

Профессор Новосибирского государственного педагогического университета Юрий Николаевич Чумаков - филолог, пушкинист, исследователь русской поэзии, известный не только читающей и учащейся России, но и далеко за ее пределами - любезно разрешил опубликовать некоторые из своих незаменимых для педагогов, студентов и старшеклассников трудов на нашем сайте.

Мы искренне благодарим Юрия Николаевича и начинаем знакомство посетителей сайта "Книгород" с его творчеством книгой «"Евгений Онегин" А.С. Пушкина. В мире стихотворного романа», впервые увидевшей свет в 1999 г. в серии "Перечитывая классику. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам", выпускаемой издательством МГУ.

Данная публикация – дебют известнейшего литературоведа в глобальной сети.

Чумаков Ю.Н.

"Евгений Онегин" А.С. Пушкина. В мире стихотворного романа. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. — М.: Изд-во МГУ, 1999. — 128 с. (Перечитывая классику.)

Издательская аннотация

В книгах серии "Перечитывая классику" содержится современный анализ произведений, входящих в школьные программы по литературе. Впервые обстоятельно освещаются духовно-нравственные и религиозные аспекты творчества русских писателей XIX—XX вв. Серия предлагается как база современных знаний по русской литературе, необходимая для сдачи школьных экзаменов и поступления в любой вуз.

Традиционные истолкования "Евгения Онегина" строятся "от содержания": исследователи ведут речь о проблематике романа, реализме, характерах героев, общественных взглядах автора и т.п., отвлекаясь от стиха, сюжетной коллизии, реальной структуры персонажей. В данной книге сохранены все проблемы, но читателю предлагается прийти к ним от стихотворной формы. Поэтому речь здесь идет о структуре текста, парадоксальном и сложном строении произведения, о его стилевых особенностях.

Для преподавателей вузов, специалистов-филологов, студентов, абитуриентов, а также широкого круга читателей.

Оглавление

Введение

Глава I. Проблемы текста "Евгения Онегина"

Глава II. Стиль и стих "Евгения Онегина"

Глава III. Из композиционных структур "Евгения Онегина"

Глава IV. Сюжеты, мотивы, персонажи

Заключение

Введение

На протяжении многих лет я слышал одну и ту же фразу: «А зачем изучать "Евгения Онегина"? Разве в нем не все изучено?» Вопрос, конечно, наивный, но и не такой уж простой. Дело в том, что "изученность" "Евгения Онегина" спрашивающих не касается. Это касается пушкинистов; они занимались разысканием черновых и беловых рукописей романа в стихах. Черновики надо было расшифровывать: С.М. Бонди предложил способ развертки их содержания слой за слоем. Надо было описать

прижизненные издания глав и полного текста, прокомментировать все это. Много усилий отдано, чтобы реконструировать последовательность работы Пушкина над романом, осветить творческую историю текста. Прямые факты можно восстановить: например, есть пометка, что, первая глава "Онегина" начата Пушкиным в Кишиневе 9 мая 1823 г. Но вот в 1836 г. Пушкин пишет в Крым князю Н.Б. Голицыну: «Там колыбель моего "Онегина", и вы, конечно, узнали некоторых лиц». Что это означает, скорее всего, никому не узнать, возможны лишь гипотезы. Иначе говоря, изучение "Евгения Онегина" вовсе не закончено, оно продолжается по многим направлениям.

Те, кто думает, что об "Онегине" все известно, принимают за "изученность" расхожие суждения о романе Пушкина и его героях, которые год за годом повторяются в различных учебниках и пособиях, превращаясь в окаменелые стереотипы. Многие даже полагают, что заучивание этой фразеологии дает большее знание о произведении, чем его прочтение. А между тем наша серия называется "Перечитывая классику", и предлагаемая книга написана как раз в качестве руководства к самостоятельному филологическому прочтению "Евгения Онегина". Здесь-то и необходимо каждому читателю внутренне перейти от одного уровня восприятия художественного текста к другому, потому что действие поэзии на человека расходуется с тем, как она преподается и объясняется согласно дидактическим предпосылкам. «Искусство в принципе не может ставить перед собой реально разрешимых проблем, ибо "реально разрешимые" проблемы есть проблемы уже решенные, а искусство решенными проблемами не занимается. Оно равнодушно передает их педагогике, создавая этим другую, уже педагогическую трагедию: как превратить проблему в разрешенную, сохраняя ее при этом как проблему» (Ю.М. Лотман). Те же взаимоотношения существуют между поисками научной мысли и усилиями просвещения и образования, из-за чего эстетическое усвоение "Евгения Онегина" национальной культурой осложняется дополнительными трудностями.

Тем не менее мы всемерно обязаны преодолевать неизбежный дисбаланс науки и просвещения касательно "Евгения Онегина". К тому же просвещение, будучи по природе консервативным, плохо перенимает и применяет современные идеи и методику литературного анализа. Восприятие пушкинского романа в стихах, как в школе, так и в вузе, основано в значительной мере на вырожденных подходах, благодаря чему новые поколения читателей оказываются предельно закрытыми для чувственно-эстетического воздействия его текста. "Евгения Онегина" усваивают как "памятник эпохи", "исторический документ", как "энциклопедию русской жизни", имея в виду реальную картину тогдашних социокультурных отношений. В персонажах романа видят живых людей, и если обобщенно, то как "типических представителей"; их характеры объясняются через плоские схемы, а их фабульные ситуации — через разрозненные сопоставления с "действительностью". Настоящая книга отталкивается от таких подходов. Неприемлемым оказывается и мнение, согласно которому критические истолкования текста, даже выдающегося, — и именно они, прежде всего, — смешиваясь с его содержанием, создают невидимую преграду для непосредственного восприятия. Так думают П. Вайль и А. Генис (Вместо "Онегина" // Звезда, 1991, № 7). Чужие мнения, конечно, впитываются текстом, но непредвзятое и сосредоточенное прочтение позволяет от них освободиться.

Предлагаемая книга, надеюсь, даст всем заинтересованным лицам аналитический инструмент для прочтения "Евгения Онегина". "Евгений Онегин" — роман в стихах, а это означает, что он должен читаться как стихотворение, то есть вплотную к тексту, крупным планом, задерживая внимание на отдельных местах, которые можно повторять наизусть, отмечая мотивы, детали, штрихи, эпитеты, метафоры, стилистические, ритмические, звуковые узоры и т.п. Чаще всего, особенно в школе, "Евгений Онегин" прочитывается как роман, но ведь еще сам Пушкин заметил, что пишет не "просто

роман, но роман в стихах — дьявольская разница!" Эта разница часто игнорируется, и, подобно прозаическому роману, "Онегин" усваивается и обдумывается "отделившись от текста", помимо и поверх стихов, в которых вылилось его содержание. Вместо созерцания, переживания, постижения поэтической ткани, эстетически неподготовленные читатели ищут в тексте "Онегина" событийную линию героев, ждут нравочений, вытекающих из темы и сюжета, не обращая внимания на все остальное. А это "остальное" связано с тем, что «все по-настоящему важное литература доносит не "рассказывая истории" и не "вкладывая идейное содержание", а уже самую свою форму, письмом, способом речи — *тем, как все говорится*» (С. Хоружий. Вместо послесловия// Джеймс Джойс. Улисс. М., 1993. С. 550). В нашем случае "все говорится" стихами (хотя и не только стихами!), и уже этого достаточно, чтобы увидеть в "Евгении Онегине" не "документ эпохи", а поэтическую модель мироустройства. В ней уместилось все: пушкинская современность, сущность русской жизни, всечеловеческая судьба и природно-космическая стихия. Это реализует уникальный текст романа, ведущими свойствами которого являются компактность, многомерность и фрагментарность (1).

Анализ "Евгения Онегина" в этой книге будет проведен через поэтику стихотворного романа. Именно такой проход в текст, на мой взгляд, поможет увидеть роман с самых различных сторон и на разной глубине его устройства и смысла. На этом пути читателя ждут известные трудности. Поэтика "Онегина" плохо проектируется в линейный, последовательно проведенный логический ряд ввиду огромной сложности "лабиринта сцеплений" текста. Его компоненты таковы, что их трудно аналитически расчленить и отграничить друг от друга без больших потерь. В каждом звене они выглядят и слитными и вдавленными друг в друга, как бы обладая свойствами сверхпроводимости и сопротивления одновременно. Такова вся поэтическая ткань "Евгения Онегина", в которой ни один смысл не может быть понят буквально, так как в ней все связано, перекликается и отвечает, хотя в то же время каждое место заключает в себе свой смысл и значимо само по себе. Важно лишь не застрять в этом ограниченном смысле. Слишком четкое аналитическое расчленение онегинского текста грозит излишней атомарностью, упрощением, потерей смыслового объема и тавтологией. Анализ тогда хорош, когда, разрезая текст, не оставляет его в разъятом виде, как бы спрыснутым лишь мертвой водой, но восстанавливает его в живой органике, в многосоставной совокупности, просвеченной пониманием. Стремясь к этой цели, я хочу предложить в этой книге серию конкретных рассмотрений, касающихся проблем текста "Евгения Онегина", жанра, композиции, сюжета, героев, жанровой традиции и интертекста. Разумеется, у автора есть своя концепция, связанная с ведущей ролью поэтики при подходе к тексту, но она не претендует на откровенное наложение схемы и подчинение текста концептуальным предпосылкам. Цель книги — наблюдения над текстом "Евгения Онегина", описание его устройства, смыслопорождения, пучков ассоциаций, им вызванных, а также комментирование, не имеющее предписывающего характера.

ПРИМЕЧАНИЕ К ВВЕДЕНИЮ:

1. О "Евгении Онегине" см.: *Баевский В.* Сквозь магический кристалл: Поэтика "Евгения Онегина", романа в стихах А. Пушкина. М., 1990; *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7; *Бочаров С.* "Форма плана" (Некоторые вопросы поэтики Пушкина) // *Вопр. литературы*, 1967, № 12; *Бочаров С.* Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974; *Бочаров С.Г.* О реальном и возможном сюжете ("Евгений Онегин") // *Динамическая поэтика: От замысла к воплощению*. М., 1990; *Винокур Г.* Слово и стих в "Евгении Онегине" // *Пушкин / Сборник статей*. М., 1941; *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957; *Гуревич А.М.* Романтизм Пушкина. М., 1993; *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988; *Лотман Ю.М.* Роман А.С.Пушкина

"Евгений Онегин". Комментарий. М., 1980; *Маркович В.М.* Сон Татьяны в поэтической структуре "Евгения Онегина" // Болдинские чтения. Горький, 1980; *Маркович В.М.* О мифологическом подтексте сна Татьяны // Болдинские чтения. Горький, 1981; *Недзвецкий В.А.* "Иные нужны мне картины" (О природе "поэзии жизни" в "Евгении Онегине" А.С. Пушкина) // Известия АН СССР, СЛЯ, 1978, т. 37, № 3; *Непомнящий В.С.* "... На перепутье...": "Евгений Онегин" в духовной биографии Пушкина. Опыт анализа второй главы // Московский пушкинист, I. Ежегодный сборник. М., 1995; *Семенко И.М.* О роли образа "автора" в "Евгении Онегине" // Труды Ленинградского библиотечного института, т. 2. Л., 1957; *Турбин В.Н.* Поэтика романа А.С.Пушкина "Евгений Онегин". М., 1996; *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М., 1968; *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; *Хаев Е.С.* Проблема фрагментарности сюжета в "Евгении Онегине" // Болдинские чтения. Горький, 1982; *Чудаков А.П.* Структура персонажей у Пушкина // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992; *Чумаков Ю.Н.* "Евгений Онегин" и русский стихотворный роман. Новосибирск, 1983; *Штильман Л.Н.* Проблемы литературных жанров и традиций в "Евгении Онегине" Пушкина: К вопросу перехода от романтизма к реализму // American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists / Moscow, September 1958. (The Hague: Mouton, 1958); *Эмерсон К.* Татьяна // Вестник Московского университета, сер. 9, Филология, 1995, № 6; *Clayton J. Douglas.* Ise and Flame; Alexander Pushkin's "Eugene Onegin". Toronto, 1985; *Freeborn Richard.* The Rise of the Russian Novel from "Eugene Onegin" to "Warand Peace". Cambridge, 1973.

Глава I. Проблемы текста "Евгения Онегина"

Стабильный текст романа

Пушкин при жизни дважды осуществил полное издание "Евгения Онегина" (1833, 1837), и, казалось бы, никаких проблем у текстологов, призванных определять окончательный текст романа, возникнуть не могло. Тем не менее они возникли. Более того, в нашем веке они продолжали осложняться, хотя как будто все изначально было ясно. Впрочем, случай с "Евгением Онегиным" в целом оказался довольно типичным. Мы всегда стремимся, чтобы читатели получили самый правильный и единственный текст, санкционированный последней авторской волей. Но на деле все получается иначе.

Несмотря на солидную изученность творческой работы Пушкина над романом, в ней до сих пор остаются и частично, видимо, навсегда останутся белые пятна. Над своим поэтическим шедевром Пушкин работал в лучшую пору своего творчества (1823—1832). Параллельно за этот срок было создано множество крупных и мелких произведений, но единственный роман в стихах писался долго. В нашу задачу не входит подробное изложение и все перипетии творческой истории "Евгения Онегина". Читатель может легко познакомиться с ней по многим источникам, например по великолепному комментарию к роману, написанному Ю.М. Лотманом в 1980 г. Все же мы напомним ее здесь в самом кратком виде.

Первые строфы "Онегина" Пушкин начал в Кишиневе 3 или 28 мая 1823 г. Тут же он перебрался в Одессу, где в течение года с небольшим были завершены две главы и почти закончена третья. Затем в Михайловском уединении (1824—1826) Пушкин написал целых три "деревенских" главы, до шестой включительно. В 1825 г. началась публикация "Онегина" отдельными главами, и в поглавной редакции до 1832 г. вышло восемь глав. Таким образом, современники Пушкина уже прочли всего "Онегина" за год до появления первого полного издания, но при этом поглавный текст заметно отличался от будущего, оставаясь как бы даже самостоятельной версией романа (1). Ранее все это рассматривалось в рамках общего возникновения текста; теперь же, при наличии двух редакций "Онегина", уже решается новая текстологическая проблема.

Однако осложнения начались раньше. В последекабристское время работа существенно замедлилась. В 1828 г., публикуя шестую главу, Пушкин заключил ее

обозначением: "Конец первой части", из чего следовало, что он, скорее всего, собирался писать не менее двенадцати глав (это был устойчивый канон). Впоследствии замысел изменился, и когда Пушкин в 1830 г. решил закончить "Онегина", то спланировал весь текст из девяти глав в трех частях и в конце Примечания. Здесь же, в Болдине, он сжигает так называемую "X песнь". По не вполне проясненным причинам он далее меняет и этот план: вписывает в последнюю главу "Письмо Онегина" (1831), затем извлекает из текста восьмую главу "Странствие" (все девять глав имели названия), перерабатывает ее в "Отрывки из путешествия Онегина", придавая им вид черновика, и переставляет в самый конец романа после Примечаний. Девятая глава теперь нумеруется как восьмая. Это и будет полным изданием 1833 г., а буквально перед гибелью Пушкин успевает повторить его, перенеся Посвящение из Примечаний в начало текста и сделав ряд малозаметных поправок.

