речи определяет его лишь негативно:

Но нам герой, кто б ни был он,
Уж верно был не Грандисон (VI, 55).

Однако он и не Ловлас: он не собирается ни "хранить", ни "губить" героиню. Напротив того, он "очень мило поступил с печальной Таней", явив при этом "души прямое благородство". Литературная норма поведения героя оказывается разоблаченной, а внелитературная – прозаические правила будничной порядочности, которые, с точки зрения условного кода "ангел хранитель – демон искуситель", просто не существуют, – оказывается релевантной и достойной быть возведенной в ранг текста. Так получается, что только то, что не является ни с какой литературной позиции "текстом", достойно быть им.

Далее к Онегину примеряется еще целый ряд литературных масок. То он – добрый молодец-разбойник, а Татьяна – красная девица (в духе баллады-сказки "Жених"). То он сближается с Адольфом Констана. Если к этому прибавить мнение "людей благоразумных" в УШ строфе восьмой главы, то набор возможных истолкований будет весьма широким. В отдельных случаях автор будет настолько далек от предлагаемых героиней

объяснений, что центр их значения переместится на характеристику ее самой. В других автор окажется почти (или полностью) с ними единомышлен (строфа XXII седьмой главы о "современном человеке"). В этих случаях существенные стороны характера героя отразятся в природе его литературного двойника. Но тем более явственной окажется при дальнейшем развитии действия неадекватность этих персонажей и Онегина.

Исследовательское наблюдение вскрывает в тексте "Евгения Онегина" поэтику противоречий, контрапунктное столкновение различных структурных элементов. Весь текст построен как многообразное **н а р у ш е н и е** многообразных структурных инерций. И однако, для обнаружения этого нужно специальное аналитическое усилие – в непосредственном читательском восприятии текст романа выглядит прямо противоположным образом: как исключительно монолитный, отмеченный единством стиля, авторской манеры повествования и образов героев. Соединяя эти два соображения, мы можем сказать, что разорванность, контрастность, контрапунктное построение являются в пушкинском романе средством создания целого, обретающего в читательском восприятии прямо противоположные качества – единства, гармоничности, монологической формы, композиционной законченности. Представляется совершенно необходимым рассмотреть механизмы, делающие возможной такую метаморфозу текста в читательском восприятии.

В структуре пушкинского романа в стихах имеются рабочие механизмы, которые ориентированы на объединение разнородных субтекстовых образований в единое органическое целое.

I. Первую группу составляют те структурные организации, которые непосредственно реализованы в тексте и могут быть обнаружены средствами анализа его материальной данности.

а. Звуковая организация текста. Анализ этого аспекта построения пушкинского романа в стихах убеждает в единстве и устойчивости основных структурных черт. Текст романа, с этой точки зрения, построен на принципах своеобразного сингармонизма: наряду с организацией на фонемном уровне четко прослеживается организация на уровне дифференциальных признаков, которые, повторяясь, связывают различные фонемы в некоторые непрерывные мелодические линии. Это

придает звуковому аспекту текста характер гармонического единства. То, что семантически контрастные и стилистически разнородные куски текста погружены в единую звуковую структуру, заставляет воспринимать конфликт как форму общности.

б. Единство стиховой речи было подробно освещено П.Н. Тьяняновым в статье о композиции "Евгения Онегина". Отсылаем к ней читателя.

в. Стилистическое построение. Многообразные формы чужой речи реализованы в тексте "Онегина" принципиально иным образом, чем в сказовом повествовании прозы второй половины XIX - XX вв. В.В.Виноградов отмечал, что иностилистические куски погружены у Пушкина в стихию авторской речи. "Чужая речь" существует в пушкинском рассказе не как таковая, автономно и независимо, а в качестве окрашивающих элементов повествования. "Онегин" диалогичен или даже полилогичен. Однако, это полилог, пересказанный в авторском монологе. Поэтому текст "Онегина", как таковой, может восприниматься и как многоголосие - при таком подходе будут активизироваться признаки, характеризующие текст как контрапунктное столкновение многообразных форм чужой речи - и как авторский монолог, в который "чужие голоса" входят как показатели широты диапазона голоса повествователя. Своеобразие "Онегина" состоит в том, что применительно к нему оба подхода будут правильными, несмотря на их очевидную взаимную дополнительность. Онегинский текст просматривается и в перспективе антитетичности, и в перспективе тождественности этих подходов.

2. Вторую группу объединяющих текст механизмов составляют те, которые даны не в тексте, а в его функционировании, образуются за счет взаимодействия графически зафиксированного текста романа с определенными типами читательского ожидания.

В этой связи хочется указать на некоторые аспекты внутритекстовых механизмов, приводящих к самовозрастанию мерн его организации. Прежде всего здесь следует упомянуть об

именах собственных, которыми обозначаются герои. В общезыковой практике значение имени собственного определяется тем, что все участники разговора знают объект, который им обозначается¹. То, что имена собственные являются словесными знаками лично, интимно, единично известных объектов, придает единство всем случаям употребления того или иного имени собственного не благодаря отсылке к какому-либо общему качеству, а в результате внетекстового знания.

