

О ЗНАЧЕНИИ “ОДЕССКИХ” СТРОФ В “ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ”



Признано, что “одесские” строфы, составляющие часть “Отрывков из путешествия Онегина”, являются подлинным концом стихотворного романа Пушкина¹. Естественно, возникал уже и вопрос о том, как и почему именно эти строфы выполняют в “Евгений Онегине” функцию финала. Ю.Н.Чумаков, например, отметил, что последняя строка “одесского” фрагмента (“Итак, я жил тогда в Одессе...”) связала конец романа с концом восьмой главы, завершившим сюжетное дей-

ствие (“Промчалось много, много дней / С тех пор как... Я жил тогда в Одессе...”). Замечено также, что строка “Итак, я жил тогда в Одессе...” создала переключку между концом и началом “Онегина”. Ведь в первой главе романа звучало “Придет ли час моей свободы?” с примечанием “Писано в Одессе”², а последняя строка “одесского” фрагмента возвращала читателя в ту же точку времени и пространства.

К переключке конца и начала мы еще вернемся, а пока обратим внимание на одно очень важное, на наш взгляд, соображение Ю.Н.Тынянова. Тынянов считал концовку “одесского” фрагмента (“Итак, я жил тогда в Одессе...”) “кульминационным пунктом всего романа”, так как именно здесь, по его мнению, была “необычайно подчеркнута” решающая роль в нем “чисто словесной динамики” и – шире – открытой конструктивной активности повествующего автора³.

Принимая соображение о кульминационном значении концовки “одесского” фрагмента, можно, по-видимому, дополнить его некоторыми наблюдениями того же или иного рода. Прежде всего, представляется, что мысль Тынянова может быть отнесена ко всему фрагменту в целом. Именно на “передней” границе “одесского” фрагмента из повествования окончательно исчезает герой. Автор здесь вообще выходит за пределы мира героев, освобождаясь не только от необходимости продолжать рассказ о них, но и от необходимости соотносываться с законами того повествовательного уровня, который образуется историей героев. И выясняется, что на собственно авторском уровне повествование оказывается открытым для некоторых принципиально новых возможностей.

Новые возможности особенно заметны на фоне первой главы, большая часть которой посвящена описанию петербургской жизни Онегина. Описание было построено на контрасте между перифрастическим стилем и точными предметными образами. Вот характерное проявление такого контраста, уже отмеченное многими исследователями:

Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтенка спешит,
Под ней снег утренний хрустит...

.....
Но шумом бала утомленный,
И утро в полночь обратя,
Спокойно спит в тени блаженной
Забав и роскоши дитя ⁴.

Налицо столкновение полярных стилистических систем: “Встает купец, идет разносчик” – предельно нестилевые слова, оголенные от какой бы то ни было стилевой обработки, как бы единственно равные той реальности, о которой они говорят”. А вот “забав и роскоши дитя” это уже “слово-стиль... необязательно я прихотливо относящееся к своей реальности, отдалившееся от нее и закруглившееся в отдельную собственную реальность”⁵. Разделенность и полярность двух стилей выражает разделенность и полярность двух сфер самой жизни: в ней точно так же контрастируют искусственная действительность “молодого повесы” и простая действительность будничной жизни простых людей – два во всем несходных и не сообщающихся мира.

В “одесском” фрагменте происходят как будто бы такие же “встречи” полярных стилистических систем. Но отношения между такими системами могут оказаться здесь совершенно иными:

Дитя расчета и отваги,
Идет купец взглянуть на флаги... (206).

Опять иносказательный способ выражения соотнесен с простым и точным словом ⁶. “Дитя расчета и отваги” это, в сущности, то же самое, что и “забав и роскоши дитя” – “слово-стиль... необязательно и прихотливо относящееся к своей реальности”, “закруглившееся в отдельную собственную реальность. Однако перифраза неожиданно соединяется со словами, “оголенными от какой бы то ни было стилевой обработки, как бы естественно равными той реальности, о которой они говорят”: “идет купец” – это как раз то самое нагое слово,

которое в первой главе противопоставлялось иносказательному способу выражения. Кажется, должен возникнуть диссонанс, но он, не успев появиться, снимается в той же строке ее завершением (“взглянуть на флаги”), которое является одновременно предметным образом и тропом. Купец действительно идет для того, чтобы рассмотреть флаги прибывавших кораблей. Но одновременно, поскольку прямое упоминание о кораблях здесь отсутствует, возникает синекдоха, подобная той, знаменитой, которая несколько позже появится в “Медном всаднике” (“все флаги в гости будут к нам”). Стилевые системы, в иных условиях противостоящие одна другой, теперь сливаются. Становится возможной стилевая гармония, которая в бытовых описаниях первой главы как будто бы не предполагалась.