Издание 1837 г. представляет собою бесспорный, заверченный и засвидетельствованный самим автором текст "Евгения Онегина", который принят современной академической наукой в качестве окончательного (дефинитивного). Казалось бы, что же еще? Но вот здесь-то и возник текстологический парадокс, создавший проблему на ровном месте. Едва ли не во всех популярных изданиях "Онегина", включая даже десяти томное малое академическое (!), текст до сих пор печатается не так, как нам его оставил Пушкин, а с прибавлением так называемой X главы, гипотетических и неполных строф, создающих иллюзию решительной недописанности романа (2). Действительно, что можно подумать, если "Онегин" заканчивается следующим образом:

Казалось
Узлы к узлам.....
И постепенно сетью тайной
Россия.....
Наш царь дремал..... (3)

Однако соблазн усмотреть в творческих замыслах Пушкина политическую окраску настойчиво укрепляется. "Находка десятой главы показывает, что роман из восьми глав является в сущности незаконченным" (П.Н. Сакулин, 1929). Иные предполагали сознательное искажение текста: "Под давлением цензурно-политических условий поэт вынужден был нарушить замечательную стройность целого" (Д.Д. Благой, 1955). Такие суждения естественно приводили к выводу, что "восемь глав романа — это искусственно свернутая, неполная редакция его" (Г.А. Гуковский, 1957). Важнее всего было то, что в предполагаемом "большом варианте" романа "Онегин, потерпевший полный крах в личной жизни... примыкает к декабристам" (С.М. Бонди, 1957; та же мысль у Гуковского). Между тем перспективы для Онегина-декабриста в законченном романе ниоткуда не вычитываются, да и сама революционная борьба ничем не украсила бы героя, у которого и без того хватает человеческих ценностей.

Мы не случайно обозначили даты процитированных высказываний, как раз в это время начался сдвиг в научной парадигме прочтения "Евгения Онегина", явственно обозначившийся во второй половине 1960-х гг. Он выразился в переходе от поисков исторических, социокультурных, поведенческих соответствий романа и жизни к внимательному всматриванию во внутренний мир текста как таковой, в его стилистику и поэтику. В связи с этим были заново поставлены вопросы о составе и границах текста "Евгения Онегина".

Перенос внимания быстро обнаружил, что от концепции неоконченности романа,

концепции законченности его в восьми главах, а также от увлеченности фрагментами "X главы" для доказательства декабризма героя — от всего этого зависит существенная недооценка структурно-смысловых функций "Отрывков из путешествия Онегина" (далее "Отрывки". — Ю.Ч.) и Примечаний в цельнооформленности текста. Как правило, "Отрывки" почти единодушно считали приложением к роману, воспринимали их как необязательный и неравноправный привесок к основному тексту, не подлежащий рассмотрению внутри художественной ткани. Удалось выяснить, что лишь Ю.Н. Тынянов и Г.П. Макогоненко имели на этот счет другое мнение, хотя и декларированное (речь идет о 1967—1968 гг., когда хорошо известная теперь статья Тынянова "О композиции "Евгения Онегина"" была частично опубликована в Италии. Взгляд на "Отрывки" в ней был развит подробнее). Макогоненко отметил, что "Отрывки" "не приложение, но композиционный конец романа" (4). Тынянов еще в 1920-х гг. назвал их "подлинным концом Онегина" (5). Тогда же возникла мысль о художественной функции Примечаний к "Онегину", поскольку они находились в окружении поэтического текста и им усваивались.

Нет необходимости повторять здесь обоснования и аргументацию нового взгляда на место "Отрывков" и Примечаний. Достаточно заметить, что тридцать лет назад тыняновская концепция претерпела второе рождение под влиянием идей структуральной и феноменологической поэтики. Важно увидеть, что Примечания и "Отрывки" осуществляют в сюжете романа ходы, отклоняющиеся в сторону от любовной истории героев, и что эта сюжетная многоплановость, не будучи развязанной до конца, придает законченному тексту характер и форму неоконченности. Поэтому "единственным полноценным текстом романа для нас остается тот, который сам автор предложил читателю как законченный" (Ю.М. Лотман. Комментарий, с. 391). Это и есть издание 1837 г. Из сказанного следует, что восемь глав, Примечания и "Отрывки из путешествия Онегина" являются твердо определенным и стабильным художественным текстом "Евгения Онегина", причем все эти компоненты без исключения и включения каких-либо иных имеют в составе текста равный поэтический статус.

Композиция "Отрывков из путешествия Онегина"

Равноправное положение "Отрывков" в составе романа побуждает начать его анализ именно с них. Читатели, ожидающие анализа по ходу развития содержания от начала к концу, возможно, будут разочарованы. Однако принципы предлагаемого здесь описания и характер устройства самого "Онегина" уходят от этого шаблона. В стихотворных текстах движение содержания складывается из поступательных и возвратных волн: ретроспективно переживание отыгранных эпизодов наслаивает на них новые смыслы. Кроме того, компоненты "Онегина", с одной стороны, безусловно связанные между собой, с другой — тяготеют к автономности, свернутости в себе, и поэтому каждый из них может "выниматься" для отдельного рассмотрения. Будучи такой независимой частью, "Отрывки" великолепно моделируют целое романа по принципу синекдохи (часть вместо целого), "не только подчеркивают внесюжетное построение, но как бы стилистически символизируют его" (6). Текст "Онегина" вообще требует повышенного внимания к любому своему моменту. В этом смысле жанровый подзаголовок "роман в стихах", избранный Пушкиным после долгих колебаний, даже как бы дезориентирует читателя, провоцируя его увлечься сюжетной историей. Пушкин примеривает к "Онегину" жанр поэмы, а в предисловии к первой главе в поглавной редакции назвал его "большим стихотворением", в чем, разумеется, есть известный резон. В этом случае усиливается правило, согласно которому "внимательное прочтение стихотворения требует значительного количества возвращений назад и продвижений вперед и

напоминает разглядывание картины, поскольку стихотворение раскрывает свои тайны лишь в одновременном присутствии своих частей" (7). После аналитической прелюдии перейдем к непосредственному разбору "Отрывков" как художественного единства, как полновесного композиционно-смыслового звена, замыкающего собой стихотворное повествование. Мы исходим из убеждения, что "Отрывки" по своей художественной структуре и смыслу эквивалентны главам и полностью манифестируют жанровые черты стихотворного романа. Среди них отмечаем "расщепленную двойную действительность" (термин А.В. Чичерина), в которой неразрывно и неслиянно сосуществуют миры автора и героев, а также внефабульность, фрагментарность, "пропуски текста", стилистическую полифонию, столкновение стиха и прозы и это далеко не все. В "Отрывках" особенно выразительно действуют основные принципы построения и развертывания текста: композиционная монтажность и постоянные переключения из плана в план на всех порядках.

Подробный анализ всех этих особенностей устройства "Отрывков" будет произведен позже. Сейчас они лишь названы. "Отрывки" нуждаются в описании их как художественного целого. Поскольку Пушкин создал их из сводной полубеловой рукописи бывшей восьмой главы "Странствие" с использованием ранних творческих заготовок, уместно попытаться реконструировать этот непроявленный процесс. Однако здесь возникают почти непреодолимые трудности, и реконструировать пути создания "Отрывков" практически невозможно: исследователю не найти приемлемой опоры. Даже оригинальные гипотезы о полном тексте "Странствия" до его переделки Пушкиным не оказались убедительными.

Попытаемся все же представить себе переработку бывшей восьмой главы в "Отрывки", считая их истинным окончанием "Онегина". Ее сводная редакция включает в себя 34 строфы, два фрагмента были ранее напечатаны ("Одесса" — 1827, "Прекрасны вы, берега Тавриды" — 1830). Для "Отрывков" Пушкин воспользовался также печатным "Предисловием" к "Последней главе" из поглавной редакции (1832), приписав к нему один абзац. Из 34 строф Пушкин полностью исключил 14, отрезав большой кусок начала и весь конец текста (стр. 1—8, 10—11, 31—34), но позже восстановил одну из них (10) в виде графического эквивалента, то есть текста, выраженного через "заменяющие его внесловесные элементы" (Ю.Н. Тынянов). Прделав ряд операций, в частности введя краткие прозаические скрепы между фрагментами в первой половине "Отрывков", Пушкин поставил впереди Предисловие, а последнюю строфу (30) также превратил в графический эквивалент. В результате получились 22 строфы, из которых 17 полных, 3 неполных и 2 в форме графических замещений. Все это и составило окончательный текст "Отрывков из путешествия Онегина".

Прежде чем перейти к более детальному рассмотрению "Отрывков" в качестве модели всего текста "Онегина", оглянемся на то, что осталось в пределах "Странствия". Выберем те две строфы, которые стали теперь эквивалентами. Бывшая десятая строфа из "Странствия" теперь обозначена так:

Тоска!..*

И это все! далее, вместо одиннадцатой строфы, следует: "Онегин едет в Астрахань и оттуда на Кавказ". В этой микропоэтике можно наблюдать все главные принципы организации текста "Отрывков". Номер строфы, как это полагалось в главах, — заменен звездочкой, стихотворный текст — одной ямбической стопой: остальное пропущено, наконец, снизу пропуск отчеркнут прозаической строкой. Имитируется беспорядок, случайность, а на самом деле все продумано. В этом кусочке виден творческий принцип Пушкина, который написал "Отрывки" и весь роман стихами, прозой и значимой

пустотой.

Поэтический эквивалент у Пушкина — это не просто графическое замещение отсутствующего текста, но знак энергетической концентрации, "не ослабление, а, напротив, нажим, напряжение нерастраченных динамических элементов" (Ю.Н. Тынянов). В "пустотах" действует хаос, неперемное условие созидательного космического порыва. Это качество "Онегина" и это качество Бытия. Наконец, в "зонах молчания" накапливаются неисчислимы потенциалы и резервы смысла, смысла непроясненного, но обладающего гораздо более мощными творческими импульсами, чем сформулированный смысл любой сложности. Поэтому стремление во что бы то ни стало отыскать и восстановить неизвестный текст, скрытый за эквивалентом, приведет лишь к "выключению" энергетико-смысловых объемов, к уничтожению "воздуха" между свободно лежащими частями романа.

Это не означает, что отброшенный текст нельзя примерить на место эквивалента. Их взаимоналожение провоцирует языковую игру с колеблющимися смыслами, благодаря чему обостряются необязательные, но возможные сюжетные перспективы. Для уяснения этого прочтем бывшую десятую строфу "Странствия" на фоне ее эквивалента в "Отрывках":

Тоска! Евгений ждет погоды,
Уж Волга, *рек, озер краса*,
Его зовет на пышны воды,
Под полотняны паруса.
Взманить охотника нетрудно:
Наняв купеческое судно,
Поплыл он быстро вниз реки.
Надулась Волга; бурлаки,
Опершись на багры стальные,
Унылым голосом поют
Про тот разбойничий приют,
Про те разъезды удалые,
Как Стенька Разин в старину
Кровавил волжскую волну.

Сокращая "Странствие", Пушкин выпустил целиком из маршрута Онегина "путешествие из Петербурга в Москву" (стр. 5—8) и плавание "вниз по Волге". Не будем догадываться о причинах сокращения: опасения цензуры здесь на последнем месте. Самое интересное в строфе — ее тематика и стилистика. Не вдаваясь в подробности, отметим фольклорную окраску всего текста, народную образность, лексику, интонацию. Удивительно, как Евгений стилистически вовлекается в разбойничью речную тему. Волга оказывается сродни Онегину, как "*рек, озер краса*". Ведь Онегин и сам через весь роман несет свою принадлежность к северной реке и озеру (8). Волга зовет героя "на пышны воды, / Под полотняны паруса". Эти повторы, эти усеченные эпитеты заманивают Евгения на корабль, завораживая его участью главаря разбойников. Чего стоят одни эти "пышны воды" (позднее Пушкин напишет: "Люблю я пышное природы увяданье"). Тут и бурлаки, и Стенька Разин... Короче, народная апология разбойничьей удали.

В связи с этим перескажем один реальный случай. На докладе В.С. Баевского Ю.М. Лотман задал ему вопрос, что делал Онегин между дуэлью с Ленским и возвращением в Петербург. В.С. Баевский ответил, что не знает, так как об этом у Пушкина не сказано. Далее рассказывает сам Баевский: "Оказалось он считал, что в течение трех лет... Онегин предводительствовал на Волге шайкой разбойников. Я онемел от изумления. А Ю.М. привел некоторые косвенные аргументы. Дворянин-разбойник и предводитель

разбойников был привлекательной для Пушкина-романиста фигурой (Дубровский, Швабрин). В сне Татьяны Онегин видится как предводитель шайки нечистых" (9). Сам Лотман считал, что аргументы недостаточны и слишком это неожиданно, но "он убежден, что ход мыслей Пушкина был именно таков". Тем не менее в статье Лотмана "Пушкин и "Повесть о капитане Копейкине"" есть недвусмысленное наведение на эту гипотезу (10).

Баевский, конечно, прав, заметив, что в реальном сюжете о пребывании Онегина у разбойников ничего не сказано. Однако в романе, кроме реального, есть ряд вероятностных сюжетов, протекающих как возможные вместе с осуществленными. Это чрезвычайно важный момент для понимания романа в целом. Так вот вероятность попасть в разбойники у Онегина есть, хотя это и не вяжется со стереотипно-приземленным восприятием персонажа. Онегин у Пушкина — энигматический герой, и в символическом диапазоне "Сей ангел, сей надменный бес" заложено столь бесчисленное множество реализаций, что разгадать их до конца, видимо, невозможно. Так или иначе, но уже начало пропущенной десятой строфы настолько охватывает героя ореолом разбойничьей вольницы, что облик ее предводителя как бы невольно возникает в воображении читателя, оставаясь неосуществленным.

По-другому, но не менее занимательно выглядит сличение последней строки романа "Итак, я жил тогда в Одессе..." с текстом всей строфы, которую она возглавила в "Странствии...":

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

Можно гипотетически восстановить историю первого стиха тридцатой строфы, которому впоследствии суждено было стать последней строчкой всего романа. Любопытно, что как заключающая она возникла специально и была испытана в этом качестве задолго до окончания романа. Во всяком случае, Пушкин, оформляя "Отрывки", не просто отбросил 13 строф от написанной в 1829 г. строки. Десять строф о своем пребывании в Одессе поэт написал по горячим следам событий в начале 1825 г. в Михайловском параллельно с работой над четвертой главой "Онегина". Ни будущей тридцатой строфы, ни отдельной строки, ее начинающей, в черновике не было. Стих "Итак, я жил тогда в Одессе" впервые появился в публикации отрывка "Одесса", напечатанный в журнале "Московский вестник" (1827, ч. 2, № VI). Целью Пушкина было создание рамочной композиции, возвращающей читателя к первому стиху текста "Я жил тогда в Одессе пыльной". Одновременно этим подчеркивалась структура фрагмента.

Позже, сочиняя тридцатую строфу, Пушкин начал со второго стиха приписывать черновой текст к существующему самостоятельно первому. Когда же выяснилось, что "Странствие" превращается в "Отрывки" и ими завершается роман, то Пушкину было легко и естественно отбросить все 13 приписанных стихов и сделать концовкой уже

испытанный в этой роли стих "Итак, я жил тогда в Одессе", повысив его в ранге.