В художественном тексте употребление собственных имен идет по принципиально иным закономерностям. Обозначаемый тем или иным именем персонаж реально существует лишь в такой мере, в какой он упоминается в тексте. Употребляя многократно в разговоре имя "Иван" или "Катя", мы сохраняем единство между высказываниями, поскольку знаем этого Ивана или эту Катю (или же допускаем, что, хотя мы их и не знаем, но кто-то их знает). Собственные имена характеризуются наибольшим отождествлением имени и обозначаемого объекта: "Ребенку, научившемуся отождествлять себя со своим именем собственным, не легко привыкать к таким отчужденным именам, как личные местоимения <...> Ги де Мопассан признался, что его имя, произносимое им самим, звучало для него как-то странно"¹. В результате, употребление собственных имен в художественном тексте создает несколько странную, с коммуникативной точки зрения, ситуацию. Требуется интимное знакомство с внетекстовой сущностью объекта, а объект, как таковой, вне текста вообще не существует.

Здесь полезно будет напомнить поучительные данные, которые получила в результате тщательно поставленного и вполне научного самонаблюдения слепоглухонемая исследовательница О.И.Скороходова. Согласно ее записям, отождествление всех случаев контакта с носителем определенного имени собственного для нее не представляло никакой трудности,

¹ См.: Р.О.Я к о б с о н. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол, в кн.: Принципы типологического анализа языков различного строя, М., 1972, стр. 96.

² Там же, стр. 98.

поскольку прикосновение к руке или лицу, вибрация пола от движений и другие виды внесловесного контакта создавали непосредственное знакомство с личностью носителя имени. Однако, когда ей приходилось сталкиваться с персонажем из текста, отождествление становилось более трудным: если одно и то же лицо фигурировало в двух различных текстах, то в сознании Скороходовой оно рассыпалось на два различных персонажа. "О Герцене я знаю по его книге "Былое и думы", а также и из других источников. Поэтому у меня не всегда бывает одинаковое представление о нем. Я могу представить его и взрослым и маленьким мальчиком"¹.

Особая природа имен собственных заставляет по-разному строить повествование в тех случаях, когда носитель имени лично известен участникам коммуникации и когда он неизвестен или — более того — вымышлен. Во втором случае в значительно большей мере необходимо подчеркивать единство объекта, обозначенного собственным именем. Для этого ему приписываются постоянные внешние признаки, повторяющиеся как своеобразная рифма, связывающая различные состояния образа воедино. Таковы знаменитые завитки волос Анны Карениной или лучистые глаза княжны Марьи в "Войне и мире". Повторение названных читателю деталей внешности необходимо, поскольку не названные вообще "не существуют". Еще существеннее непрерывность и предсказуемость поступков персонажа (определяемая как наличие "характера") и единство его ситуативной позиции в отношении к другим персонажам, автору-повествователю и читательской позиции. Здесь художественное повествование накладывает значительно более жесткие ограничения, чем нехудожественное.

В "Онегине" это правило сознательно нарушено: с одной стороны, автор, казалось бы, делает все, чтобы образы рассыпались на несвязанные эпизоды, а, с другой, не дает ритмических повторов деталей внешности или каких-либо иных

¹ О.И.Скороходова, Как я воспринимаю и представляю окружающий мир. М., 1954, стр. 420.

элементов искусственного "скрепления" образа.

И все же образы в "Онегине" не рассыпаются. Достигается это, во-первых, за счет того, что роман стоит не у истоков художественного повествования, а имеет за спиной обширную художественную традицию, позволяющую автору рассчитывать на определенную культуру читателя. Читателю достаточно одного внешнего сигнала – единства имени, чтобы он подключил в своем сознании уже готовые механизмы текста, повышая меру его "спаянности"¹. Во-вторых, вся структура пушкинского романа имитировала "болтовню" и этим подключала его текст к традиции нехудожественного рассказа о "добрых приятелях", лично знакомых персонажах (ср. "Онегин – добрый мой приятель..."), что позволяло гораздо большую свободу разрывов в тексте.

Таким образом, механизмы внутренних противоречий, с одной стороны, не разрушали единства повествования, а, с другой – резко понижали степень избыточности рассказа.

Аналогично и воздействие читательского знания природы романной структуры на восприятие им текста "Онегина". Реальный текст пушкинского романа, сознательно лишенный автором признаков жанровой конструкции, воспринимается читателем на фоне этой конструкции. Отрицания определенных структурных форм становятся в сознании читателя их разновидностями. Роман, в сознании читателей, с одной стороны, делается более традиционным, чем под пером автора, а, с другой, мгновенно превращается в исходную точку новой тра-

¹ Так, в момент введения в кинематографе резко приближенных планов зритель воспринимал это как анатомическое рассечение тела актера, а не как элемент художественного языка (ср.: Бела Балаш, Кино. Становление и сущность нового искусства, М., 1968, стр. 50–51, Айвор Монтегю, Мир фильма, Л., 1969, стр. 76), что ограничивало возможности режиссеров. В настоящее время самые резкие смены планов не вызывают у зрителей никаких трудностей и не нарушают единства восприятия. То, что Л. Толстой резко увеличивает повторы деталей внешности своих героев, возможно, связано с начальной позицией его романов, стоящих у истоков традиции многопланового и многофигурного повествования, в котором рост сюжетных линий и их переплетений, резкое увеличение числа персонажей требовали дополнительных средств для "склеивания" отдельных персонажей.

дипии. Поэтоно тому, как наличие глубинных представлений о "правильных" синтаксических конструкциях позволяет нам не замечать "неправильности" разговорной речи, глубинная жанровая норма "достраивает" реальный текст, придавая ему большую меру организации. Для того, чтобы окончательно реализовать свой художественный смысл, текст такого типа должен быть включен в определенную прагматическую ситуацию - активное соотношение с воспринимающим сознанием.