Появляются в “одесских” строфах и новые сюжетные возможности. Исследователи уже обращали внимание на очень существенную переключку: с описанием петербургского дня Онегина – идущего в разладе с нормальным природным ритмом (“утро в полночь обратя”), призрачного, суетного, подчиненного заданному механическому распорядку, – контрастирует описание одесского дня автора – с природным ритмом согласного, проживаемого свободно, беспечно и гармонично⁷.

Но напрашивается еще одно сравнение – между одесским днем автора и деревенским днем Онегина, описанным в четвертой главе. Это сравнение обнаруживает не контраст, а близкое сходство: и там и тут – согласие с природой, свобода, беспечность, ощущение гармонии и полноты жизни. Сходство проявляется уже в самом начале двух описаний:

Онегин жил анакоретом;
В седьмом часу вставал он летом
И отправлялся налегке
К бегущей под горой реке,
Певцу Гюльнары подражая,
Сей Геллеспонт переплывал,
Потом свой кофе выпивал,
Плохой журнал перебирая... (92).

Бывало пушка зоревая
Лишь только грянет с корабля
С крутого берега сбегаю,
Уж к морю отправляюсь я.
Потом за трубкой раскаленной,
Водой соленой оживленный,
Как мусульман в своем раю,
С восточной гущей кофе пью... (206).

Результат сравнения оказывается не менее неожиданным, чем гармоническое разрешение устойчивых стилевых контрастов. То, что, согласно традиции, представлялось достижимым лишь в особых условиях идиллического “пустынного уголка”, в гораццианском сельском уединении, оказывается возможным в атмосфере пестрой и шумной жизни большого города. Опять логика, обоснованная той системой правил и представлений, с которой читатель, следующий за историей героев, уже успел сжиться, внезапно нарушена и, в сущности, опровергнута. Открываются новые горизонты, о которых он, читатель, раньше не подозревал. Именно такой выход в запредельное становится достойным завершением стихотворного романа, изначально открытого в жизнь к сопряженного с живым движением явленного читателю творческого процесса.

* * *

Что же способствует этим обновляющим (и тем самым завершающим) повествование композиционно-смысловым сдвигам? Прежде всего – демонстративное утверждение принципов “поэзии действительности”, которое декларируется несколько раньше, но осуществляется именно в “одесских” строфах. Провозглашение новых эстетических принципов (“Иные мне нужны картины”) почти непосредственно предшествует “одесскому” фрагменту, а в его пределах принципы эти сразу же подвергаются испытанию и такое испытание успешно выдерживают.

Примером может служить описание одесской грязи, вызвавшее в свое время восхищение Белинского ⁸:

В году недель пять-шесть Одесса,
По воле бурного Зевеса,
Потоплена, запружена,
В густой грязи погружена.
Все дома на аршин загрязнут,
Лишь на ходулях пешеход
По улице дерзает вброд;
Кареты, люди тонут, вязнут,
И в дрожках вол, рога склона,
Сменяет хилого коня.

Но уж дробит камня молот,
И скоро звонкой мостовой
Покроется спасенный город
Как будто кованой броней (205).