Сделавшись заключительным, стих значительно прибавил в композиционном и семантическом весе. Внутренние силы сцепления опоясали мотивом Одессы не только последнюю часть "Отрывков" (текст "Московского вестника"), но связали с "Отрывками" конец VIII главы:

Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явились впервые мне —

Это тоже Одесса. И наконец "Итак, я жил тогда в Одессе..." перекликается с 1-й главой, с началом романа:

Придет ли час моей свободы?
Пора, пора! — взываю к ней;
Брожу над морем, жду погоды,
Маню ветрила кораблей.

И это Одесса: цифра 10 отсылает к примечанию "Писано в Одессе". Недавно было сказано прямо: "Евгений Онегин" начинается в одесском порту. Таким образом, заключительный стих стягивает три композиционные кольца, включенные друг в друга и асимметрически фиксированные в точке пространственно-временных совпадений, которая сохраняет все (*conservat omnia*).

Это непомерное смысловое сгущение в одном стихе не могло бы состояться, если бы стих не получил позицию строфического эквивалента. В отброшенной строфе он выполняет функцию дальнего подхвата-переключения, снижая симфонически-приподнятые аккорды финала и растворяясь в иронически-бытовом повествовательном контексте, порой — но далеко не всегда! — сопутствующем Онегину. Теперь же стих обретает весомость, значимость и перспективную протяженность поэтического эквивалента. Его открытая позиция дает пищу воображению читателя за пределами текста, в этом смысле она подобна позднейшей концовке "Осени": "Плывет. Куда ж нам плыть?.." Но если в "Осени" мы видим только линейный вектор, устремленный в неведомое, то в "Онегине", как уже отмечено, возникает возвратно-круговой ход. Только что законченный роман с последней точки пишется заново.

Теперь вернемся к "Отрывкам" и рассмотрим их композиционное устройство, которое подтверждает их содержательную значимость в контексте романа. Беглый взгляд на историю переработки "Странствия" уже показал, что фрагментарность "Отрывков" творчески организована. Непредвзятый обзор легко обнаруживает четыре части, границы между которыми устанавливаются достаточно отчетливо:

1. Прозаическое вступление от имени Автора, перерезанное стихотворной вставкой в виде начала недописанной строфы (5 стихов);

2. Фрагменты путешествия Онегина, включающие три полные строфы, две неполные, один графический эквивалент строфы и три прозаические строчки-связки, частично выполняющие функцию эквивалентов;

3. Авторские "таврические" строфы (четыре строфы); в конце четвертой из них последнее упоминание об Онегине в романе, мотивирующее переход к следующей части;

4. Авторские "одесские" строфы (одиннадцать строф, из которых последняя представлена графическим эквивалентом текста — 1 стих "Итак, я жил тогда в Одессе").

"Одесские" строфы своим количеством (11) уравнивают число строф в трех предшествующих частях (также 11). Налицо пушкинское чувство симметрии с

характерными асимметрическими смещениями. Оно осуществляется и в том, что пространство первых одиннадцати строф ознаменовано хаотической беспорядочностью текста: кусками стихов, перебивающих прозу, кусками прозы, перебивающей стихи, усеченными с разных концов строфами, графическими эквивалентами и т.п. Так продолжается до 7-й строфы включительно (напоминаем, что строфы "Отрывков" не нумерованы, и кто-нибудь может пересчитать их иначе: например, пропустить вставку во вступлении или графический эквивалент). Следующие 14 строф (не считая последнего эквивалента) — полные, последовательно упорядоченные, не имеющие никаких отклонений. Создается впечатление, что Пушкин, демонстрируя в начале "Отрывков" кусочный хаос, устанавливает тем самым устойчивый угол читательского восприятия и весь остальной текст пишет без нарушений, полагая, что впечатление разорванности будет сохраняться. Так в "Капитанской дочке" немец-генерал, комендант Оренбурга, встречает Гринева с подчеркнутым немецким выговором, а затем до самого конца романа говорит на правильном русском языке, порой чуть-чуть подкрашенном. В результате всего сказанного "Отрывки" представляют собой 22 строфы, перетасованные с быстро иссякающей прозой, а также пробелы и "пропуски текста" с неопределенными потенциями содержания.

Во вступительной части проза господствует. Ее наличие в стихотворном романе является определенной жанровой чертой. Предшествующим явлением можно считать "Предисловие" Байрона к шестой, седьмой и восьмой песням "Дон-Жуана", помещенное в середине романа. Проза присутствует также в "Примечаниях" к "Онегину" и в некоторых эпиграфах. Вступление трехчленно: два прозаических куска, в которых соотносимы словесный объем и распределение материала, охватывают неполную стихотворную строфу. Соразмерность построения очевидна. Прозаическое содержание раскрывает облик того же Автора, который был знаком читателю по стихотворному тексту и "Примечаниям". В первом куске находим ход мыслей Автора, имеющий параллели в стихотворных главах:

В начале моего романа
(Смотрите первую тетрадь)
Хотелось в роде мне Альбана
Бал петербургский описать;
Но, развлечен пустым мечтаньем,
Я занялся воспоминаьем... (5, XL)

Для второго прозаического куска, содержанием которого являются амбивалентные (двухценностные) похвалы и ироническое самоумаление, стихотворных параллелей также более чем достаточно:

Но, может быть, такого рода
Картины вас не привлекут:
Все это низкая природа;
Изящного не много тут.
Согретый вдохновенья Богом,
Другой поэт роскошным слогом
Живописал нам первый снег
И все оттенки зимних нег;
Он вас пленит, я в том уверен,
Рисуя в пламенных стихах
Прогулки тайные в санях;
Но я бороться не намерен
Ни с ним покаместь, ни с тобой,

Это, кстати, один из важнейших авторских мотивов "Онегина": вопросы литературного соперничества, которые можно рассматривать как один из маргинальных сюжетов. Особенно значим здесь интертекст П.А. Вяземского. Аллюзии, реминисценции, парафразы элегии П.А. Вяземского "Первый снег" создают по всему роману разветвленный слой содержания, чрезвычайно расширяющий чувственно-созерцательное пространство онегинского текста.

Знаменательно, что вторая часть вступления к "Отрывкам" обращена к П.А. Катенину, отношения с которым у Пушкина были далеко не простыми и прямыми. Катенин упрекнул автора "Онегина" в том, что "исключение главы вредит однако же плану целого сочинения". Пушкин немедленно соглашается с ним, попутно осыпая его комплиментами. При этом для любого свидетельства поэтов друг о друге следует учитывать их не всегда откровенные и дружелюбные отношения, неоднократные открытые или замаскированные столкновения, в которых неизменно проявляется характер Катенина, человека мелочно-педантичного, одностороннего, высокомерного и безапелляционного в своих суждениях. Сторонник нормативной поэтики, Катенин вносил в свои критические отзывы спесь и самолюбие, соединяющиеся, естественно, с мнительностью и желчностью. Пушкин, в молодости много усвоивший у Катенина, позже не раз тяготился его пристрастностью и резкостью. Именуя Катенина в "Отрывках" "тонким критиком", "опытным художником", обладателем "прекрасного поэтического таланта", Пушкин обилием очевидно преувеличенных похвал создает в этом месте двусмысленное и ироническое звучание. Хотя Катенин в ограничительном смысле был прав, говоря о нарушениях внешнего композиционного равновесия вследствие исключения "Странствия", его прямолинейность, категоричность и односторонняя серьезность мешали ему постигнуть свободу и широту творческих замыслов и свершений Пушкина в "Онегине". Внешне соглашаясь со своим критиком, Пушкин по существу возразил ему, лукаво провоцируя на дальнейшие, столь же "непререкаемые" и "непогрешимые" оценки. "Комплимент, сказанный (Пушкиным. — Ю.Ч.)... такому самолюбивому и обидчивому человеку, как Катенин, еще недостаточное доказательство их единомыслия" (Б.В. Томашевский) (11).

Таким образом, можно убедиться в том, что прозаические вкрапления, тематически родственные содержанию стихотворных частей, органически входят в художественную ткань "Онегина". Взаимоотношение стиха и прозы не только не нарушает стихового развертывания романа, но, напротив, его подчеркивает. Взаимоосвещение стихов и прозы, их разноголосица — не редкость у Пушкина: "Борис Годунов", "Разговор книгопродавца с поэтом", "Череп", замысел "Сказки о царе Салтане" и др.

Оборванная строфа "Пора: перо покоя просит", которая теперь имеет не прямой, а модальный смысл, тематически представляет один из главных мотивов романа: чувство неразвернутых возможностей, потенциальной напряженности, свободы выбора и т.п. От неосуществленных жизненных вариантов Онегина, Ленского, Татьяны до творческих вариантов окончания всего романа или главы — такова амплитуда мотива, который дает право произведению называться романом открытых возможностей. Собственно говоря, "свободный роман" означает то же самое.

Связка "Онегин из Москвы едет в Нижний Новгород" обозначает переход ко второй части "Отрывков", которая, как было замечено, выглядит наиболее "клочковатой" (чего стоит один инициал "Е. Онегин"!)). Остальные две связки, перебивая набирающее силу стиховое движение, также поддерживают фрагментарно-эскизную характеристику путешествия героя. Стоит отметить, что Пушкин, сделав плавание по Волге и описание Астрахани, графическими эквивалентами оставил Евгению только места своего

пребывания (мы не касаемся здесь вопроса об извлечении "путешествия из Петербурга в Москву"). Это может свидетельствовать, что Автор умягчает пресловутую "разность между Онегиным и мной", гораздо менее отделяет от себя свое создание. "Душевное состояние Онегина как бы сливается с пушкинским" (Г.П. Макогоненко); "Пушкин (не автор романа) целиком вселяется в Онегина, мечется с ним, тоскует, вспоминает прошлое" (А. Ахматова). Впечатления от Кавказа и Кавказской войны 1829 г. — это пушкинские темы, хотя они смешаны с онегинскими переживаниями.

Вторая часть легко, "без шва", переходит в третью. Переходом служит неполная строфа "Воображенью край священный", в которой усиливается авторский голос. "Таврическими" строфами (их, как сказано, четыре) эту часть можно назвать лишь условно, так как среди них находится известнейшая "русская строфа":

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор...

предмет неизменного внимания многих комментаторов романа. Однако мотив Тавриды, мотив путешествия, внезапно обрывает кульминацию новой темы при начале следующей строфы, осуществляя, как и во всех частях "Отрывков", принцип кольцевого возвратного построения. Поэтому "тавричность" в итоге доминирует. Ап. Григорьев назвал строфу "Иные нужны мне картины" и ей предшествующую "ключом к самому Пушкину и к нашей русской натуре вообще" (12). При этом критик не противопоставлял "русскую" строфу "таврическим", не абсолютизировал жизненную "правду", отменяющую романтические фантазии, не утверждал, как это делали после него, торжество пушкинского реализма. Он оставлял все как есть: острые столкновения контрастных тем, быструю динамику стилистической игры. Нельзя обойти в "таврических" строфах ни восторга при создании южного моря и горного побережья, ни горечи при расставании с прошлым. Нельзя миновать всеохватывающей пушкинской иронии в описании взаимоисключающих картин. В поэтическом мире Пушкина "романтическая" Таврида не отменяется "реалистической" избушкой, но обе стороны ведут между собою непрекращающийся стилевой диалог.

Наконец, последняя часть "Отрывков", компактный блок из одиннадцати "одесских" строф, которому Пушкин не сразу нашел место в романе, но в результате поставил очень удачно, замкнув им весь текст. Здесь полностью господствует мир Автора, построенный на биографических мотивах Пушкина и оттеснивший мир Онегина и места, где эти миры смешивались. Конец "Отрывков" — истинный финал "Онегина", который равноправен финалу восьмой главы.

"Одесса" композиционно не однородна. Она отчетливо делится на две неравные, но соразмерные группы строф. Первые четыре строфы — своего рода вступление, последние шесть и графический эквивалент занимает "День Автора" в Одессе. Обращают на себя внимание удивительные подобия композиционных рисунков как внутри "Одессы", так и в "Отрывках" в целом с построением первой главы "Онегина". Там и там фабульного движения, собственно, нет. Показан лишь основной чертёж романа: единое сосуществование миров Автора и героя, их парадоксальная соотносительность, так как Автор, с одной стороны, сочиняет свой роман вместе с вымышленным героем, а с другой стороны, дружит со своим героем, переходя в пространство романа. Но об этом позже; здесь же взглянем на последовательность введения основных содержательных массивов в первой главе и в "Отрывках". В первой главе:

В "Отрывках":

Онегин — Автор — День Автора.

В обоих случаях мы видим построения из трех формально тождественных компонентов. В то же время их позиции не совсем совпадают. Зона Онегина всегда остается первой, демонстрируя устойчивость конструкции; второй и третий компонент дважды инверсированы: структурно и содержательно. Налицо сложное перекомбинирование с чертами инертности и изменчивости, симметрии и асимметрии. Это и есть та модельность мироустройства, которая сама собой складывается в "Онегине". Сознательные же усилия Пушкина связаны с заботой сохранить архитектуру романа при переходе замысла от 12 глав к плану из 9 глав и наконец к 8 главам с Примечаниями и "Отрывками". Пушкин не сломал уравновешенной композиции и не обеднил замысла. Переорганизация материала достигнута им нестандартными и неочевидными способами.

Вернемся, однако, к "Одессе". Первые четыре строфы — экспозиция, разносторонняя характеристика города *porto franco*. Как обычно у Пушкина, каждая строфа звучит в новой тональности. Первая дает общую картину "обильного торга", звучащую почти восторженно, особенно при сравнении с восприятием макарьевской ярмарки Онегиным. Строфа европейская, интернациональная; вся ее вторая половина посвящена описанию различных народов, наполняющих улицы города. Вторая строфа несколько иронична. В ней рассказывается, как поэт Туманский "сады одесские прославил", хотя сад в "степи нагой" еще не вырос. Это место предшествует или даже предваряет аналогичный эпизод в первой главе "Мертвых душ" о только что посаженных деревьях, якобы уже "дающих прохладу в знойный день". Третья строфа интонационно и образно написана в манере, напоминающей карнавальную. Дома и кареты вязнут в грязи, пешеход передвигается на ходулях, вол, вместо коня, тянет дрожки. Сухая и пыльная Одесса оказывается Одессой грязной и влажной. В последней, четвертой, строфе "Одесса влажная" снова без воды, но она с успехом заменяется вином. Парадоксы, перевернутая очевидность, игра несоответствиями, порою фамильярный тон — все это великолепно подготавливает легкую веселость и лирическую задумчивость финала.