ЧЕЛОВЕК В ПУШКИНСКОМ РОМАНЕ В СТИХАХ

Строя текст как непринужденную беседу с читателем, Пушкин постоянно напоминает, что сам он – сочинитель, а герои романа – плод его фантазии:

Я думал уж о форме плана
И как героя назову... (VI, 30)

Промчалось много, много дней
С тех пор, как пная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явились впервые мне... (VI, 190)

Без них Онегин дорисован...
А та, с которой образован
Татьяны милый идеал... (там же).

Одновременно, широко включая в текст метатекстовые рассуждения о правилах построения текста, Пушкин знакомит нас с многочисленными дорогами, по которым, тем не менее, он не ведет свое повествование. Он перечисляет ряд типов и способов создания романых персонажей, но делает это для того, чтобы уклониться от них.

Свой слог на важный лад настроя,
Бывало, пламенный творец
Являл нам своего героя
Как совершенства образец... (VI, 56)

Не муки тайные злодейства
Я грозно в нем изображу,
Но просто вам перескажу
Преданья русского семейства,
Любови пленительные сны,
Да яравы нашей старины (VI, 57).

Однако, ни по одному из этих путей, так же как и по ряду других, демонстративно прокламированных автором, роман не идет. Исключительно активное уподобление персонажей романа литературным стереотипам (то от лица автора, то в порядке самоопределения героев) неизменно завершается разоблачением ложности подобных уподоблений. При этом персонажи получают чисто негативную характеристику по контрасту с определенными литературными типами.

Утверждение, что герой не является реализацией ни одной из щедро перечисленных литературных возможностей, приводит

читателя к убеждению, что герой вообще не является литературным персонажем и не подчиняется законам литературы. Тьянов имел все основания утверждать: "Роман этот сплошь литературен; герои и героини являются на фоне старых романов как бы пародическими теньями; "Онегин" как бы воображаемый роман: Онегин вообразил себя Гарольдом, Татьяна – целой галереей героинь, мать – также. Вне их – штампы (Ольга), тоже с подчеркнутой литературностью"¹. Однако, эффект такого построения прямо противоположен: текст вообще как бы перестает быть литературой, а действующие лица – как бы не литературные персонажи, а живые личности. Это следует иметь в виду, в частности, при рассуждениях об их "типичности". Требование типичности, столь органичное для реалистической литературы, начиная с 1840-х гг., шло в несколько иной плоскости, чем основная ориентация пушкинского реализма в "Онегине". С точки зрения реалистической эстетики середины XIX века, в высоком художественном творении более истины, чем в отдельном эмпирическом куске жизни. Жизнь, становясь искусством, как бы повышается в ранге, делается более истинной, более насыщенной смыслом. Пушкинская задача, оформившаяся на фоне дискредитации литературности, – итоге исчерпанности как просветительских, так и романтических художественных принципов – была иной: превращать не жизнь в текст, а текст в жизнь. Не жизнь выражается в литературе, а литература становится жизнью.

С этим связана атипичность, с точки зрения любой романной поэтики, судеб и поступков героев и все те элементы мнимой "случайности" построения текста, о которых говорилось выше. Эта же особенность позволяет Пушкину одновременно уверять читателей и что герои – плоды его художественной фантазии, а, следовательно, должны подчиняться законам литературы, и что они – реальные люди – приятели и знакомцы автора, никакого отношения к литературе не имеющие.

¹ Ю.Н.Тьянов. О композиции "Евгения Онегина", Памятники культуры. Новые открытия. Письменность, искусство, археология, ежегодник 1974, М., 1975, стр. 132.

Кроме того, реставрируя уже оставленную им романтическую мифологию отношения автора и героя, Пушкин в конце романа намекает на связь между героиней и некоторым объектом утаенного чувства поэта:

А та, с которой образован

Татьяны милый идеал...

О много, много рок отъял! (УІ, 190)

Такие мистификации были условием читательского переживания романтических сюжетов¹, однако, противоречили декларации отношения поэтических образов и реальной биографии в IУП – IУШ строфах первой главы. В результате герои романа могли многообразно интерпретироваться, не укладываясь ни в одну из интерпретаций безоговорочно. Пушкин создавал в принципе новое соотношение между художественным текстом и исторически соответствующей ему литературной теорией. Вместо представления, согласно которому создание новых типов и методов искусства подразумевало отбрасывание предшествующих как "устарелых" и "ложных", в результате чего художественно-активным оказывается лишь хронологически последний пласт искусства (непосредственные предшественники отбрасываются, а из более отдаленных делается тенденциозный отбор), предлагалась концепция непосредственной жизненности всей толщи культурно-художественного напластования. Пушкин проделал между 1822 и 1830 гг. значительную художественную эволюцию, причем различные типы художественной организации текста последовательно сменяли и отменяли в его художественном развитии друг друга. Однако, "Онегин" оказался иначе организованным, чем остальное пушкинское творчество за эти годы: пройденное не отбрасывалось, а становилось составным элементом нового.

Такое положение, весьма обычное для стихийно развивающихся уровней текста, перенесено здесь в сферу сознательно организуемых художественных подсистем, конструируемых под влиянием метапостроений. В связи с этим приходит-

¹ См.: Ю.М.Лотман, Посвящение "Полтавы" (текст, функция), Проблемы пушкиноведения. Сб. научных трудов, Л., 1975.