В развернутом описании действует тот же закон гармонического объединения традиционно противопоставлявшихся стилистических систем, действие которого мы уже отметили в стихотворной фразе о купце, идущем “взглянуть на флаги”. Описание непроходимой грязи и строительства мостовой доказывает, что высокие, согласно традиции, системы поэтической символики (мифологическая и батальная) могут совместиться с прозаичностью заурядных бытовых фактов (согласно той же традиции, низких). Намеком обозначенная тема гнева (или каприза) всемогущих богов (“по воле бурного Зевеса”) преобразуется в тему “потопа”, намеченную смещением пропорций изображения: Одесса “потоплена”, “в густой грязи погружена”, “кареты, люди тонут, вязнут”. Возникает картина, близкая к представлениям о гибели мира. Картина создает масштаб и фон, необходимые для того, чтобы мощно прозвучала героическая, “прометеевская”, тема сопротивления, борьбы и, наконец, победы над губительными силами ниспосланной свыше катастрофы. И вот уже “пешеход... дерзает”, а “коня”, униженного нетрадиционным эпитетом “хилый”, сменяет “вол”, возвышенный своим превосходством над “конем”. Пробуждается ассоциация, ведущая в мир гомеровского эпоса: с волами, которые, склонив рога, движутся по борозде, сравниваются в “Илиаде” богатыри, идущие на битву (ср. стихи 701–708 песни XIII). И как только эта ассоциация становится возможной, действительно возникает образ богатыря: в богатырском облике предстает “спасенный город”, покрытый (как панцирем!) “кованой броней” мостовых. Описание обнаруживает, что в мировосприятии “поэта действительности” самый заурядный бытовой факт может получить возвышенный драматический смысл, не переставая при этом быть заурядным бытовым фактом. Конечно, описание овеяно иронией, но ирония эта – дружелюбная, помогающая смешному быть привлекательным. Собственно, только благодаря соучастию иронии и достигается трудный эффект соединения возвышенного и заурядного.

Словом, оказываются возможными гармонизирующие отношения между материалом и стилем, и отношения эти указывают на возможность реальной гармонии между творческой личностью и миром. Такая возможность реализуется в сюжете, демонстрируемая на всем его протяжении⁹. Но нигде она не осуществляется с такой очевидной легкостью и свободой, как в пределах “одесского” фрагмента. Здесь важен уже отмеченный выше переход повествования на собственно авторский уровень, с его особыми законами и возможностями. К тому же сама воссозданная в последних строфах романа Одесса оказывается художественным пространством, наиболее пригодным для демонстрации гармонических отношений между человеком и миром.

Сюжет “Отрывков из путешествия Онегина” строится пунктирно и по видимости держится на чисто хронологической связи между отдельными фрагментами. Но при сопоставлении начала и конца этого сюжета в его движении просматривается определенная внутренняя логика. Начальный пункт движения – Нижний Новгород, представленный и как бы замещенный Макарьевской ярмаркой:

Сюда жемчуг привез индеец,
Поддельны вина европеец,
Табун бракованных коней
Пригнал заводчик из степей,
Игрок привез свои колоды
И горсть услужливых костей,
Помещик – спелых дочерей,
А дочки – прошлогодни моды (200).

Перед читателем – пространство, в котором встречаются и вступают в прямые отношения самые различные сословия, народы и цивилизации. Но это отношения ложные: все корыстно используют и притом обманывают друг друга (“Всяк суетится, лжет за двух / И всюду меркантильный дух”). Рефрен “Тоска!”, в равной мере принадлежащий автору и герою, звучит здесь вполне уместно. Однако в конце фрагментарного сюжета, объединенного рамкой рассказа о путешествии, в “одесских” строфах (т. е. уже за пределами истории героев) тоскливый рефрен исчезает, и происходит это не случайно.

Перед читателем – опять открытое пространство, где встречаются самые разные народы и цивилизации:

Там все Европой дышит, веет,
Все блещет югом и пестреет
Разнообразием живой.
Язык Италии златой
Звучит по улице веселой,
Где ходит гордый славянин,
Француз, испанец, армянин,
И грек, и молдаван тяжелый,
И сын египетской земли,
Корсар в отставке, Морали (204).

Только на этот раз создается картина отношений подлинных и в конечном счете гармонических. В этом мире Запад без противоречия совмещается с Востоком, шумная городская жизнь не мешает прямому соприкосновению с природой (здесь “солнце южное”, здесь “море”), деловая активность мирно соседствует с беспечной праздностью, а

колоритный местный быт уживается с интернациональной художественной культурой. Даже интерес “заботливых купцов” к новостям о голоде, войне и пожарах не скомпрометирован каким-либо разоблачительным авторским комментарием. Чем дальше, тем отчетливее вырисовываются черты идеального топоса, а еще глубже – черты гармонической модели мира.