"День Автора" и "День Онегина"

Финал романа — это "День Автора". Мы выделили этот кусок в отдельный раздел анализа "Отрывков", несмотря на то что он является лишь включением в их четвертую часть. Но его позиция выдвинутости, его особая собранность даже внутри "Одессы" (и это "Отрывки!"), наконец его место в композиционной структуре романа, от которого протягивается сцепляюще-возвратная дуга к первой главе и в ней "Дню Онегина" — все это и еще многое другое позволяет рассмотреть его максимально крупным планом. Пусть наш читатель не посетует на эту очередную, как ему кажется, задержку, мешающую добраться "до самого настоящего" в романе: до энциклопедических проблем, панорамного охвата эпохи, судьбы и психологии героев и всего остального прочего, чего обыкновенно ждут от романа. Это все, конечно, будет, раз уж без этого нельзя, но хотелось бы заметить, что "самое настоящее" уже наступило. Оно заключается в постепенном накоплении средств, помогающих не просто читательски, но специфически профессионально видеть текст и во всем его объеме и поэлементно. Словом, войти в литературное пространство вещи и для ориентирования в ней иметь все необходимое: умения, навыки, знания — вот что надо!

Сопоставление двух эпизодов "Онегина", а именно двух дней его героев — может иметь смысл во многих аспектах изучения; начиная от установления границ текста, проблемы завершенности, жанровой структуры, композиции и кончая истолкованием главных персонажей в их постоянной обращенности друг к другу (в известной мере можно говорить о взаимопереходах, заменах и даже сращении). Мы остановимся как раз на последних аспектах. Композиционно оба дня отчетливо выделены как в первой главе, так и в "Отрывках". "День Онегина" весьма представительен, он занимает весь центр главы. Вообще эта большая синекдоха, заменяющая восемь лет жизни героя одним днем, великолепная поэтическая находка Пушкина. Разумеется, "День Леопольда Блума" ("Улисс") спрессовал в себе куда большие объемы времени, но это было через сто лет после "Онегина". "День Онегина" ограничен с двух сторон графическими эквивалентами (двумя до — и тремя после!), подчеркнута обозначен как текст в тексте. То же самое с "Днем Автора", внешне чуть иначе. Однако тексты "Дней" заведомо неравны: у Онегина — 24 строфы, у Автора — 6, не учитывая последнего эквивалента. Тем не менее бесспорные авторские вторжения в "День Онегина" (то, что прежде называлось "лирическими отступлениями", а сейчас — переключениями в план Автора, своего рода "авторской партией") составляют целых 9 строф, и поэтому можно считать, что в "Днях", взятых вместе, каждому персонажу отводится равное количество текста — по 15 строф. Дни героев откровенно контрастны: север и юг, Петербург и Одесса, зима и лето. Контрасты особенно рельефны на фоне единого плана частей: пробуждение, прогулка, обед в ресторане, театр, бал, возвращение, "итоги" дня. Композиция эпизодов и тогдашний жизненный распорядок здесь совпадают. Но не совсем. В "Дне Автора" отсутствует бал, зато бал Онегина вытеснен из повествования авторскими воспоминаниями. Эта подстановка весьма значима, так как акцентирует близость и "разноту" персонажей, их взаимозаменяемость, является оригинальным способом композиционного сцепления, соблюдая в то же время "правду жизни" (летом балов в Одессе не было). Обратим внимание на то, что Пушкин пишет без сознательного намерения и расчета, все выходит как бы само собой. К тому же работа над "Днями" хронологически сближена, это ведь значительно позже поэт поставил "Одессу" в далекий конец романа. Занятно: зимний Петербург пишется в южной Одессе летом 1823 г., а летняя Одесса на севере в Михайловском в конце зимы (март—апрель 1825 г.).

Сравним параллельные эпизоды каждой части:

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

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

Наверное, самому Пушкину нравился этот художественный контраст, подчеркнутый общим зачином "бывало". Это говорит об устойчивой повторяемости в жизни героев, хотя распорядок дня Онегина следует установленному ритуалу таких франтов, как он: им полагалось вставать от сна как можно позже (см. "Комментарий" Ю.М. Лотмана). Поэтическая свобода Автора в южном городе гораздо менее стеснена, и он рано утром бодро бежит к морю.

За пробуждением следует прогулка:

Покаместь в утреннем уборе,
Надев широкий *боливар*,
Онегин едет на бульвар
И там гуляет на просторе,
Пока недремлющий брежет

Иду гулять. Уж благосклонный
Открыт Casino; чашек звон
Там раздается; на балкон
Маркёр выходит полусонный
С метлой в руках, и у крыльца

Не прозвонит ему обед.

Уже сошлись два купца.

Онегин сначала "гуляет" в санях, затем прохаживается по Невскому проспекту или иным столь же фешенебельным местам. Сам он как бы не замечает никого — в стихах выходит, что он гуляет в одиночестве, — но демонстрирует свою либеральность широкой шляпой *боливар*. Автор вглядывается в подробности внешнего мира, он окружен людьми или знаками их присутствия ("чашек звон" вместо звона онегинского брегета), отмечает деловое присутствие горожан, чего, как мы знаем из других мест, не может увидеть Онегин, возвращаясь полусонным с бала. Заметим в этих описаниях, что они, как и описания прогулок, занимают одно и то же место в соответствующих структурах.

За прогулкой следует обед. Онегин картинно помчался в санях к Talon, Автор отправляется к Цезарю Отону:

Вошел: и пробка в потолок,
Вина кометы брызнул ток,
Пред ним *roast-beef* окровавленный,
И трюфли, роскошь юных лет,
Французской кухни лучший цвет,
И Страсбурга пирог нетленный
Меж сыром Лимбургским живым
И ананасом золотым.

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

Изысканный и прихотливый обед Онегина весь подчинен тонкому вкусу и ритуальному вожделению. У Автора все проще и откровеннее, это даже и не обед, но предвкушения аппетита, восторженного поедания едва ли не более чем в аристократическом ресторане. Чувственные удовольствия отнюдь не чужды тому и другому, но в то время это совпадало с высокими и серьезными интересами светских молодых людей. Сам Пушкин вел в Петербурге до ссылки совершенно онегинскую жизнь и даже наградил своего героя собственными приятелями, такими, например, как Каверин, к которому обращено великолепное дружеское послание 1817 г., и местами встреч с ним. Это было одной из сторон поведения тогдашних фрондеров, состоящей "в соединении очевидного и недвусмысленного свободолюбия с культом радости, чувственной любви, кощунством и некоторым бравирующим либерализмом" (13).

Поэтому обед Онегина подкрашивается лирическим восхищением Автора, а для обоих описаний характерно яркое зрительное и пластически осязательное восприятие диковинных яств.

Затем у каждого из героев — театр. Но здесь сопоставление осложнено.

Всё хлопает. Онегин входит,
Идет меж кресел по ногам,
Двойной лорнет скосясь наводит
На ложи незнакомых дам;
Все ярусы окинул взором,
Всё видел: лицами, убором
Ужасно недоволен он;
С мужчинами со всех сторон
Раскланялся, потом на сцену
В большом рассеяньи взглянул,
Отворотился — и зевнул...

Но уж темнеет вечер синий,
Пора нам в оперу скорей:
Там упоительный Россини,
Европы баловень — Орфей.
Не внемля критике суровой,
Он вечно тот же, вечно новый,
Он звуки льет — они кипят,
Они текут, они горят
Как поцелуи молодые,
Все в неге, в пламени любви...

Сопоставление эпизодов впервые резко провоцирует чуть ли не мировоззренческое противопоставление Онегина и Автора в переживании ими искусства. Евгения не

трогают балеты Дидло, исполненные, по словам Автора в примечании к концу цитируемой строфы, "живости воображения и прелести необыкновенной". Кажется даже, что Автор вступает с героем в полемику. Онегин опаздывает на спектакль и уезжает, не досмотрев до конца. Автор, напротив, боится опоздать на представление, его завораживает и музыка Россини, и присутствие "молодой негоцианки". Но не будем торопиться! Да, в "Дне Онегина" еще сохраняется ироническая тональность, порою с призывами комического и сатирического, взятая Пушкиным с начала повествования о герое. Однако здесь стоит вспомнить, что молодым людям в онегинское время было свойственно напускное пренебрежение к нормам общественного поведения. Утверждая личностную независимость, они выработали целую систему негативных поведенческих жестов, устраивая своего рода театр в театре. Эпатирование Евгением светских приличий ни в коем случае не следует принимать за эстетическую глухоту. Онегин, конечно, умный скептик, но его разочарование и скука есть в значительной мере кокетство с самим собой, невротические издержки растущей личности. Театральные эпизоды осложнены прежде всего тем, что в них Автор — поэт, непосредственная и свободная творческая личность, а своему другу Онегину, которого сам сотворил, он не позволил гармонически соединить в себе свободу, творчество и любовь. Вот почему даже в пространстве "Дня Онегина" Автору из шести театральных строф принадлежит три, содержащие восторженный пафос, печальные воспоминания и вдохновенную зарисовку танца Истоминой. Две с половиной авторских строфы "Одессы" эффектно заключают театральную тему романа.

За театром в "Дне Онегина" следует эпизод, которому у Автора нет соответствия. Это переодевание Евгения перед балом. Отсутствие значимо. Онегин не случайно окружен вещами: изощренный перечень предметов туалета в строфе XXIV, далее модной одежды, а до этого санки, бобровый воротник, шляпа, двойной лорнет, та же еда и пр. — все это говорит об избытке внешнего комфорта. Излишнее внимание к нему ставит преграды на путях реализации жизни духа, возможность которой изначально дана Онегину и к которой на протяжении всего романа ему предстоит долго и драматически пробиваться. Для Автора реалии быта не приобретают самодовлеющего значения.

Когда Евгений "взлетел по мраморным ступеням" и растворился в суете бала, на протяжении шести строф его замещает Автор. О смысле подобных замен мы уже говорили: Пушкин играет сходством и несходством своих персонажей, их взаимопревращением и идентичностью, их теньным присутствием. Кроме того, время, затраченное на воспоминания Автора о балах и женских ножках, комментирует длительность фабульного времени. В восприятии бала героями нет разницы:

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

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

Однако чем больше сходства, тем сильнее заметно, насколько темперамент Автора превосходит онегинский. Автопортрет все-таки... Возвращение героев разводит их в разные стороны:

Что ж мой Онегин? Полусонный
В постелю с бала едет он:
А Петербург неугомонный
Уж барабаном пробужден.

Финал гремит; пустеет зала;
Шумя, торопится разъезд;
Толпа на площадь побежала
При блеске фонарей и звезд,

Встает купец, идет разносчик,

Сыны Авзонии счастливой

На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтенка спешит,
Под ней снег утренний хрустит.

Слегка поют мотив игривый,
Его невольно затвердив,
А мы режем речитатив.

Онегин возвращается к своему одиночеству в перевернутом времени, к своему мимоприсутствию в деловом Петербурге. Автор контактен. Уже с утра он в толпе, где "идет купец взглянуть на флаги", днем в компании истребляет устриц, поздним вечером выбегает вместе с экзотической публикой из театра, сливаясь затем с тишиной лунной ночи и шумом морских волн. Надо заметить, что оба дня героев проходят по преимуществу в быстром темпе, стремительно двигаясь из эпизода в эпизод. Онегин обычно скачет в карете или санках ("К Talon помчался", "полетел к театру", "стремглав в ямской карете... поскакал"), стрелой взлетает по лестнице. Автор сбегает с крутого берега, мимо него "бегут за делом и без дела", летит с "обжорливой младостью", бежит с толпой из театра.

Итоги "Дней" противоположны по результатам и средствам поэтики. Итог онегинского дня растянут, замедлен, наполнен подробностями, занимает три строфы (XXXVI—XXXVIII). При этом длинный день (восемь лет все же!), стягиваясь в круг, образует "бесконечный тупик".

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

Немудрено здесь остыть чувствам. Навязчиво повторяется: "Ему наскучил света шум", "Измены утомить успели", "Но к жизни вовсе охладел", "Ничто не трогало его" и т.д. Итог авторского дня — это черноморская ночь, открытая в космическую бездонность:

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

— и это однострочный эквивалент, открытый в такое же неисследимое внутреннее пространство:

Итак, я жил тогда в Одессе...

Закончив анализ "Дня Онегина" и "Дня Автора", мы все же как бы невольно пришли к превосходству Автора над Онегиным. Вырисовывается полнота облика Автора и внутреннее несовершенство Онегина. Но даже если это и так, то это соотнесение лежит не в плоскости характеров и не имеет целью нравоучения. Оно лежит в плоскости онтологической (даже лучше, онтической), то есть бытийной, и там Автор и его герой оказываются на разных орбитах, или иначе, Онегин включен в мир Автора как его творение. Сопоставление героев имеет не нравоучительный смысл, а художественный. Оно должно воспитывать эстетическое чувство, в котором мы сейчас нуждаемся едва ли не больше, чем в нравственном. Пушкин писал: "Цель творчества есть *идеал*, а не *нравоучение*". И еще: "Поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело". Он знал, что говорил.

"Примечания" в составе "Евгения Онегина"

В композиционной структуре стихотворного романа Пушкина большую роль играют принципы фрагментарности, монтажности, "диалога" разнохарактерных частей. Среди них особая функция принадлежит "Примечаниям", которые Пушкин собрал вместе, наподобие главы, о чем свидетельствует текст "Отрывков", поставленный за ними. (В отрывках есть еще одно примечание.) В настоящее время принадлежность "Примечаний" к художественному тексту "Онегина" в качестве самостоятельного компонента, равного главам, уже ни в ком не вызывает сомнения. Но 20—30 лет назад этот вопрос еще обсуждался. В допушкинскую и пушкинскую эпохи художественность примечаний стала обычным явлением. К. Рылеев, А. Бестужев-Марлинский, В. Кюхельбекер, Н. Гнедич и др. любили снабжать свои произведения историческими, этнографическими, мифологическими примечаниями, без которых содержание не могло быть исчерпывающе понято. "Примечания, пояснительные к неизвестным словам и названиям, — прием общий и прозе и стихам того времени" (Ю.Н. Тынянов). Однако после Пушкина, даже благодаря ему, художественность примечаний перестала ощущаться, а сама форма выродилась и исчезла. Станным образом, ретроспективное восстановление проблемы ознаменовалось через сто с лишним лет ярчайшей вспышкой формы в "Поэме без героя" А. Ахматовой.

Примечания к "Евгению Онегину" сложны по составу и необычны по функциям. Они не столько объясняют, сколько соотносятся с текстом, не сужают смысл, а расширяют его. Примечания развивают тематические линии романа, главным образом литературные мотивы. В них характеристики авторов и их произведений, полемические возражения, подобно существующим в стиховом тексте, чужие и свои стихи в качестве тематических вариаций и т.п. Примечания у Пушкина — отвод материала в сопоставительный план со сложным ветвлением непрямых значений.

Стилевые принципы романа в стихах продолжены в примечаниях. Пушкин делает их "средством полемики с критикой и пародирует самый метод" (Ю.Н. Тынянов). Сдвигая традиционное назначение, Пушкин под видом "наблюдения строгой благопристойности" окрашивает их текст иронией и пародией, как это он делает во всем романе. Благодаря пародической стилизации примечания замыкаются на себя, создавая их образ, примечания примечаний. "Онегину" в этом смысле предшествовали стилевые эпизоды в "Подражаниях Корану" (1824) и особенно в "Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову" (1825). В своих опытах Пушкин опирался на своих предшественников в области стилистического пародирования: Вольтера, Стерна, Байрона и др. Теперь мы приведем здесь несколько мест из "Примечаний", но не ради примеров, иллюстрирующих общие положения, а, как принято в этой книжке, чтобы выделить их для поэтического прочтения, ради эстетического чувствования, так сказать.