ся остановиться вообще на соотношении "стихийного" и "теоретического" в пушкинском романе.

Обычное читательское переживание текста романа протекает в следующих измерениях: 1) Читая роман и погружаясь в его внутренне организованный и замкнутый в себе мир, мы отождествляем этот мир романного текста с действительностью. В этом аспекте персонажи и события текста выступают в одном ряду с персонажами и событиями эмпирической реальности. 2) Читая роман, мы не только погружаемся в его мир, но и, одновременно, продолжаем находиться вне этого мира, оставаясь участниками реальной действительности. В этой позиции мы находимся вне литературы и оцениваем текст, сопоставляя его с той жизнью, соучастниками которой мы являемся – биографически, исторически, идеологически, как живые люди или как мыслители. В этом аспекте роман выступает перед нами уже не как часть действительности, но как ее объяснение, располагаясь по отношению к жизни на некотором метауровне. С этой точки зрения, мы видим в тексте уже не фрагмент жизни, а ее модель. Пушкинский роман в стихах требует принципиально иного восприятия.

1) Обилие метаструктурных элементов в тексте "Онегина" не дает нам забыть в процессе чтения, что мы имеем дело с литературным текстом: погружаясь в имманентный мир романа, мы не получаем иллюзии действительности, поскольку автор не только сообщает нам об определенном ходе событий, но и все время показывает декорации с обратной их стороны и втягивает нас в обсуждение того, как можно было бы иначе построить повествование.

2) Однако, стоит нам, выйдя за пределы внутренней по отношению к тексту позиции, взглянуть на него в свете оппозиции "литература – действительность", чтобы, с известной долей изумления, обнаружить, что "Онегин" вырывается из чисто литературного ряда в мир реальности.

3) Одновременно мы сталкиваемся и с процессом, противоположным по направлению: хотя вся имманентная структура "Онегина" ориентирована на то, чтобы вызвать у читателя ощущение

ние "не-романа", подзаголовка "роман в стихах", исходного расположения героев, установки на повествование как историю их жизни, любви как основы конфликта оказывается достаточно, чтобы читатель включил текст в ряд уже известных ему романтических произведений и осмыслил произведение именно как роман.

В этих условиях читательское восприятие работало в направлении, противоположном авторским усилиям: оно возвращало тексту "Онегина" качества модели, расположенной над уровнем эмпирической действительности.

Наглядной иллюстрацией этих сложных сдвигов в функционировании текста является процесс трансформации онегинской традиции в последующей судьбе русского романа. Уже неоднократно отмечалось, что весь русский роман XIX в. корнями уходит в "Онегина" и так или иначе интерпретирует его содержание. Однако, в данной связи нас интересуют два аспекта рецепции пушкинского романа. С одной стороны, по отношению к последующей традиции "Онегин" выступает как своеобразный эталон - то, что Пушкиным мыслилось как прямая противоположность нормам поэтики романа, само превратилось в норму романной поэтики. Причем именно "Онегин" определил многие черты, которые в дальнейшем стали ассоциироваться со спецификой русского романа. С другой стороны, текст "Онегина" в последующей традиции неизменно подвергается существенным и весьма характерным трансформациям. Разные авторы извлекают из сложного целого пушкинского романа отдельные смысловые срезы, развивая и, одновременно, схематизируя его структуру. Истолкование "Онегина" - неизменно проекция его не некоторое более определенное и менее объемное смысловое пространство. "Онегин" выступает по отношению к последующей традиции не столько как литературный факт, сколько как факт реальности.

Параллелизм между Онегиным и Печориним очевиден до тривиальности, роман Лермонтова пересекается с пушкинским не только благодаря основным характерам - соотнесенность их

поддерживается многочисленными реминисценциями¹. Наконец известный афоризм Белинского о том, что Печорин – "это Онегин нашего времени", "несходство их между собой гораздо меньше расстояния между Онегом и Печором",² – закрепил эту параллель в сознании читательских поколений. Можно было бы привести много соображений относительно отражения антитезы Онегин – Ленский в паре Печорин – Грушницкий (показательно, что еще в 1837 г. Лермонтов был склонен отождествлять Ленского с Пушкиным), о трансформации повествовательных принципов "Онегина" в системе "Героя нашего времени", обнаруживающей явственную преемственность между этими романами, и т.д. Однако, для нас интересно, в первую очередь, не это, равно как и не объективные различия между образами Онегина и Печорина, неоднократно рассматривавшиеся от Белинского и Ап. Григорьева до работ советских лермонтоведов. Интересно попытаться реконструировать на основании фигуры Печорина то, как Лермонтов интерпретировал онегинский тип, каким он видел Онегина.

¹ Ср.: "Взор показался мне чудно нежен" (М.Ю. Лермонтов, соч. в шести тт., т. VI, Изд. АН СССР, М.-Л., 1957, стр. 257); "Взор его очей / Был чудно нежен..." / VI, II2/. Ср. также цитату из посвящения Плетневу в "Княжне Мери", эпиграф из "Онегина" в "Княгине Лиговской" и проч., см.: М.Ю. Лермонтов, цит. воч., стр. 665 (примечания Б.М. Эйхенбаума). Он же заметил, что в рукописи "Княгине Лиговской" Лермонтов ошибкой назвал Печорина Евгением. См.: Б.М. Эйхенбаум, Статьи о Лермонтове, М.-Л., Изд. АН СССР, 1961, стр. 233.