Мировой масштаб открываемой читателю гармонии становится очевидным, когда в концовке “одесского” фрагмента трансформируется его внутреннее пространство. Движение, ведущее к последней строке фрагмента через предшествующую ей строфу, начинается в ограниченном пространстве театральной залы (ограниченном физически-реальным полем зрения субъекта повествования). Но сразу же следует переход в более обширное и открытое пространство площади:

Финал гремит, пустеет зала;
Шумя, торопится разъезд;
Толпа на площадь побежала
При блеске фонарей и звезд,
Сыны Авзонии счастливой
Слегка поют мотив игривый,
Его невольно затвердив,
А мы ревом речитатив (206).

Открытое пространство все время расширяется. Сначала по вертикали – от высоты фонарей до высоты звезд. Затем – силой поэтических аналогий – уже по горизонтали: воссоздается атмосфера “Авзонии счастливой”, сосуществующая с “варварским” ревом “аборигенов”. И получается, что простор площади разом вмещает в себя Италию и Россию. А затем город мгновенно увиден весь, сразу и целиком:

Но поздно. Тихо спит Одесса;
И бездыханна и тепла
Немая ночь. Луна взошла,
Прозрачно-легкая завеса.
Объемлет небо. Всё молчит;
Лишь море Черное шумит... (там же).

В сущности, здесь появляется космический масштаб изображения, он охватывает небо и море – две бесконечности, имеющие символическое значение для романтической и постромантической культуры. На мгновение вся картина мира сводится к этим двум бесконечностям и погружается в атмосферу безмолвия (“всё молчит”); особо выделен только неумолкающий шум моря. Намечается параллель подобному же мотиву из лирического зачина восьмой главы:

Так формируется ассоциативный образ мировой гармонии. А последняя строка (“Итак, я жил тогда в Одессе...”) включает в этот образ авторское “я”.

Можно отметить и еще один семантический сдвиг. Смена времени глаголов (“шумит” – “жил”) превращает повествовательное настоящее в повествовательное прошедшее. Однако сиюминутно длящаяся пауза, обозначенная отточием в конце последней строки, опять возвращает ощущение настоящего. Только теперь это уже настоящее, выходящее за пределы времени рассказывания, т. е. открытое в будущее. Все три измерения линейного времени, таким образом, совмещаются в едином лирическом мгновении, ассоциативно соотношенном с вечностью.

Такова концовка движения, начавшегося описанием Макарьевской ярмарки, а завершившегося рассказом о жизни автора в Одессе. Переход из мира героев в собственно авторский мир способствует духовному прорыву из теснин и противоречий ложной цивилизации в безграничность мирового пространства, к высшей гармонии. Прорыв никак не удался Агасферу-Онегину, а вот автору он явно удался, потому что достигается не “переменой мест”, но силой поэтического воображения, открывающей неизвестные возможности в “поэзии действительности”.

Кульминационные по своему значению композиционно-смысловые сдвиги происходят в “одесском” художественном пространстве. Но истоки духовного прорыва, о котором только что шла речь, кроются в пространстве петербургском. Они обнаруживаются в нескольких строфах первой главы.

В строфах 49-й и 50-й звучит тема побега, отмеченная признаками характерного для нее в системе романтизма универсального символического значения:

Адриатические волны,
О Брента! нет, увижу вас
И, вдохновенья снова полный,
Услышу ваш волшебный глас!
Он свят для внуков Аполлона;
По гордой лире Альбиона
Он мне знаком, он мне родной.
Ночей Италии златой
Я негой наслажусь на воле,

С венецианкою младой,
То говорливой, то немой,
Плывя в таинственной гондоле;
С ней обретут уста мои
Язык Петрарки и любви.

.....
Придет ли час моей свободы?
Пора, пора! – взываю к ней;
Брожу над морем, жду погоды,
Маню ветрила кораблей.
Под ризой бурь, с волнами споря,
По вольному распутию моря
Когда начну я вольный бег?
Пора покинуть скучный берег
Мне неприязненной стихии
И средь полуденных зыбей,
Под небом Африки моей,
Вздыхать о сумрачной России,
Где я страдал, где я любил,
Где сердце я похоронил (30–31).