Стихотворный текст глав не раз перекликается в "Примечаниях" с чужими и своими стихами, включенными туда в качестве тематических и стилевых вариаций. Такова картина белой ночи, отсылающая нас к большому фрагменту из идиллии Н. Гнедича "Рыбаки":

Как часто летнею порою,
Когда прозрачно и светло
Ночное небо над Невою⁸,
И вод веселое стекло
Не отражает лик Дианы... (1, XLVII)

Увидев цифру 8, читатель может сразу открыть "Примечания", сделав паузу в

линейном чтении, потому что с романом можно обращаться и так. В примечании написано:

"Читатель помнит прелестное описание петербургской ночи в идиллии Гнедича:

"Вот ночь; но не меркнут златистые полосы облак.
Без звезд и без месяца вся озаряется дальность.
На взморье далеком сребристые 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..."

Своим напоминанием Пушкин вовлекает "чужой" текст в свой роман, затеяв стилистическую игру между фрагментами, которые сталкивают две литературные эпохи. Пушкинское описание, чрезвычайно лаконичное и свернутое, противостоит растянуто медлительному, экстенсивному описанию Гнедича. Это не означает, что ландшафт Гнедича хуже; он написан по другим правилам поэтики, ориентированным на классицизм с его линейно-продольным построением текста. Сокращенность пушкинского описания зависит от его стилистической многоуровневости: прямые значения первых трех стихов совместно выступают с изысканнейшими метафорическими и перифрастическими узорами четвертого и пятого стихов. "Вод веселое стекло" — это метафора генитивной конструкции "стекло вод", осложненная метафорическим эпитетом "веселое стекло" (опускаем анализ инверсий и звукописи), то есть необычайно сложное образование, которое при всей своей спрессованности выглядит легко и непринужденно. Перифраз "лик Дианы", замещающий луну, напоминает старую поэтику, но его краткость и контрастность с близкими прямыми значениями стилистически и по смыслу осложняет и его (14).

При сопоставлении стихов Пушкина и Гнедича, осуществляемом самим романом, весьма значима разность метра. Замедленный, безрифменный пятистопный амфибрахий, имитирующий в идиллии Гнедича античный стих, оттенен как архаический быстрым четырехстопным ямбом. Впрочем, редкий размер Гнедича не исчез навсегда. В XX веке было написано великолепное стихотворение Осипа Мандельштама. Вот его начало:

Я буду метаться по табору улицы темной
За веткой черемухи в черной рессорной карете,
За капором снега, за вечным, за мельничным шумом...

Между прочим, это стихотворение Мандельштама замыкается с "Онегиным" сразу по двум направлениям: через Гнедича — интерметрически и тематически, с текстом Пушкина — через ряд мотивов. Это мотивы кареты, театра, санок, восходящие к предшествующим стихам Мандельштама, где "онегинских" мотивов еще больше ("Чуть мерцает призрачная сцена...", "Валькирии" и др.). Подобные ассоциативные прикрепления расширяют интертекстуальное поле "Онегина", что позволяет включить его в большую группу текстов, в так называемый "Петербургский текст" русской литературы. Такие снопы ассоциаций возникают во многих местах "Онегина". Это называется чтением по правилам интертекстуальности.

Вместе с примечанием 9, пересечения стихотворений Н. Гнедича и М. Муравьева (конечно, без Мандельштама!) с обрисовкой Онегина, стилистикой и тональностью в строфах XLVII, XLVIII первой главы участвуют в построении "характера" героя. Если в начале главы в "Дне Онегина" герой был подкрашен сатирически и иронически, то в

последней части, когда Автор "с ним подружился", мы наблюдаем "включенность "нового" Онегина, в отличие от предшествующих характеристик, в мир поэтических ассоциаций" (Ю.М. Лотман). Из всего этого видно, что понимание героя стихотворного романа складывается не столько из его поведения, поступков, речей, действий, сюжетных коллизий, как это бывает в прозаическом романе, сколько из авторской стилистики, то есть из сплава лирики, патетики и иронии, из сложно переплетенного ассоциативного слоя, из пространственно-временных характеристик, из снов, книг, литературного фона, из взаимозамен и параллельных соотношений с другими персонажами и многим другим. Ведь герой погружен в поле сознания Автора, и поэтому чрезвычайно зависим от прихоти авторской лирической рефлексии.

В "Примечаниях" Автор, естественно, занимает доминирующее место. Автокомментарий освещает важнейшие проблемы романного текста, притягивающие читательское и исследовательское внимание. Не следует лишь забывать об игровой природе "Онегина", воспринимая авторские сентенции буквально, односторонне и серьезно. Универсальный образ Автора построен исключительно многообразно, можно даже сказать, ступенчато. В "Примечаниях" Автор выступает то подлинным творцом-демиургом своего романа, то наивным и простоватым рассказчиком. Творец знает, что у него в "романе время расчислено по календарю" (примеч. 17); простак признается по поводу известнейшей строки из Данте: "Скромный автор наш перевел только первую половину славного стиха" (примеч. 20). Ясно, что последнее замечание — очередная шутка Пушкина. Однако заявление о "времени, расчисленном по календарю", почему-то принято воспринимать почтительно и с полной верой. По поводу датировки событий романа существуют солидные комментарии и исследования. Кроме того, расчисленность календаря тесно связывается с вопросами "реализма". Противоречий очень много, и их мы обсудим позже. Сейчас лишь заметим, что и здесь мы имеем дело с маской Автора и что его высказывание несомненно несет иронический смысл.

Особую роль в "Примечаниях" играют "опровержения на критики" (выражение самого Пушкина). При этом они, как и все в этой части, пародийны и двусмысленны. По поводу стихов из сна героини:

Онегин тихо увлекает
Татьяну в угол и слагает
Ее на шаткую скамью
(5, XX)

Автор оправдывается и пишет: "Один из наших критиков, кажется, находит в этих стихах непонятную для нас неблагопристойность". Некоторые современные комментаторы полагают, что примечание подчеркивает беспочвенность упреков, обращенных к Пушкину, и намекает на испорченное воображение критиков. Спору нет, Пушкин целенаправленно ограждает свои стихи от плоских толкований, но нельзя же не заметить, что, "оправдываясь", он сам и ставит на этом месте озорной акцент, расцветившая неочевидный эротический смысл эпизода, который внутри сна Татьяны, естественно, должен вытесняться. Такими амбивалентными смыслами по самым разнообразным поводам наполняются как сами "Примечания", так и весь роман.

К стиху "Бренчат кавалергарда шпоры" (1, XVIII) сделал настолько закрученное по своей пародийности примечание, что даже оставил его в черновике. Однако ради демонстрации игровых принципов романа его стоит привести целиком:

Неточность. — На балах кавалергардские офицеры являются так же, как и прочие гости, в вицмундире, в башмаках. Замечание основательное, но в шпорах есть нечто поэтическое. Ссылаюсь на мнение А.И.В.

Пародируя критиков-буквалистов, от которых он столько претерпел, Пушкин поправляет сам себя, а затем отбрасывает и поправку, сталкивая фактическую достоверность и возможности поэтической свободы в пользу последней. Ирония направляется сразу в несколько адресов, противоречие не устраняется, а подчеркивается. Наконец, для иронической стилистики Пушкина "характерно соединение важного тона сурового критика... со ссылкой на мнение никому не известной тригорской барышни" (Ю.М. Лотман считает, что А.И.В. — это Анна Ивановна Вульф, приятельница Пушкина).

Достаточно подробное описание "Примечаний" и "Отрывков из путешествия Онегина", открывающее наше рассмотрение романа от конца к началу, имело своей целью не только обратить внимание читателя на возможно прочитанные им вполглаза "второстепенные дополнения" к главному тексту и направить его на неведомые резервы поэтических ценностей, но и показать эти два неординарных компонента как сконцентрированные модели поэтического устройства текста, пристальное знакомство с которыми поможет глубже усвоить и пережить все остальное. "Отрывки" и их функции в романе до сих пор привлекают к себе исследователей, и можно указать здесь на работы двух замечательных онегинистов нашего времени — В.М. Марковича и В.Н. Турбина (15).

"Отрывки" и, прежде всего "одесские строфы" — "особый путь духовно-эстетического восхождения к идеалу — уникальный, чисто пушкинский, недоступный преемникам и продолжателям" (В.М. Маркович) (16). Пушкин заканчивает роман рассказом об Авторе, обрывая его, как он оборвал в восьмой главе историю Онегина. Истинный финал романа, светящийся упоением и счастьем, не отменяет горестно-щемящего финала с любовным разминовением героев, но, взаимодействуя с ним и с патетико-меланхолическими строфами Автора, восходит к трагически-просветленному симфоническому звучанию. Что касается "Примечаний", то в общей композиции "Онегина" они служат "паузой" между двумя финалами романа, активизируя возвратные силы композиционного сцепления. Дистанция между восьмой главой и "Отрывками" помогает дальнедействию сцепляющих сил, которые, преодолевая "сопротивление" примечаний и слова "конец" после восьмой главы, со своей стороны сопрягают оба финала в композиционно-семантическое целое.

Вероятностный текст романа

Стремление литературной науки установить незыблемый стереотип текста классического произведения вполне логично: наука тем самым и занимается. Это все относится и к "Евгению Онегину". Но тут возникло нечто вроде парадоксальной ситуации. Мы уже упоминали, что второе издание романа в 1837 г., подготовленное самим Пушкиным (да, в сущности, и издание 1833 г.), есть бесспорный, заверченный и авторизованный текст, принятый академической наукой в собраниях сочинений поэта. Почему же в таком случае всегда существовал ажитированный интерес к творческой истории "Онегина", почему до сих пор подогреваются предположения об истинном замысле Пушкина, который якобы сильно отличался от осуществленного им? Считалось, что Пушкин собирался писать политический декабристский роман и изменил текст из-за боязни цензуры, полагали, что по тем же соображениям он напечатал неоконченный текст, хотя Пушкин неоконченного не публиковал и в угоду цензуре текста не искажал.

Что только ни делалось! Конечно, расшифровка и публикация черновигов — обычное филологическое дело, но когда черновые фрагменты вторгаются в окончательный текст или когда происходит интерполяция (вставка) выпущенных Пушкиным строф (последнее произошло в начале XX века), то согласиться с этим невозможно. Статус одних компонентов "Онегина" повышался, других — понижался, некоторые главы реконструировались, а иногда возникали фальсификации и попытки творческого соперничества с Пушкиным, попытки, как правило, смехотворные, но симптоматические. Почему происходит все это в присутствии очевидного завершенного и определенного текста, чем генерируется этот неумемный процесс?

Пока "Онегин" признавался неоконченным произведением, можно было понять, что творческая история романа находится в центре исследовательского внимания. Но с середины 1960-х гг. все более укреплялось мнение, что роман завершен и окончен, интерес к творческому замыслу поубавился, и изучение переместилось в сторону описания подробностей структурного "интерьера". Тем не менее рассмотрение текста замкнутого самого в себе, проведенное в манере имманентной поэтики, не вычеркивало ощущения какой-то особенной динамичности содержания романа, которое хотело, как бы выплеснуться за свои пределы. Отсюда стало ясно, что импульсы, толкающие на поиски неведомого текста, наряду с графически оформленным, исходят от самого романа. Помог и новый функциональный способ понимания романной структуры.

"Евгений Онегин" — это открытая структура. Роман содержательно меняется при своем движении сквозь историческое время, но, самое главное, он читается так, как будто энергетический толчок при его создании остался неисчерпанным и "творческая история" продолжается внутри завершенного текста. Как это казалось еще со времен Белинского, сюжет и смысл "Онегина" все равно остается "без конца", так как "Пушкин сознательно строит текст как воссоздающий самый принцип неоконченности" (Ю.М. Лотман). Роман не начинается началом и не кончается концом: Онегин не женится и не умирает, как то полагается в романах, текст сам эта бесконечная жизнь. Поэтому, оказавшись классическим текстом, роман продолжает поэтическое высказывание в уже высказанном и содержит высказанное в еще не законченном высказывании. Это объясняется, в первую очередь, высокой мерой неопределенности, заложенной в роман Пушкиным. Роман утверждает свое максимальное жизнеподобие, но оно состоит не в воспроизведении картин действительности как они были на самом деле, а в принципе организации материала. Все в романе текуче и неизменно, как конечный образ бесконечности. Река собирается из ручейков и впадает в море, но, какова бы ни была ее длина, эти два момента синхронны, потому что они есть всегда. Поэтому река течет и стоит одновременно. Таков и роман Пушкина.

Исходя из этого положения, мы вынуждены сделать резкий поворот от достигнутого ранее понимания онегинского текста. Наша ясная и недвусмысленная позиция относительно состава романа, будучи более чем корректной со всех сторон, оказывается совершенно недостаточной для постижения текста и нуждается в дополнении. Глубокое проникновение в роман достижимо только в том случае, если, наряду с окончательным и стабильным текстом, допустить существование вероятностного текста "Онегина". Иначе говоря, если в одном ракурсе читатель имеет дело с устойчивым и определенным текстом романа, то в другом — тот же самый текст размывает свой каркас, становится подвижным, ищет вариантов, замен, вставок, перемещений, в своей текучести не поддается схематизации — и читатель должен позволить ему это делать, хотеть этого и способствовать этому. Мы можем прочитать "Онегина" в поглавной редакции, по одной главе, как их читали пушкинские современники (роман факсимильно воспроизведен — Горький, 1989 г.), а можно читать в полной, каким они же читали его позже и как он читается теперь. Сам Пушкин был вовлечен в творческую игру со своим возникающим

созданием, видимо, осознав его особую эстетическую природу. То он якобы собирается "роман забытый продолжать" (1835), то указывает на Крым как на "колыбель моего Онегина" (1836). Некоторые фрагменты романа вдруг "уходят" из текста: так из полной редакции выпали прозаическое "Предисловие", "Разговор книгопродавца с поэтом", ставший затем отдельным стихотворением, и некоторые примечания — все это из первой главы; другие "приходят" в него: те же "Отрывки из Путешествия Онегина"; или не входят совсем: таковы "Женщины. Отрывок из Евгения Онегина", напечатанный в 1827 г. в "Московском вестнике", а уже в 1828 г. не попавший в отдельную четвертую главу и там замененный графическим эквивалентом первых шести строф, хотя в нем было всего четыре; "бродят" по тексту: "Посвящение Плетневу" или — в замысле — "Одесса". То же самое происходит с черновыми и беловыми фрагментами: "Десятая глава", "Странствие", "Альбом Онегина", часть примечаний и эпитафий. В свете этого всего становится понятным и неувидительным самая разноречивая интерпретация отдельных компонентов романа.