Целые сцены "Героя нашего времени" могут быть поняты лишь как реплики на "Онегина". Таков, например, эпизод ревности Грушницкого к Печорину на балу, подготовляющий, также параллельную к "Онегину", сцену дуэли:

– Я этого не ожидал от тебя, – сказал он, подойдя ко мне и взяв меня за руку.

– Чего?

– Ты с нею танцуешь мазурку? – спросил он торжественным голосом. – Она мне призналась...

– Ну, так что ж? А разве это секрет?

– Разумеется, я должен был этого ожидать от девчонки, от кокетки... Уж я отомщу! (М.Ю. Лермонтов, т. VI, стр. 303) (Ср.: "кокетка, ветренный ребенок" (VI, II6).

² В.Г. Б е л и н с к и й, Полн. собр. соч., т. IV, М., Изд. АН СССР, 1954, стр. 265.

Характерный для "Онегина" принцип самоосмысления героя сквозь призму литературных штампов активно применяется в "Герое нашего времени". Цель Грушницкого – "сделаться героем романа" (М.Ю.Лермонтов, УІ, стр. 263); княжна Мери стремится "не выйти из принятой роли" (там же, стр. 290); Вернер сообщает Печорину: "В ее воображении вы сделались героем романа в новом вкусе" (там же, стр. 272). В "Онегине" литературное самоосмысление – признак наивности, принадлежности к детскому и неистинному взгляду на жизнь. По мере духовного созревания герои освобождаются от литературных очков и в восьмой главе предстают уже не как литературные образы известных романов и поэм, а как люди, что гораздо серьезнее, глубже и трагичнее.

В "Герое нашего времени" расстановка акцентов иная. Герои вне литературной самокодировки, – персонажи типа Беллы, Максима Максимовича или контрабандистов, – простые люди¹. Что касается персонажей противоположного ряда, то все они – и высокие и низменные – кодируются литературной традицией. Разница лишь в том, что Грушницкий – это персонаж Марлинского в жизни, а Печорин кодирован онегинским типом.

Литературная кодировка персонажа в романтическом и реалистическом тексте имеет принципиально различный характер. В романтическом тексте перенесение на героя штампа "Кайн", "Наполеон", "Брут" означало соответствующую трансформацию окружающего его пространства ("русский Брут" подразумевал существование "русского Цезаря"; ср. у Пушкина, применительно к политической ситуации эпохи Венского конгресса: "Вот Кесарь – где же Брут?" – П, I, ЗII) и, как следствие, повторение, в основных показателях, сюжетной ситуации кода.

В реалистическом тексте традиционно кодированный образ помещается в принципиально чуждое ему и как бы внелитературное пространство ("гений, прикованный к канцелярскому столу"). Результатом этого оказывается смещение сюжетных ситуаций. Самоощущение героя оказывается в противоречии с

¹ См. главу "Проблема "простого человека" в творчестве Лермонтова", в кн.: Д.Е.Максимов, Поэзия Лермонтова, М.-Л., "Наука", 1964, стр. 123–133.

теми окружающими его контекстами, которые задаются как адекватные действительности. Яркий пример такой трансформации образа – соотношение героя и сюжетных ситуаций в "Дон Кихоте". Заглавия типа "Рыцарь нашего времени" или "Герой нашего времени" включают читателя в такой же конфликт.

Печорин кодирован образом Онегина, но именно поэтому он не Онегин, а его интерпретация. Быть Онегиным – для Печорина роль. Онегин не "лишний человек" – само это определение, так же как герценовское "умная ненужность", появилось позже и является некоторой интерпретирующей проекцией Онегина. Онегин восьмой главы не мыслит себя литературным персонажем. А между тем, если политическая сущность "лишнего человека" была раскрыта Герценом, а социальная – Добролюбовым, то историческая психология этого типа неотделима от переживания себя как "героя романа", а своей жизни – как реализации некоторого сюжета. Такое самоопределение неизбежно ставит перед человеком вопрос о его "пятом акте" – апофеозе или гибели, завершающих пьесу жизни или ее человеческий роман. Тема гибели, конца, "пятого акта", финала своего романа становится одной из основных в психологическом самоопределении человека романтической эпохи. Как литературный персонаж "живет" ради финальной сцены или последнего возгласа, так человек романтической эпохи живет "ради конца". "Умрем, братцы, ах, как славно умрем!" – восклицал А.Одоевский, выходя 14 декабря 1825 г. на Сенатскую площадь.

Конец! Как звучно это слово (М.Ю.Лермонтов, II, стр.59) Тема конца, "торжества или гибели", проходит через все творчество Лермонтова. Исключительно важна она и для Печорина, который постоянно осознает себя участником финала сюжетов: "Я был необходимое лицо пятого акта" (там же, VI, стр.301); "Я – как человек, зевающий на бале, который не едет спать только по тому, что еще нет его кареты. Но карета готова? – прощайте!" (там же, стр. 321).