Нетрудно заметить, что многие слагаемые темы побега, звучащей в первой главе, рифмуются с важными мотивами “одесского” фрагмента. В первой главе развитие темы побега начинается воображаемым приобщением автора к далекому и при всем том родному для него итальянскому миру. Напомним, что сходные мотивы звучат и в “одесском” фрагменте. Здесь тоже слышен язык “Италии златой” (сама эта формула повторяется); одесская “негоциантка молодая” отчасти рифмуется с “венецианкою младой” из первой главы; ночному “напеву торкватовых октав” из первой главы (“Но слаще, средь ночных забав, / Напев торкватовых октав” – строфа 48-я) соответствует россиниевский “мотив игривый”, тоже ночной, из “одесского” фрагмента (заметим, что излетает он из уст тех же “сынов Авзонии счастливой”). И, наконец, дважды воссоздается самая атмосфера страны, где отсутствуют границы между театром и улицей, поэзией и бытом.

Важно отметить и то, что в первой главе тема побега не выводит автора из одного замкнутого пространства в другое такое же. Скажем, в строфе 50-й кроме темы “вольного распутия” моря бросалась в глаза симметрия двух ностальгий: сначала – устремленность отсюда туда (“Пора покинуть скучный берег / Мне неприязненной стихии”), а потом – оттуда сюда (побег ведет к тому, чтобы “под небом Африки моей / Вздыхать о сумрачной России”). Такое взаимодействие противоположных устремленностей из точки пребывания уже здесь придавало воображаемому побегу характер своеобразного прорыва в бесконечность.

Не менее важен был ближайший контекст, в котором возникала тема. Ее непосредственной предпосылкой являлось развернутое в 47-й и 48-й строфах первой главы описание петербургской белой ночи и тех душевных состояний, которые она рождает:

Как часто летнею порою,
Когда прозрачно и светло
Ночное небо над Невою
И вод веселое стекло
Не отражает лик Дианы,
Вспомня прежних лет романы,
Вспомня прежнюю любовь,
Чувствительны, беспечны вновь,
Дыханьем ночи благосклонной
Безмолвно упивались мы!
Как в лес зеленый из тюрьмы
Перенесен колодник сонный,
Так уносились мы мечтой
К началу жизни молодой.

С душою полной сожалений,
И опершись на гранит,
Стоял задумчиво Евгений
Как описал себя пиит.
Все было тихо; лишь ночные
Перекликались часовые;
Да дрожек отдаленный стук
С Мильонной раздавался вдруг;
Лишь лодка, веслами махая,
Плыла по дремлющей реке:
И нас пленяли вдалеке
Рожок и песня удалая... (29–30).

После этого и совершается воображаемый побег в иные измерения. Все происходит в особо отмеченной точке художественного времени и пространства. В этой точке как будто расторгаются оковы обычной временной и пространственной стесненности героя (и, конечно, существенно здесь сопричастие автора, носителя необычных, творческих возможностей). Создается ощущение простора, открытых далей, возможность возвращения прошедшего (“утраченного”) времени, возможность возвращения к прежним, как будто бы уже безвозвратно ушедшим переживаниям. Открывается и возможность, казалось бы, недоступного герою преображения: Онегин здесь впервые похож на поэта – не только позой (эта черта сходства акцентирована отсылкой к стихотворению Муравьева), но и самой

своей элегической задумчивостью, “полной сожалений”. И все эти мотивы сливаются в теме внезапно и чудесно обретенной свободы (“Как в лес зеленый из тюрьмы / Перенесен колодник сонный”). Духовный прорыв в бесконечность начинается, следовательно, уже здесь.