Те же "Отрывки из путешествия Онегина" в различных работах признаются "приложением", "добавлением", "фрагментом главы", "эквивалентом главы", "беспорядочными обрывками", "последней частью" и вообще "не входят в роман". В прежней литературоведческой манере полагалось утверждать что-либо одно, отбрасывая и развенчивая остальное как ошибки и заблуждения. Под вероятностным углом зрения на текст весь этот разброс толкований "Отрывков" или иных текстологических и архитектурных проблем "Онегина" зависит не только от меняющихся концепций прочтения, но и прежде всего от настойчивого диктата самого романа, задающего автору и читателям многих эпох и стран сноп возможностей во всех своих параметрах. С точки зрения стабильного текста, мы повторим, что "Отрывки" — инверсированный фрагмент выпущенной главы с включением графических эквивалентов. Однако нельзя не признать, что компоненты "свободного романа" находятся как бы в слегка "плавающем" состоянии относительно друг друга, и поэтому их строй при вероятностном подходе может перекладываться и объясняться по-разному. В конце концов, даже само неукоснительное требование стабильного единообразия текста является непременным условием его безостановочного изменения.

В обстоятельствах, когда даже отведенные самим Пушкиным черновые, беловые и первопечатные фрагменты и варианты как бы продолжают свою равноправную смысловую жизнь за горизонтом стабилизированного текста, уместно признать за читателем право на творческое соучастие в комбинировании этого факультативного материала. Это будет не получением научных результатов, но активным участием читателя в художественном движении романа сквозь время. Научность здесь нужна в виде предварительных знаний и навыков, но сама игра с текстом в виде проб и подстановок рассчитана, прежде всего, на эстетическое созерцание и расширенное прочтение. Сделаем в этом направлении два опыта.

Восстановим в вероятностных правах главу "Странствие", а в ней ту строфу, которую Пушкин приписал к стиху, ставшему последней строчкой романа:

Итак, я жил тогда в Одессе
Средь новоизбранных друзей,
Забыв о сумрачном повесе,
Герое повести моей.
Онегин никогда со мною
Не хвастал дружбой почтовою,
А я, счастливый человек,
Не переписывался ввек
Ни с кем.

В полубеловой рукописи (17) слово *счастливый* стоит над зачеркнутым в строке эпитетом *ленивый*, который в Большом академическом собрании сочинений Пушкина (т. VI, 1937), единственном издании со всеми черновыми вариантами, приведен внизу страницы, "под строкой" (18). Между тем эпитет *счастливый*, получивший полноправное и незыблемое место в стихе, является вероятностным эпитетом, не окончательно определенным Пушкиным. На уровне его надстрочной позиции, в некотором отдалении справа (на том месте, где Пушкин обычно начинает рифмы к еще не написанным стихам), отчетливо читается слово *свободный*, пропущенное в VI томе. Оно не зачеркнуто и, следовательно, совершенно равноправно с эпитетом, которому отдано предпочтение. *Счастливому* просто посчастливилось, потому что оно стоит прямо над зачеркнутым словом. Незачеркнутость у Пушкина означает проблему выбора (19). Так равноправны четыре незачеркнутых заглавия болдинских драм ("Маленьких трагедий") Пушкина на рукописном титульном листе.

Что касается смысла указанного места, то оно вероятностным образом представляет одно из важнейших неизменных оснований (инвариантов) поэтического мира Пушкина: соотношение свободы и счастья, которое у поэта и его героев обычно тяготеет к антонимии, альтернативно (20):

На свете счастья нет, а есть покой и воля.
(*"Пора, мой друг, пора"*)

Я думал: вольность и покой
Замена счастьем, Боже мой!
Как я ошибся, как наказан.
(*Из письма Онегина к Татьяне*)

Наш случай оказывается преодолением альтернативы: выбор не обязателен. Гениально простодушный автор в своей душе, вмещающей мир (у Р.-М. Рильке есть для этого одно слово: *Weltinnenraum* — букв.: внутреннее пространство мира), свободен и счастлив вместе — это и есть микрообраз возможного мира. В то же время стилистика романа не допускает прямых выходов смысла: "Смыслы образуются не столько теми или иными высказываниями, сколько соотносительностью этих высказываний, стилистической игрой, пересечениями патетики, лирики и иронии" (Ю.М. Лотман. Комментарий. С. 413). Построенный нами вероятностный смысл слияния свободы и счастья иронически умеряется мотивом одиночества, скрытого за радостью неписания писем (реальный Пушкин, как известно, охотно их писал). Онегин и Татьяна письма друг другу пишут, не достигая, однако, ни свободы, ни счастья.

Другим опытом с вероятностным текстом стихотворного романа будет вчитывание в седьмую главу "Альбома Онегина", вместо описанного в каноническом тексте чтения Татьяной книг отсутствующего героя. Замена Пушкиным чтения "Альбома" на чтение книг для общего смысла романа имеет колоссальное значение. Не будь в самом "Онегине", в самой его заданности, этого пучка возможностей, просто обязывающего нас прибегнуть к параллельному чтению, оно в принципе было бы запретным: исключил — значит, вычеркнул, и читать надо только в связи с изучением того, как Пушкин "гениально превзошел" ранний замысел. Но у Пушкина так не бывает. Все гораздо сложнее, и размышление об "Альбоме Онегина", требующее специального исследования и обсуждения взгляда предшественников по этому вопросу, здесь придется отложить. Другим фрагментам мы уделим больше места, "Альбомом", к сожалению, придется пожертвовать. Оставим его анализ новым пушкинистам, а здесь лишь экспонируем этот великолепный текст. "Альбом Онегина" дошел до нас в белой рукописи. Это 11

отрывков, написанных вне онегинской строфы и, следовательно, тем самым особо выделенных, как и письма героев друг другу. 10-я запись лишь обозначена: - - - я вас люблю etc. (м.б. графический эквивалент, намерение письма и т.п.?). Текст очень краток, но зато сгущает в себе черты компактности, многомерности и фрагментарности — основных принципов поэтики романа в стихах. Не совсем ясно, кому Пушкин собирался адресовать "Альбом": в черновиках он направляет их то в сторону читателей, то — к Татьяне. Так или иначе, но сначала у героини был выбор. Один из черновиков прочитывался так:

Потом за книги принялася.
Хотя ей было не до них,
И вдруг открылся между их
Альбом — и чтенью предалася
Татьяна жадною душой;
И ей открылся мир иной.

Опрятно по краям окован
Позолоченным серебром,
Он был исписан, изрисован
Рукой Онегина кругом.

Небезынтересно заметить, что "Альбом Онегина" существует в действительности. Он, правда, не "окован ...серебром", но представляет собой небольшую, именно альбомную тетрадь, в которую аккуратным беловым почерком вписаны все фрагменты текста. Разумеется, это писал тот, кто сочинил самого Онегина, вместе с его "Альбомом". Хочется думать, что Пушкину было важно сыграть в своего героя, вчувствоваться в него, найти в нем себя. Вообразив себя Онегиным, Пушкин наградил героя конфликтом с высшим светом, философствованием с восточным оттенком, поэтичностью, сильной и страстной любовью, добротой, одиночеством — короче, всем тем, что пережил сам или разыграл в своем лирическом образе. Онегин был весьма возвышен этим, и, главное, это было онегинское самовыражение. Он раскрывал себя изнутри. Если бы текст "Альбома" остался в романе, комментаторы, желающие разоблачить Онегина в разборе его письма, уже не смогли бы этого сделать. "Альбом" слишком раскрывает Онегина, а Пушкин лишь исподволь повышая героя и соприкасаясь с ним в восьмой главе, оставил ему его загадочность и даже усилил ее ошибочными выводами Татьяны после чтения книг в онегинской усадьбе. Вот несколько отрывков:

3.

В Коране мыслей много здравых,
Вот, например: пред каждым сном
Молись, беги путей лукавых,
Чти бога и не спорь с глупцом.

Напоминает последнюю строфу из стихотворения "Я памятник себе воздвиг нерукотворный".

4.

Цветок полей, листок дубрав
В ручье Кавказском каменеет.
В волненьи жизни так мертвеет
И ветреный и нежный нрав.

Это из лирических излияний Пушкина.

5.

... R.C. как ангел хороша:
Какая вольность в обхожденьи,
В улыбке, в томном глаз движеньи
Какая нега и душа!

Так Евгений видит возлюбленную.

6.

... Вы надо мной смеяться властны;
Но вы совсем не так опасны;
И знали ль вы до сей поры,
Что просто — очень вы добры.

Он записывает слова, сказанные ею.

9.

Вчера у В., оставя пир,
R.C. летела как зефир,
Не внемля жалобам и пеням,
А мы по лаковым ступеням
Летели шумною толпой
За одалиской молодой.
Последний звук последней речи
Я от нее поймать успел,
Я черным соболем одел
Ее блистающие плечи,
На кудри милой головы
Я шаль зеленую накинул,
Я пред Венерою Невы
Толпу влюбленную раздвинул.

Перед нами одна из эффектных лирикоповествовательных зарисовок Пушкина в "Онегине". Поражает экспрессивность словесного изображения. Она достигается прямо-таки "кинематографическим" видением Пушкина с применением монтажной смены планов. Сначала на общем плане — парадная лестница, по которой сбегает дама, сопровождаемая поклонниками. Онегин среди них: "мы ... летели". Затем крупным планом "кадры" с R.C. и Онегиным: он помогает ей одеться. Снова общий или средний план, где Онегин картинным жестом раздвигает толпу вздыхателей. Именно рамка "крупного плана" повышает пластическую осязаемость происходящего, приближая к читателю предметную сферу. Вещи у Пушкина вылепливаются их названием, хотя здесь впрямую названа лишь "зеленая шаль", а "черный соболь" осложнен метонимически. Пластика усиливается глубокой цветовой характеристикой, впечатляюще соединившей черное и зеленое. В общей динамической картине прибавляют рельефности и действия с предметами. Однако всю чувственную гамму формирует, в первую очередь, неназванное и несомненное прикосновение к возлюбленной, "блистающие плечи" и "кудри милой головы" которой дополняют это поэтическое переплетение опредмеченных метонимий. В результате читатель

испытывает синэстетический аффект, обеспеченный сплавом зрительных, слуховых ("Последний звук последней речи"), осязательно-тактильных и иных представлений (например, запаха духов).

Любому анализу следует держаться правила "ничего слишком", поэтому мы оставляем в стороне ритмическую экспрессию, зависящую от композиционного строя фрагмента. Девятая запись — это онегинская антистрофа, перевернутое четырнадцатистишие с соблюдением зеркальности и отклонениями от нее. Можно отметить также и риторику двух двойных анафор (нагнетание онегинского "я", после того, как он выделился из "мы"). И по связи с этим надо сказать о дифирамбической интонации отрывка, тем более что Онегин в последнем восьмистишии и впрямь похож на корифея хора.

После этого "листка из Альбома" вернемся еще раз к вопросу об исключении онегинских записей из основного текста. Мы не будем здесь говорить о том, хотел ли Пушкин "вести читателя в подлинный внутренний мир своего героя" (А.Е. Тархов), а потом, вероятно, посчитал его "реабилитацию" преждевременной или вообще ненужной. Но это ведь проблемы не Пушкина, а толкователей. Мы-то здесь придерживаемся мнения, что критике нет нужды разбирать, что стихотворец описывает, но как описывает (А.С. Пушкин. Черновое предисловие к 8-й и 9-й главам "Онегина"). Поэтому не будем предполагать, например, что Пушкин избавил свою героиню от неловкости читать чужие интимные записи. Пушкин мог посчитать, что обсуждение героя критикой и читателями сильно осложнится, если в прошлое Онегина будет введена еще одна ретроспектива, да к тому же придется сравнивать его две влюбленности — Татьяну и "Венеру Невы". Возможно, однако, еще одна гипотеза. В "Альбоме Онегина" герою передана форма авторского повествования от первого лица единственного числа, так называемая "Ich — Erzählung", которая слишком далеко выводила героя из принятой Пушкиным манеры говорить о нем внутри "романа третьих лиц". От этой передвинутой стилистики зависит, кстати сказать, приобретение Онегиным ряда положительных характеристик, принадлежащих скорее Автору, чем ему. Это могло не подойти Пушкину, несмотря на принципы открытости и взаимозамены в изображении персонажей. Кроме того, монологи Онегина стилистически беднее, чем постоянное многоголосие Автора в повествовании о том же Онегине. Там, где Автор — оркестр, Онегин — всегда соло. Мы остановимся на том, что, по всей видимости, фабульные и стилистические неувязки заставили Пушкина пожертвовать этой незавершенной новеллой из одиннадцати полулирических фрагментов, оставив блистательно написанный текст в "подвешенном" состоянии.

Установив в художественном существовании "Евгения Онегина" две действующих формы текста, стабильную и вероятностную, мы не собираемся решать вместе с читателями, какая из них правильная. Мы полагаем, что пушкинский роман в стихах не прочитывается в плоскости альтернативного двоичного мышления: то или это. Надо научиться двойному видению текста как единому, когда роман читается сразу в твердом и текучем состояниях. Собственно, мы так его и воспринимаем в естественном чтении вне анализа. Однако затем, поскольку без анализа обойтись невозможно, мы начинаем смотреть на текст как бы поочередно то одним, то другим глазом. А надо бы стремиться к нормальному видению двумя глазами, то есть в данном случае, к равновесию аналитического ума и созерцательного воображения. Это может развить в себе каждый, если дано. Как мир предстает перед нами в стереоскопическом и рельефном пространстве, таким же хочет предстать и "Евгений Онегин". Стоит только этого захотеть.

Такое аналитическое зрение позволит прикоснуться к фундаментальной черте

романа, которая как всеопределяющий творческий порыв проявляется в каждой клеточке, в каждой тянущейся нити его поэтического формосодержания. Не назовем ее целостностью, так как понятие приобрело в литературоведческом обиходе характер оценочного клише с мистическим отливом. Не назовем ее и структурностью, так как в сетке зависимостей могут оказаться разрывы. Она будет называться у нас *единораздельностью*, потому что связывает ведущие принципы поэтики "Онегина", компактность, многомерность, фрагментарность и другие, вытекающие из них, тождеством взаимоисключающих понятий. В дальнейшем изложении этот термин может быть назван иначе в зависимости от контекста, но любая формулировка будет восходить к *единораздельности*, как к инварианту преобразований. Например, *двуединство* выглядит терминологическим синонимом, выстроенным в обратном направлении, но, тем не менее, он уже, потому что триединство, мультиединство и пр. покрываются *единораздельностью*. *Единораздельность* в нашем понимании сродни модальности, а модальность берется "как актуальная форма реальности и как условие его свободы" (С.Г. Бочаров). Все это имеет ближайший смысл для понимания одновременного существования "Евгения Онегина" в форме стабильного и вероятностного текста как основы для последующего анализа. Такова наша концептуальная предпосылка. В заключение скажем об одном наглядном образе *единораздельности*, который всплывает в нашем сознании при рассмотрении множества компонентов "Онегина", от самых крупных до самых мелких. Это лента Мёбиуса, то есть полоска, склеенная с одним перевивом, самое простое и удивительно непостижимое явление, если представить ее в дальнейших продольных разрезах. Она является единой плоскостью, и по ней можно провести сплошную линию, не отрывая карандаша. Однако, разорвав ленту, мы сможем повторить ту же линию только двумя отдельными движениями на каждой ее стороне.