Психология "лишнего человека" это психология человека, все жизненное амплуду которого было нацелено на гибель

и который, тем не менее, не погиб. Романный сюжет застаёт "лишнего человека" после окончания пятого акта его жизненной пьесы, лишённого сценария дальнейшего поведения. Для поколения лермонтовской "Думы" понятие пятого акта ещё наполовину исторически реальным содержанием – это 14 декабря. В дальнейшем оно превращается в условную точку сюжетного отсчёта. Естественно, что деятельность после деятельности превращается в длиющуюся бездеятельность. Лермонтов предельно ясно раскрыл связь несостоявшейся гибели и беспечности дальнейшего существования, заставив Печорина в середине "Княжны Мери" проститься с жизнью, свести все счёты с ней и ... не умереть. "И теперь чувствую, что мне ещё долго жить" (там же, стр. 322). Л.Н.Толстой в дальнейшем показал, как эта литературная ситуация становится программой реального поведения, повторно удваиваясь (романтический герой как некоторая программа поведения, реализуясь в реальных поступках русского дворянина, становится "лишним человеком"; в свою очередь, "лишний человек" становится, сделавшись фактом литературы, программой для поведения определенной части русских дворян¹).

Андрей Болконский, как и Печорин, переживает момент "торжества или гибели" в середине повествования, а затем становится героем, живущим после окончания собственного амплуа. При этом существенно противопоставление этого сюжетного пути внешне близкому ему типу "возрождающегося героя". Этот последний образ, имеющий, с точки зрения генезиса, отчетливо мифологические черты, строится принципиально иначе: умирая в некотором первом и более низменном воплощении в середине (или даже начале) повествования, он возрождается, как новый человек для новой жизни ("... и новый

¹ Можно предположить, что на жизненную судьбу В.С.Печерина определенным образом повлияло, кроме существенных факторов, и созвучие его фамилии (которую он, вероятно, произносил как Печорин) с лермонтовским героем. Однако, поставленный реальными жизненными условиями в иную ситуацию, он сделался уже не кавказским офицером, а профессором и "русским скитальцем" – персонажем, тяготеющим к миру Достоевского, а не Лермонтова.

человек ты будешь", Пушкин). Такой возрождающийся герой, как известно, типичен для сюжетов Толстого и в принципе **противостоит** персонажам ряда: "романтический герой – лишний человек", которые, умирая в середине действия, влечат далее существование живых мертвецов (живут, не возрождаясь или совершая безнадежные попытки возродиться к жизни, не меняя своей внутренней сущности: любовь к Бале Печориной, к Наташе – князя Андрея).

Тема "живого мертвеца" делается особенно характерной даже не для текстов русского романтизма, а для произведений, переносящих романтического героя в бытовые ситуации, изучающие его поведение в условиях реальной действительности, от тургеневского "да он и был мертвец" ¹ до "Возмездия" Блока.

Таким образом, традиция Онегина – не повторение онегинских черт, а их трансформация.

Характерным свидетельством того, что онегинская традиция неизменно сопровождалась трансформацией образов, имеющей характер упрощения структурной природы текста и введе-

¹ Трансформированная онегинская ситуация присутствует не только в "Рудине", "Дворянском гнезде" и "Накануне", но и в "Отцах и детях", что явно обнаруживается в почти пародийном параллелизме ряда эпизодов. Ср.:

"Секундантов у нас не будет, но может быть свидетель.
– Кто именно, позвольте узнать?
– Да Петр.
– Какой Петр?
– Камердинер вашего брата. Он человек, стоящий на высоте современного образования, и исполнит свой роль со всем необходимым в подобных случаях коммюльто" (И.С.Тургенев, Собр.соч. в XII тт., т.Ш, М., 1954, стр. 317). Отсылка к эпизоду, в котором Онегин приводит своего камердинера в качестве секунданта на место дуэли, очевидна (Ср.: У1, 127-128). Включение наемного слуги в число секундантов или свидетелей формально, с точки зрения правил дуэли, не могло быть оспорено, но в "Онегине" представляло сознательное оскорбление второго секунданта (Зарецкого), поскольку подразумевало равенство секундантов перед судом чести (в определенных случаях предусматривалась возможность дуэли между секундантами). В "Отцах и детях" – это оскорбительная насмешка над Павлом Петровичем и самой дуэлью, поскольку свидетель должен выступать как арбитр в вопросах чести.

ния ее в рамки тех или иных литературных традиций (включая сюда и традицию, созданную самим пушкинским романом; естественно, что для автора и современников его "Онегин" в такой же мере не мог с нею соотноситься, в какой для последующих поколений он стал от нее неотделим), является раздвоенные сюжетных интерпретаций. В определенной традиции "онегинская ситуация" – это конфликт между "онегинским" героем и героиней, связанной с образом Татьяны. Так будут строиться основные романы Тургенева и Гончарова, "Саша" Некрасова, причем тургеневская версия романа онегинского типа настолько прочно войдет в русскую традицию, что станет определять восприятие и самого пушкинского текста.

Однако, одновременно можно будет указать и на истолкование "онегинской ситуации" как столкновения двух мужских персонажей (конфликт: Онегин–Ленский). Основоположителем традиции здесь выступил Лермонтов в "Княжне Мери" (ср. также "Княгиню Лиговскую", где, кроме общно выделяемых элементов "социального романа" – Красинского иногда даже именуют разночинцем, между тем как он польский дворянин, "полурусский сосед" – намечен и конфликт романтика и скептика, который, возможно, должен был развернуться как столкновение Польши и России; не случайно тема восстания 1830 г. связывает Печорина, воевавшего в Польше, и Красинского, разоренного этой войной). Показательно с этой стороны то, что Гончаров в "Обыкновенной истории" "снял" с "Онегина" именно такую сюжетную структуру, прежде чем перейти к "пушкинско-тургеневскому" типу интерпретации, а Тургенев в "Отцах и детях" оставил изблюбленный тип организации романного материала ради "мужского конфликта".