Ощущению внезапно расширившихся горизонтов способствует авторское примечание к 47-й строфе, соотносящее ее текст с фрагментом идиллии Гнедича “Рыбаки”. Читатель выведен автором к другому описанию петербургской белой ночи, которое несет в себе смысл, по существу аналогичный, но очищенный и усиленный “дистиллирующей” идиллической поэтикой:

Вот ночь; но не меркнут златистые полосы облак.
Без звезд и без месяца вся озаряется дальность.
На взморье далеком серебристые видны ветрила
Чуть видных судов, как по синему небу плывущих.
Сияньем бессумрачным небо ночное сияет,
И пурпур заката сливается с золотом востока:
Как будто денница за вечером следом выводит
Румяное утро. – Была то година золотая,
Как летние дни похищают владычество ночи;
Как взор иноземца, на северном небе пленяет
Слиянье волшебное тени и сладкого света,
Каким никогда не украшено небо полудня;
Та ясность, подобная прелестям северной девы,
Которой глаза, голубые и алые щеки
Едва оттеняются русыми локонов волнами (193).

Наиболее существенно здесь то, что образный строй идиллического фрагмента “снимает” универсальные мифопоэтические оппозиции, обычно драматизирующие созданную романтической поэзией картину мира. Закат сливается с восходом, тень сияет так же, как и свет, море неотлично от неба, утро от вечера, день от дня. Исконные полюса противопоставлений позитива и негатива (свет – тень, день – ночь, близкое – далекое) уподобляются друг другу, вследствие такого уподобления переставая быть полярностями. Взаимно уподобляются и символы, наделенные в мифопоэтической иерархии романтизма безусловно положительной высшей ценностью (небо – море). В общем, уже здесь появляется образ вселенской гармонии, также рифмующийся с концовкой романа, образ, который соприкасается с текстом первой главы, но, оставаясь все же за ее пределами, приобретает значение перспективы, ведущей к “одесскому” финалу.

Именно по мере схождения всех значений такого рода формируется тема побега, которая потом, в “одесских” строфах, получит свое

дальнейшее развитие, обернувшись духовным прорывом в мировое пространство, приобщением авторского “я” к мировой гармонии. Побег воображаемый превратится в побег состоявшийся.

Такая трансформация традиционной романтической темы имела существенное значение не только внутри смысловой структуры “Евгения Онегина”. В отмеченных выше строфах первой главы можно наблюдать зарождение одного из устойчивых компонентов “петербургского текста” русской литературы XIX–XX веков. В.Н.Топоров, описавший функции этого компонента в романе Достоевского “Преступление и наказание”, установил их сходство с функциями некоторых космологических схем, которые действуют в архаических мифах¹⁰. Речь шла о выделении в романном повествовании “сакрального центра пространства”, противопоставленного пространству профаническому. И вместе с тем – о “сакральной временной точке” на рубеже разных состояний, когда “профаническая деятельность прекращается”, а время оборачивается вечностью. Именно в этой точке, по наблюдениям В.Н.Топорова, происходит акт духовного просветления и духовного освобождения героя, несущий в себе возможность торжества космоса над хаосом. Это торжество высшей гармонии, для достижения которой необходимо состояние жизненной полноты, преодолевающей все пространственные и временные оппозиции. Образ такой полноты, констатирует исследователь, в романах Достоевского является их героям (иными словами, современному человеку) через воспоминание, обладающее свойствами прапамяти. Это явный аналог особой ценности памяти в системе мифологического сознания.

В.Н.Топоров пришел также к выводу о том, что акт просветления и освобождения, переживаемый героем в сакральном времени-пространстве, является типичной составляющей “петербургского текста” вообще¹¹. И действительно, подобный же выход к другому пространственно-временному и духовному измерению нетрудно обнаружить, например, в целом ряде классических русских романов – от “Обыкновенной истории” Гончарова (ср. описание белой ночи в 4-й главе первой части) до “Петербурга” Андрея Белого (ср. эпилог, где главные действующие лица вырываются за пределы петербургского пространства).

А впервые такой выход намечается, как видно, в “Евгении Онегине”. Те строфы первой главы, в которых развертывается описание белой ночи, а потом возникает тема побега, уже отмечены некоторыми характерными признаками “сакрального времени-пространства”. Время-пространство этих строф противостоит образу ложного бытия героя, в свою очередь отмеченному характерными признаками “профанической деятельности”. В этих строфах уже есть столь важное для “пе-

тербургского текста” внезапно возникающее ощущение открытых временных и пространственных далей, простора, свободы, космической гармонии. Действует здесь и магическая сила воспоминания, возвращающая утраченное. Словом, можно говорить о прообразе устойчивой модели прорыва в иномирные измерения, торжества космоса над хаосом.