ПРИМЕЧАНИЯ К ГЛАВЕ I:

1. Любознательный читатель может легко ознакомиться с этим текстом, так как он недавно переиздан факсимильным способом: *Пушкин А.С.* Евгений Онегин. Горький, 1989.
2. О не установленном до конца статусе этого фрагмента см.: *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий. Л., 1980. С. 391—415. Известный пушкинист Ю.Г. Оксман вообще не связывал этот проблематичный текст с "Онегиным".
3. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. 5. С. 213. Далее текст "Онегина" цитируется по этому изданию.
4. *Макогоненко Г.П.* Роман в стихах Пушкина "Евгений Онегин". М., 1963. С. 135.
5. *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 277.
6. *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М., 1969. С. 156.
7. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М., 1994. С. 110.
8. См. об этом в необычайно талантливой книге В.Н. Турбина: Поэтика романа А.С. Пушкина "Евгений Онегин". М., 1996.
9. *Баевский В.С.* *Elan vital* // Русская филология. Уч. записки. Смоленск, 1994. С. 62.
10. *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Т. III. Таллинн, 1993. С. 99—140.
11. *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. 1. М.; Л., 1956. С. 291.
12. *Григорьев Ап.* Литературная критика. М., 1967. С. 179.
13. *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Т. I. Таллинн, 1992. С. 322.
14. Ю.М. Лотман комментирует эти два стиха так: "Отсутствие луны на небосводе для пушкинского пейзажа — характерный признак петербургских белых ночей:

Твоих задумчивых ночей
Прозрачный сумрак, блеск безлунный"

(*Лотман Ю.М. ... Комментарий. С. 170.*)

Для "Медного всадника" это действительно так. Но здесь "Не отражает лик Дианы" может и не означать отсутствия луны, а означает, скорее всего, то, что светлые, как небо, воды слишком светлы, чтобы ее отразить. Зачем писать, что не отражается то, чего на небе нет? Разве что у Пушкина такой способ обозначения отсутствия? Не знаю...

15. *Маркович В.М.* О значении "одесских" строф в "Евгении Онегине" // Пушкин и другие. Новгород, 1997; *Турбин В.Н.* Поэтика романа А. С. Пушкина "Евгений Онегин".

16. *Маркович В.М.* Указ. соч. С. 92. Вывод связывается с актом духовного просветления и духовного освобождения Автора, несущим в себе возможность торжества Космоса над Хаосом. С этим идеалом сходится и значение фрагмента из Гнедича, рассмотренного выше.

17. ПД, № 945, л. 1 об.

18. Мы не стали бы соблазнять читателей рукописями Пушкина, так как в настоящее время они практически уже недоступны. Однако сейчас возможность увлекательнейшего знакомства с пушкинскими черновиками откроется для многих: под покровительством принца Чарльза в Англии напечатано несколько факсимильных копий рабочих тетрадей поэта. Издание продолжается.

19. В схеме черновые строки выглядят так:

*счастливый свободный
А я ленивый человек...*

Каковы замены!

20. См. об этом подробнее: *Бочаров С.* Поэтика Пушкина. М., 1974. Гл. I.

Глава II. Стиль и стих "Евгения Онегина"

«Евгений Онегин» — гармонизированное целое, а гармония — это мера соединения разнородного. Взгляд на роман Пушкина, который мы предложили в конце первой главы, можно условно назвать гармонизирующим, так как наше двойное видение предназначено для удержания в едином аналитическом поле явлений, которые в силу своей неоднородности, противонаправленности, взаимоотталкивания или взаимопоглощения представляются несовместимыми. Впрочем, поскольку эти явления так или иначе совмещены в самом предмете, то несовместимость еще надо обнаружить.

Пушкин не сразу определил жанр своего сочинения. Он долго колебался между романом и поэмой, но, в конце концов, остановился на "романе в стихах". Этим он задал всем нам дополнительную, сложную и увлекательную работу. Чтение и понимание "Онегина" было бы куда проще, если бы он остался поэмой. Дело в том, что названием жанра Пушкин поставил "Онегина" не столько в круг жанровых и стилевых соответствий, которые помогли бы в уяснении генезиса романа, сколько фактически вывел его из всех жанров, существовавших в современной и предшествующей литературе. Вывел и противопоставил всему. При этом "Онегин", оставаясь уникальным и неповторимым произведением, теснейшим образом связан с творчеством Пушкина в целом и свободно вписывается как в русскую, так и в мировую литературу. Из наших утверждений выводятся два следствия: "Онегин", с одной стороны, не имеет близкого жанрового образца, и он же, с другой стороны, перекликается с самыми различными, близкими и дальними по времени жанрами. В этих условиях роман, даже вступая в интертекстуальные отношения на огромном культурном пространстве, остается погруженным в самого себя и его жанровые и стилевые характеристики могут быть объяснены изнутри его собственного текста.

Есть, однако, более общая категория — литературный род. "Евгений Онегин" по своей родовой принадлежности является лирическим эпосом, подобно балладе или романтической поэме байроновского типа. Эпос и лирика отчетливо несходны, но, тем не менее, они пересекаются между собой, а это означает, что и здесь действует двойной отсчет, призванный определить меру соотносительности независимых литературных родов. Обычный читатель, настроенный эпически, с интересом обнаруживает в

"Онегине", как остроумно сказано, "роман с несчастной любовью, дуэлью, сном и двумя письмами". Все эти места, написанные Пушкиным тонко, глубоко и содержательно, действительно привлекают, но если читатель следит только за повествовательным сюжетом, то ему откроется лишь малый сегмент обширного поэтического мироустройства. Он не прочтет настоящего "Онегина", оставив без внимания всю роскошь и свободу Авторского присутствия в романе, которое в критике, в школе и в обиходе привычно называют "лирическими отступлениями", предполагая за ними по смыслу второстепенную функцию относительно рассказа о героях. А ведь это где как: в "Руслане и Людмиле" лирические отступления есть, а в "Онегине" — нет.

Это происходит потому, что структура "Онегина" выстроена из двух равноправных поэтических миров, похожих на вдвинутые друг в друга коробки. Первый из них — история любви и разминовения Онегина и Татьяны, а второй — Авторский рассказ о том, как эта история писалась. Точнее было бы поменять их местами, так как история героев заведомо является производной от Авторской истории, оказываясь ее составляющей. Под этим углом зрения «говорить о повествовании и об "отступлениях" от повествования можно только очень условно: лиризм диктует всю художественную логику романа, а "отступления" лишь наиболее очевидные проявления, опорные точки насквозь лирической структуры произведения» (В.С. Непомнящий). В то же время лиризм не растворяет в себе эпические структуры романа. Более того, наши аналитические формулировки, склонные к фиксированности, плохо схватывают еще одну фундаментальную сторону "Онегина", инверсивность его текста, подвижность, перестановочность. А между тем лиризм и эпичность романа настолько включены друг в друга, что лирика звучит эпически, а эпика — лирически. Действительность "Онегина" гибридна (или "кентаврична"); ее можно представить себе как мир героев, сотворенный и оставленный в мире Автора, благодаря чему они, эти миры, нерасторжимы и несовместимы. В итоге перед читателем разворачивается не роман, а "роман романа" (Ю.Н. Тынянов), то есть текст, обращенный на себя, имеющий самого себя предметом изображения. Формула Тынянова кажется точнее, чем "роман о романе" (Ю.М. Лотман), где ослабляются моменты обращенности и слитности. В формуле "роман романа", кроме того, как бы заложен парадокс двойного восприятия, с которым мы сталкиваемся во всей партитуре "Онегина", и, скорее всего, неуловимость жанра даже для самого автора заставила Пушкина предпослать отдельному изданию первой главы (1825) прозаическое вступление, начинающееся так: "Вот начало большого стихотворения, которое, вероятно, не будет окончено". Теперь все это теоретически осмыслено, и формулой Пушкина В.С. Непомнящий называет свою статью 1979 г. Или еще: "Именно восприятие романа как лирического стихотворения позволяет нам проникнуть в его сущность как поэтического творения, положившего начало целому столетию великой литературы", — так пишет канадский исследователь Д.Д. Клейтон в своей содержательной монографии об "Онегине" под названием "Лед и пламень". Короче говоря, роман — стихотворение...

Теперь мы можем ближе подойти к парадоксу пушкинского жанрового обозначения. "Роман в стихах" — это действительное парадоксальное сочетание, напоминающее фигуру оксюморона ("красные чернила"), если, конечно, с романом связана установка на повествование о событиях из жизни персонажей. Романы в стихах были и до Пушкина, например рыцарские романы позднего Средневековья, но вряд ли их жанр был обозначен. Вот где она, пушкинская "дьявольская разница", согласно которой он не просто написал роман в стихах, но вынес жанр в подзаголовок: роман должен читаться, как читается лирическое стихотворение, и эта ориентировка читателей, не без ироничности сделанная Пушкиным, составляет всю "изюминку" восприятия текста, на котором мы здесь целеустремленно настаиваем.

Сказанное не означает, что читателям запрещают видеть Евгения и Татьяну как

живых людей, равно как и обсуждать их коллизии и перипетии. Это всегда было, есть и будет. Однако надо помнить, что при этом ситуация романа, пройдя через несколько не заметных для сознания интеллектуальных операций, уже переведена из поэтического мира стихов в мир жизненных реалий и конфликтов. В результате подобной транспозиции, внутреннего перевода из одной реальности в другую, стихотворное осуществление "Онегина" вычеркивается, не оставаясь даже фоном. Неудивительно, что те, кто учит литературу по учебникам, фактически не подозревают о стихотворном романе. Такая возможность подтверждается одним из определений культуры: она состоит из нового, перекомбинированного старого и того, что "не существует". Так перестают существовать онегинские стихи, хотя "роман", странным образом, остается. Настоящий "Онегин" выткан стихами, и на его стиховом ковре можно без конца рассматривать словесные орнаменты, представляющие нашему внутреннему взору поэтические очертания героев, ландшафтов, деревень, городов, рек и морей, которые превращаются в неизгладимую симфонию "волшебных звуков, чувств и дум". Такие "переводы" не отторгают, а, напротив, погружают читателя в стихотворный мир романа.

Общая стилевая картина может реализоваться в различных направлениях. Начнем с превращения стиля в стилистику, с особенностей онегинского стихового слова, с уровня "клеточек" поэтического организма. "Онегин" требует чтения вплотную к тексту, он втягивает в стиховой поток, ритмизуемый подъемом и ниспадением строф, и читатель, испытывая как бы прикосновение поэтических слов, воспринимает их стилистический ореол и фактуру. Для лексики романа характерна стилистическая полифония, то есть гармонизированное сочетание слов с различной речевой окраской. Если в лирике онегинского времени Пушкин создает стихотворения в различной стилистике, соблюдая, однако, внутри текста уравновешенную стилевую манеру, а в элегии следуя правилам "школы гармонической точности", то есть отбору слов, поэтически просвеченных жанровыми контекстами, то в стихотворном романе он собирает несовпадающие лексико-стилистические сферы и пишет текст на их пересечении. Это возможно потому, что Пушкин как лирический поэт с глубокой эпической подосновой умеет и входит в ту или иную стилистику, и, вместе с тем, как бы слегка дистанцироваться от нее. Для Пушкина материалом является не только язык, но и стиль, и поэтому можно сказать, что он пишет не в том или ином стиле, а стилями.

В "Онегине" стилистические игры происходят почти на каждом участке текста. Вглядимся в отрывок, который все мы знаем наизусть с детства:

- (5) Уж небо осенью дышало,
- (6) Уж реже солнышко блистало,
- (7) Короче становился день,
- (8) Лесов таинственная сень
- (9) С печальным шумом обнажалась,
- (10) Ложился на поля туман... (4, XL)

В этом ландшафтном описании, кажущемся стилистически однородным, налицо легкие колебания стиля. Уже в первых двух стихах 5, 6 на фоне тождества ритма, словоразделов, ударного вокализма, анафорических зачинов, глагольных рифм подчеркнута в пределах общего смысла разница грамматических форм и как следствие стилистическое неравенство двух олицетворений: где "небо", дышащее осенью, напоминает о державинской приподнятой стилистике XVIII века ("Уже румяна осень носит / Снопы златые на гумно"), а "солнышко" веет детством и сказочностью. Те же явления в стихах 7—10. Взятый вне контекста стих "Короче становился день" звучит информационно-прозаически, стихи 8—9 являют собой торжественно-литературное

олицетворение — перифраз из высоких элегических клише, стих 10 снова возвращает к простому "голому" выражению. Так стилистические волны вписываются в ритмы строф, сливаясь в своем общем воздействии.

То же самое происходит в последних стихах строфы (4, XL) и внутри всей следующей, не менее известной "Встает заря во мгле холодной" (4, XLI). Внутри просторной и подвижной панорамы происходят тонкие, аналитически не заметные смещения стиля, но они воспринимаются слитно, так как вся картина написана без изменения повествовательной точки зрения, из "внезаходимости" (слово М.М. Бахтина). Именно поэтому все знаменитые 24 стиха естественно усваиваются читателями любого возраста. Здесь надо отметить, что Пушкин, по его собственному выражению, позволил себе "назвать девою простую крестьянку" (из примечания 23), хотя даже его критики, которые "в журналах удивлялись", вряд ли сами обрадовались от подразумеваемой ими замены. Попробуем сделать доморощенный эксперимент, и внесем небольшие изменения в окончание строфы XLI:

Из хлева на заре пастух
Коров не гонит взмахом древка,
И в час полуденный в кружок
Их не зовет его рожок;
В избушке, распевая, девка
Прядет, и, зимних друг ночей,
Трещит лучинка перед ней.

Даже не глядя на "взмах древка", мы видим, что стилистика зимнего описания грубо взломана. Мы перенесли из одного места в другое только букву "к", один звук — и все изменилось! Парафраза "зимних друг ночей" совершенно невозможна между "девкой" и "лучиной". Тем удивительнее, что "хлев", вынесенный в рифму к "деве", будучи "блокирован поэтизирующим контекстом" (наблюдение И.М. Семенко), оставляет ландшафт стилистически не тронутым.

Структурно-стилевые вариации в "Онегине" отнюдь не всегда сглажены. Довольно часто Пушкин играет их резкими слонами. Это встречается и в повествовании, но заметнее всего на переходах из плана Автора в план героев или обратно. Знаменитый отрывок о русской осени не случайно предлагают заучивать от стиха 5, а не с начала строфы. Бедному ребенку или неискушенному читателю трудно связать с "Уж небо осенью дышало", первым шагом в увядающую природу, следующий лирический пассаж:

1. Но наше северное лето,
2. Карикатура южных зим,
3. Мелькнет и нет: известно это,
4. Хоть мы признаться не хотим (4, XL),

между тем подобные сдвиги, когда на первый план текста выступают то герои, то Автор, происходят в романе сплошь да рядом. Действует монтажный принцип. В стиле Автора, как правило, царит атмосфера непринужденной "болтовни", доверительно-интимный тон, не мешающий лирике, патетике и иронии. В стихах 1—4 слышим изысканно-скептическую интонацию, видим варваризм "карикатура", отмечаем остроумную перебранку эпитетов и филигранный звуковой узор "Хоть мы признаться не хотим" — и все это проведено в совершенно ином стилистическом регистре, мало совместимом и все же совмещающемся с эпической тональностью общеизвестной осенне-зимней панорамы.