Конечно, пути усвоения онегинской традиции, даже в относительно узкой сфере сюжета, были многообразны и не сводились к перечисленным выше. Можно было бы, например, указать на представляющуюся очевидной связь между первоначальным замыслом "Анны Карениной" ("романа о неверной жене") и активным обсуждением в критике середины века поведения Татьяны как ретроградного – в свете идей жоржизма и женской

эмансипации. Толстой как бы ставил эксперимент, показывая, что произошло бы, если бы пушкинская героиня повела себя как "передовая женщина", стоящая выше предрассудков.

Однако, породив сложную и многообразную романную традицию, "Евгений Онегин", в сущности, стоит еще вне ее.

Строго романная структура не просто вычитывалась (и уж тем более не вчитывалась) последующей традицией. В "Онегине" имеется и активно "работает" структурный пласт, организованный в строго романной традиции. Он проявляется и в неоднократно отмечавшейся симметрии композиционного построения, которое может одновременно восприниматься и как "неорганизованный" отрывок без начала и конца, и как строго размеренное здание с зеркальной повторяемостью параллельных сюжетных ходов,^I и в спонтанно присутствующих в тексте "романных" сюжетных ходах. Однако, романная структура не полностью охватывает всю толщу произведения, в такой же мере, в какой не охватывает ее (составляя лишь определенный пласт) и метаструктурная система размышлений автора о принципах творчества, равно как и весь слой демонстративной "литературности".

Двойственность построения характера центральных героев в пушкинском романе в стихах проявилась в исключительно своеобразном месте, которое занимают образы в общей структуре романа. Как это было уже давно подчеркнуто Л.С.Выготским, разбивавшим мысли Ю.Н.Тынянова, выделение из живой ткани романа "образов" как некоторых константных и статических сущностей ("изображение человека 20-х годов и идеальной русской девушки"), имеющих самостоятельное, вне связи с общей структурой пушкинского текста, бытие, понижает художественную и идеологическую значимость произведения: "Герои при этом понимаются не только в наивно житейском их значении, но, что самое важное, именно статически, как некие законченные сущности, которые не изменяются на всем протяжении романа. Между тем, стоит только обратиться к са-

^I Наиболее подробно идея сюжетной симметрии развита в работе: Д.Д.Б л а г о й, Мастерство Пушкина, М., 1955, стр.178 - 198.

тому роману, чтобы показать, что герои трактуются Пушкиным динамически" ¹. Выготский при этом имеет в виду и частично цитирует положение Тьянова, согласно которому художественное единство героя принципиально отличается от бытового представления о единстве внехудожественной личности человека: статическому и целому, лишенному внутренних противоречий бытовому восприятию человека (и наивным перенесением этого восприятия в мир литературных произведений) противопоставит динамическое соотнесение противоречивых кусков повествования, из которых художественное сознание, актом творческого насилия, воссоздает вторичное единство художественного образа. "Достаточно того, что есть знак единства, есть категория, узаконивающая самые резкие случаи его фактического нарушения и заставляющая смотреть на них как на эквиваленты единства. Но такое единство уже совершенно очевидно не является наивно мыслимым статическим единством героя; вместо знака статической целостности над ним стоит знак динамической интеграции, целостности <..> И достаточно знака героя, имени героя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою" ².

Однако общая плодотворность приведенных выше положений не снимает их односторонности и потребности в коррекции.

С одной стороны, представление о литературном персонаже как динамической интеграции противоречивых свойств, поставленных под условный знак структурного единства, свойственно, как сознательная установка, отнюдь не всем типам художественного обобщения. В западноевропейской художественной традиции оно обычно связывается с именами Шекспира и Сервантеса, в русской – ведет свое начало от "Евгения Онегина" (в этом отношении примеры из Достоевского, которые приводит Выготский, доказывают скорее наличие в этих романах пушкинской традиции, а не мысль о нормативности такого по-

¹ Д.С.Выготский, Психология искусства, изд.2-е, М., 1968, стр. 283.

² Ю.Тьянов, Проблема стихотворного языка. Статьи. М., СП., 1965, стр.27. Курс Ю.Н.Тьянова. Ср.: А.П.Чудakov, Статья Ю.Н.Тьянова "О композиции "Евгения Онегина". Памятники культуры. Новые открытия, М., "Наука", 1975, стр.123.

строения для любого романа вообще). Существует не менее мощная традиция мировых повествовательных жанров, ориентированная на удаление из образов героев любых взаимопротиворечащих свойств. Кстати, та романная традиция, которую мог иметь в виду Пушкин, в значительной мере, определялась именно этой тенденцией: она свойственна и Ричардсону, и Матюрену, и Нодье, и Руссо как автору "Новой Элоизы". Такие произведения, как "Племянник Рамо", "Мамон Леско" или "Исповедь" Руссо, на этом фоне выступали как разрозненные и не образующие традиции факты.

С другой стороны, целостность и статичность внелитературного – бытового – представления о человеке весьма не безусловна. Такая статическая целостность образуется при словесном пересказе, в форме нехудожественного повествования, наших впечатлений от определенной личности. Само же непосредственное наблюдение всегда отрывочно, фрагментарно и противоречиво. Склеивание и унификация этих впечатлений в единый образ – результат вторичных психологических операций, не свободных от влияния художественного опыта.