Но вместе с чертами сходства можно заметить и серьезные отличия прообраза от последующих вариантов. В позднейших романах движение к духовному простору и торжеству гармонии обычно идет путем кризисов и катастроф. До известной черты оно шло таким путем и в “Евгении Онегине” (“охлаждение” героя к жизни, убийство Ленского, скитания, сопровождаемые рефреном “Тоска!”, страдания, рожденные “поздней” любовью). Но затем особая природа романа в стихах позволила перенести развитие темы побега с уровня истории героев на собственно авторский повествовательный уровень. И тогда в финале романа, где этот уровень становился единственным, появлялась возможность приблизиться к торжеству гармонии гармоническим же путем. Это был особый путь духовно-эстетического восхождения к идеалу – уникальный, чисто пушкинский, недоступный приемникам и продолжателям.

¹ См. об этом: Тынянов Ю.Н. О композиции “Евгения Онегина” // Его же. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 60–62 (статья Тынянова была написана в 1921–22 гг.). См. также: Чумаков Ю.Н. Состав художественного текста “Евгения Онегина” // Пушкин и его современники. Псков, 1970. С. 20–33.

² Чумаков Ю.Н. “Отрывки из путешествия Онегина” как художественное единство // Вопросы поэтики литературных жанров. Л., 1976. С. 10.

³ Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 61–62.

⁴ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. 5. С. 25. В тексте статьи даются ссылки на это издание (в скобках указывается страница).

⁵ Бочаров С.Г. Стилистический мир романа (“Евгений Онегин”) // Его же. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. С. 33.

⁶ Отмечено С.Г.Бочаровым. Там же. С. 36.

⁷ Чумаков Ю.Н.: “Евгений Онегин” и русский стихотворный роман. Новосибирск, 1983. С. 12–14.

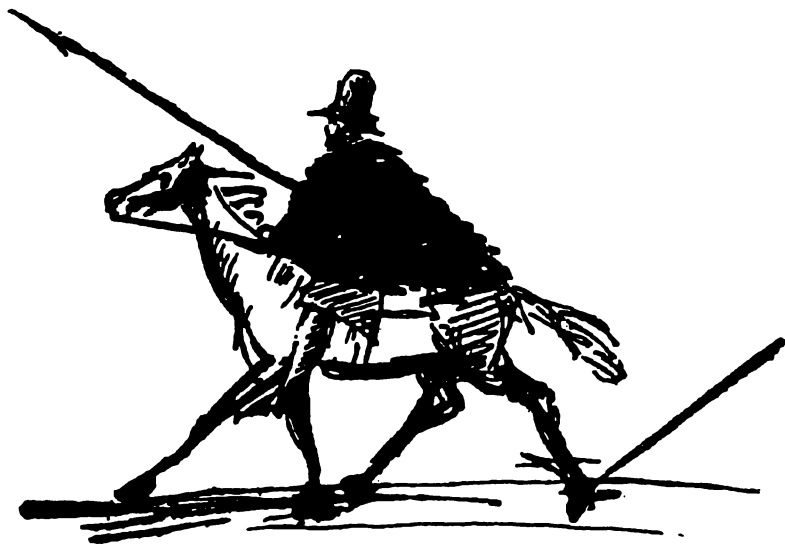
⁸ См.: Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 336.

⁹ Подробнее об этом: Маркович В.М. Юмор и сатира в “Евгении Онегине” // Вопросы литературы. 1969. № 1. С. 78–81.

¹⁰ Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления (“Преступление и наказание”) // Его же. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 194–196.

¹¹ Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы (Введение в тему) // Метафизика Петербурга. СПб., 1993. Вып. 1. С. 217–218.

СБОРНИК СТАТЕЙ
К 60-ЛЕТИЮ
ПРОФЕССОРА
СЕРГЕЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ФОМИЧЕВА



ПУШКИН И ДРУГИЕ

НОВГОРОД
1997