Таким образом, слишком смело утверждать, что художественное и нехудожественное моделирование человеческой личности имеют вечные, статически противопоставленные признаки, которые могут быть имманентно описаны вне их взаимной соотнесенности. Духу мысли Тьнянова, как кажется, более будет соответствовать представление о них как о динамической, взаимно соотнесенной системе, постоянство которой заключается во взаимном отличии, а функция – в периодической агрессии через разделяющую их границу в структуре культуры. В эпоху Пушкина именно литературным повествовательным текстам приписывались свойства большей организованности и упорядоченности, чем та, которая свойственна потоку жизни:

И поэтического мира
Огромный очерк я узрел,
И жизни даровать, о лира!
Твое согласие захотел.¹

¹ Баратынский, Полн. собр. стихотворений, т. I, СП, 1936, стр. 188.

Разрушая плавность и последовательность истории своего героя, равно как и единство характера, Пушкин переносил в литературный текст непосредственность впечатлений от общения с живой человеческой личностью. Только после того, как онегинская традиция вошла в художественное сознание русского читателя как своего рода эстетическая норма, стало возможным преобразование цепи мгновенных видений автором героя в объяснение его характера – непосредственное наблюдение повысилось в ранге и стало восприниматься как модель. Одновременно жизни стали приписываться свойства простоты, цельности, непротиворечивости. Если прежде жизнь воспринималась как цепь бессвязных наблюдений, в которых художник, силой творческого гения, вскрывает единство и гармонию, то теперь бытовое наблюдение приравнивалось утверждению, что человек прост и непротиворечив; поверхностный наблюдатель видит рутинное благополучие и пошлое, обыденное единство там, где художник вскрывает то, "чего не зрят равнодушные очи" (Гоголь), – трагические разрывы, глубинные контрасты.

"Евгений Онегин" знаменует момент равновесия этих двух тенденций. Это подразумевало не только приписывание литературе свойств жизни, но и жизни – черт литературн. В этом смысле чрезвычайно знаменателен конец пушкинского романа: приложив столько усилий к тому, чтобы финал "Онегина" не напоминал традиционных описаний "при конце последней части", Пушкин вдруг приравнивает Жизнь (с заглавной буквы!) роману и заканчивает историю своего героя образом оборванного чтения:

Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел Ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим (У1, 190).

Поэт, который на протяжении всего произведения выступал перед нами в противоречивой роли автора и творца, созданием которого, однако, оказывается не литературное произведение, а нечто прямо ему противоположное – кусок живой Жизни, вдруг предстает перед нами как читатель (ср.: "и с отв-

ращением читая жизнь мою"), то есть человек, связанный с текстом. Но здесь текстом оказывается Жизнь. Такой взгляд связывает пушкинский роман не только с многообразными явлениями последующей русской литературы, но и с глубокой и в истоках своих весьма архаической традицией.

Мы любим, говоря о Пушкине, именовать его родоначальником, подчеркивая, тем самым, связь с последующей и разрыв с предшествовавшей ему эпохой. Сам Пушкин в творчестве 1830-х гг. более был склонен подчеркивать непрерывность культурного движения. Резкое своеобразие художественного построения "Евгения Онегина" лишь подчеркивает его глубокую двустороннюю связь с культурой предшествующих и последующих эпох.

Анализ внутреннего мира пушкинского романа в стихах убеждает, что это произведение скрывает в себе в потенциальном, "свернутом" состоянии последующую историю русского романа. Поэтому каждый новый шаг в развитии художественного опыта русской литературы раскрывает нам новые идейно-художественные аспекты, объективно в романе содержащиеся, но выявленные лишь позднейшим художественным зрением. Уже поэтому не следует надеяться на "окончательное" решение проблемы "Евгения Онегина". Мы можем лишь идти, приближаясь к цели. Дойти до нее, пока роман остается для нас живым явлением культуры, видимо, невозможно.

Но если "Евгений Онегин" - скрытая в зерне будущая история русского романа, то одновременно он и концентрированный итог предшествующего художественного развития /сознательной ориентации Пушкина соответствовал именно этот аспект/.

Таким образом, можно сделать вывод, что противопоставление внутритекстового анализа историческому в данном случае ока-

зывается мнимым: исторический анализ отношения "Евгения Онегина" к предшествующей и последующей традиции с такой же неизбежностью приводит нас к необходимости исследования текста как такового, с какой внутритекстовый — к неизбежности изучения внетекстовых исторических связей.

Только в пересечении этих двух перспектив мы можем найти ворота в художественный мир "Евгения Онегина".

СОДЕРЖАНИЕ

1. Введение	I
2. Принцип противоречий	4
3. Чужая речь в "Евгении Онегине"	29
4. Проблема "точки зрения" в романе	38
5. Проблема интонации. "Роман требует болтовни" ..	52
6. Литература и "литературность" в "Онегине"	61
7. "Поэзия действительности"	76
8. Единство текста	82
9. Человек в пушкинском романе в стихах	88

Ю.М. Лотман. РОМАН В СТИХАХ ПУШКИНА " ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН ".
Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. На русском
языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, г. Тар-
ту, ул. Кинкооли, 18. Ответственный редактор В. Беззу-
бов. Сдано в печать 26.06.75г. Бумага ротаторная 30x42.
1/4. Печ. листов 7,0 . (условных 6,51.) Учетно изд. 5,61.
Тираж 500. МВ 05404. Зак. № 893. Типография ТТУ. ЭССР, г.
Тарту, ул. Пялсои, 14. Цена 18 коп.