По сходной причине совсем отлучена от запоминания следующая строфа (4, XLII), хотя она едва ли не более эффектна, чем полторы предыдущих. Впрочем, она еще и

сдвигает эпическую завершенность предшествующего:

1. И вот уже трещат морозы
2. И серебрятся средь полей...
3. (Читатель ждет уж рифмы *розы*;
4. На, вот возьми ее скорей!)
5. Опрятней модного паркета
6. Блистает речка, льдом одета.
7. Мальчишек радостный народ
8. Коньками звучно режет лед;
9. На красных лапках гусь тяжелый,
10. Задумав плыть по лону вод,
11. Ступает бережно на лед,
12. Скользит и падает; веселый
13. Мелькает, вьется первый снег,
14. Звездами падая на брег. (4, XLII)

Начать с того, что и здесь, как в строфе XL, дело осложняется Авторской "врезкой" внутрь ландшафта в виде скобочной конструкции. Сама эта "врезка" к тому же с двойным смысловым дном: кажется, что Автор подсмеивается над шаблоном русской рифмы, читательскими ожиданиями и самим собой ("морозы" — "*розы*"), а на самом деле подбрасывает совершенно непривычную в те времена составную рифму ("*морозы*" — "риф-мы *розы*"). Для самого Пушкина такие рифмы были интересны, и в "Онегине" они есть: "где вы — девы" (1, XIX) и в нашем случае прямо через строфу "Чильд Гарольдом — со льдом" (4, XLIV). Кроме этого строфа XLII с первых строк осложнена пеленой добавочных смыслов. Серебрящиеся "средь полей" "морозы" вытягивают из первой главы петербургскую зиму Онегина: "Морозной пылью серебрится / Его бобровый воротник" (обратим еще внимание на "полей" — "пылью"), и оба этих места позже откликнутся у Татьяны: "Нейдет она зиму встречать, / Морозной пылью подышать" (7, XXX). Подспудный мотив Петербурга подсвечивается отсылкой к столичным залам: "Опрятней модного паркета / Блистает речка, льдом одета". Но и это еще не все. Стилистическая палитра строфы обогащается интертекстуальным присутствием элегии П.А. Вяземского "Первый снег", вне соотнесенности с которым "Онегин" всегда останется недопрочитанным. В данном случае мотивы элегии подслаивают петербургский и литературный фон под все описание: достаточно указать на прямое название "первого снега" в стихе 13, чтобы к радостной и легкой зарисовке снежного танца немедленно подключился радужный мир Вяземского. Кстати, "первый снег" звучит и в процитированных стихах о Татьяне (7, XXX). Очень скоро Пушкин еще раз обратится к элегии Вяземского в точно такой же ситуации в начале пятой главы, прямо после хрестоматийной строфы (5, II) "Зима!.. Крестьянин, торжествуя..."

Чем описывать образную вязь из мотивов и переключек "Онегина" и "Первого снега", гораздо удобнее обратиться к одной из вершин русской элегической лирики и показать центральный фрагмент стихотворения Вяземского, из которого станет ясно, на что откликнулся Пушкин:

Счастлив, кто испытал прогулки зимней сладость!
Кто в тесноте саней с красавицей младой,
Ревнивых не боясь, сидел нога с ногой,
Жал руку, нежную в самом сопротивленьи,
И в сердце девственном впервой любви смятенье,
И думу первую, и первый вздох зажег,
В победе сей других побед прирав залог.
Кто может выразить счастливых упоенье?

Как вьюга легкая, их окрыленный бег
Браздами ровными прорезывает снег
И, ярким облаком с земли его взвевая,
Сребристой пылью окидывает их.
Стеснилось время им в один крылатый миг.
По жизни так скользит горячность молодая,
И жить торопиться и чувствовать спешит!

В последней строке нельзя не узнать эпитафию, который Пушкин хотел сначала поставить перед полным текстом "Онегина", но затем означил им лишь первую главу. На этом месте стих заместил отброшенное предисловие к отдельному изданию главы, в котором было как бы косвенное указание на литературный источник: "описание светской жизни Петербургского молодого человека в конце 1819 года" совпадает с датой сочинения "Первого снега", о которой Пушкин, вероятно, знал. Вообще роль "Первого снега" в "Онегине" трудно переоценить, несмотря на объем текста и неравные возможности авторов. Элегия Вяземского является в пушкинском романе отражающим и преломляющим устройством в организации сложности содержания, но более всего она выполняет роль одного из генераторов того праздничного упоения жизнью, которое свойственно "Онегину", несмотря на трагические штрихи в судьбе героев и самого Автора.

Исключение строфы XLII из хрестоматийного материала лишило широкого читателя возможности задержать внимание на стихах 9—12, где описан "На красных лапках гусь тяжелый", не способный полететь с диким "крикливым караваном" (где-то было замечено, что гуси караванами не летают, но в поэтическом мире это можно). Тяжелый гусь великолепен и сам по себе как красочный микросюжет, крохотный комочек бытия, уместающийся со своей смешной неудачей на трех с половиной строчках строфы. Но, раз увидев, его нельзя не запомнить, потому что Пушкин, как он это умеет делать, выделил его в чувственной осязаемости, подобно тому приему изображения, который применен в 9-й записи "Альбома Онегина". Поля и речка — общий план, мальчишки на коньках — средний, падающий снег в конце строфы — тоже, а вот в середине вдруг резкий наплыв — и тяжелый гусь крупным планом. Предметное значение слов, называющих гуся, здесь существенно, но снова играет роль метонимическое смещение, выделенное ярким цветом — "красные лапки". Все движения гуся — это движения "красных лапок", они ступают, да еще бережно, скользят и падают, и крупноплановый тяжелый гусь шмякается об лед, осязаемый для себя и для нас. Но, кроме того, этот гусь, "задумав плыть по лону вод", пародийно откликается на неосуществившиеся намерения героя и Автора, а своей тяжестью предшествует "тяжелому Пустякову" из "Именин Татьяны" и "молдавану тяжелому" из "Отрывков". Но эпитет "тяжелый" не навсегда прикреплен к изображению грузной массивности. У него есть и контрастные значения: "сон тяжелый" в письме Татьяны и, в особенности, оксюморонное "С каким тяжелым умилением" (7, II) из Авторского монолога. Таковы диапазоны стилистики одного эпитета.

Стиль "Онегина" и его словесная выраженность полностью зависят от стиха. Как известно, в романе важную роль играют фрагменты прозы, а некоторые критики, начиная с Белинского, находили в "Онегине" прозаическое содержание, растворенное в стихах. Эта сложная проблема требует специального рассмотрения, но в целом, скорее всего, проза в "Онегине", равным образом как и "прозаическое содержание", лишь подчеркивает стиховой характер романа, который отталкивается от чуждой ему стихии.

"Онегин" написан классическим размером "золотого века" русской поэзии, четырехстопным ямбом. Его прямое рассмотрение в этой книге невозможно ввиду специфического характера вопросов стихосложения, но блистательный результат применения четырехстопного ямба в романе легко увидеть внутри "онегинской строфы", гениального изобретения Пушкина.

"Евгений Онегин" — вершина строфического творчества поэта. Строфа романа принадлежит по своей длине к самым "большим" в русской поэзии. В то же время она проста и именно поэтому гениальна. Пушкин соединил вместе три четверостишия со всеми вариантами парной рифмовки: перекрестной, смежной и опоясывающей. Тогдашние правила (так называемый "закон альтернанса") не допускали столкновения рифм одинакового типа на переходе от строфы к строфе, и Пушкин добавил к 12 стихам еще 2 со смежной мужской рифмой. Получилась формула:

АБАБВВггДееД жж.

Взглянем на одну из запоминающихся строф:

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

Замыкающее двустишие, стихи 13, 14, композиционно оформляет всю строфу, придавая ей интонационно-ритмическую и содержательную устойчивость за счет переклички со стихами 7, 8. В то же время эти две ударные пары выравнивают между собой тектоническую опору, благодаря чему вся "тяжесть" постройки не подавляет последние стихи, оставляя им большой разброс финальных риторических узоров. Двойная опора, кроме того, поддерживается стихами 10, 11, завершая архитектуру строфы и оригинальный рисунок рифм, в котором на стихи 1—6 приходится 4 женские рифмы (2/3 из 6), в то время как остальные восемь стихов (7—14) содержат всего 2 женских рифмы (1/4 из 8). В то же время ритмо-синтаксическое членение строфы делит ее на две части в отношении 8 к 6 стихам, что удерживает общий баланс. Четырнадцатистишие "Онегина" по протяженности равно сонету, так называемой "твердой форме", но остается неизвестным, имел ли в виду это сходство Пушкин (Л.П. Гроссман в 1920-х гг. сравнивал эти формы). Возможно, что 14 стихов кряду есть оптимальная единица для читательского восприятия (своего рода "квант", энергетическая порция). Замкнутость и автономность строфы создает условия для содержательной и сюжетной многоплановости "Онегина", обеспечивая свободный и одновременно отчеркнутый строфической границей переход от темы к теме. Периодическое возвращение строф напоминает функцию "метронома", с которым надо считаться, но эти же рамки, наложенные Пушкиным на самого себя, провоцируют их блистательное преодоление в разнообразии и богатстве ритмических и интонационно-синтаксических

узоров каждой строфы. Можно прибавить, что поэтический порыв и строфический каркас соотносятся между собой в "Онегине" как "волна и камень".

«Строфа "Онегина" — это не только ритмико-синтаксическая, но и сюжетно-тематическая единица, ступень в повествовании, миниатюрная глава рассказа» (Б.В. Томашевский). Как сонеты при всей их структурной герметичности позволяют сплестать из себя "венки" и "короны", так и строфы "Онегина" собираются в главы, а главы — в роман. Впрочем, есть кирпичики еще меньше, и потому, если говорить точнее, слова в "Онегине" сплавиваются в стихи, стихи группируются в строфы, строфы включаются в эпизоды, связанные с Автором или героями, эпизоды образуют прихотливую мозаику глав, которые вместе с "Примечаниями" и "Отрывками из путешествия Онегина" вбирают в себя роман. Все это собрано по "принципу матрешки", вложено одно в другое, и именно этот принцип, хотя и не только он один, придает тексту "Онегина" те черты компактности, многомерности и фрагментарности, о которых мы уже говорили.

Цельнооформленность различных элементов и уровней поэтического устройства романа предполагает не только их содействие, но и противонапряжение, противоположность. Противоположные структуры не позволяют сложиться инерции читательского восприятия. Онегинская строфа не убаюкивает, несмотря на ее композиционную замкнутость, приучающую читателя к ожиданию в концовке интонационной и мыслительной точки. Тем больший эффект имеют случаи (их всего 10—11 в "Онегине"), когда метрический конец строфы не совпадает с продолжающимся синтаксическим периодом, и фраза заканчивается в следующей строфе. Это довольно редкое явление называется строфическим переносом, и эта редкость отличает его от обычных стиховых переносов, так называемых *enjambement* (фр.). Строфические переносы в "Онегине" особенно выразительны тем, что падают на точки максимального сюжетно-содержательного и, следовательно, интонационного напряжения. Приведем три самых вершинных в этом смысле места: бегство Татьяны при появлении Онегина (*от него, но к нему!*), стремительная езда героя на последнее свидание и гибель Ленского на дуэли:

... мигом обежала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты сирен переломала,
По цветникам летя к ручью,
И, задыхаясь, на скамью

XXXIX

Упала...

(3 глава)

Несется вдоль Невы в санях.
На синих, иссеченных льдах
На улицах разрытый снег.
Куда по нем свой быстрый бег

XI

Стремит Онегин?

(8 глава)

... но как раз
Онегин выстрелил... Пробили
Часы урочные: поэт
Роняет, молча, пистолет.

XXXI

На грудь кладет тихонько руку
И падает.

(6 глава)

В первом случае зафиксировано потрясенное состояние Татьяны при резкой смене темпа действия; во втором — глубокая самопогруженность Онегина и контраст этого состояния со стремительной ездой (как это всегда у него) навстречу своей судьбе. Там и там потрясает эффект несовпадения ритма и синтаксиса. Но главное заключается не в этом, а в том, как две тождественные и в то же время зеркально отраженные ситуации протянуты друг к другу через весь роман. Не знаешь, чему более дивиться: композиционной уравновешенности текста или равенству любовного порыва? Остается непостижимым, как это у Пушкина в двух ответственных местах написались единственные в романе строфические переносы без знаков препинания. Что касается смерти Ленского, то здесь перенос организован иначе. Он подготовлен двумя строчными переносами, ломающими ритм строфы и жизнь юноши, но фраза перетягивается в следующую строфу, заканчиваясь там лишь во втором стихе. Мгновенная гибель Ленского оказывается тем самым растянутой, как в замедленной съемке.

На фоне строфического "метронома" и в метрических рамках каждого стиха хорошо просматриваются ритмические и аритмические ходы в передаче Пушкиным замедленного и ускоренного движения и (или) резкой смены темпоритма. В качестве примера часто показываются танцы на именинах Татьяны, обратимся еще раз к строфе (5, XLI):

Однообразный и безумный,
Как вихорь жизни молодой,
Кружится вальса вихорь шумный;
Чета мелькает за четой.

Медлительно-плавное кружение вальса задается длинным словом "однообразный", и в связи с ним равномерное повторение до конца четырнадцатистишия женских словоразделов, поддерживающих это впечатление (одно исключение и мужские рифмы не сбивают инерции). На наших глазах трехчетвертной вальс укладывается в четность четырехстопного ямба. За вальсом следует мазурка:

1. Мазурка раздалась. Бывало,
2. Когда гремел мазурки гром,
3. В огромной зале всё дрожало,
4. Паркет трещал под каблуком,
5. Тряслися, дребезжали рамы; (5, XLII)

А здесь все наоборот. Совершенно конкретная картина зависит как от изменившегося характера словоразделов, так и от звукового оформления. Быстрые, энергичные движения танца начаты резким мужским словоразделом "раздалась". Затем тенденция усилена в четных стихах (2 и 4), где твердые словоразделы идут один за

другим в начале строки, совпадая с двусложным метром ямба. При этом она не слишком форсируется, достаточно обозначить контрастный ритм. Более значима, конечно, фоническая сторона. Рокочущий по всему пятистишию звук "р", сконцентрированный в блоках (грем — гром — огром), дополняется шипящими "ж" и "щ", в результате чего фактурность самих слов и всей картины выступает особенно ощутимо. При этом, конечно, не стоит забывать, что звучание актуализируется значением слов.

Однако еще в первой главе Пушкин нарисовал картину танца балерины Истоминой, поразившую уже его современников:

5. Блистательна, полувоздушна,
6. Смычку волшебному послушна,
7. Толпою нимф окружена,
8. Стоит Истомина; она,
9. Одной ногой касаясь пола,
10. Другую медленно кружит,
11. И вдруг прыжок, и вдруг летит,
12. Летит, как пух от уст Эола;
13. То стан совет, то разовьет,
14. И быстрой ножкой ножку бьет. (1, XX)

Все средства, примененные Пушкиным для описания танцев на именинах, действуют и здесь. Но их сгущение внутри одной строфы создает такой мгновенный переход от неподвижности и затаенности, в которых не сразу прорисовывается движение, к внезапному и стремительному полету балерины, что "поэтическое слово не повествует о действиях, оно воплощает эти действия непосредственно" (Е.Г. Эткинд) (1). Особенно выразительна смена длинных слов короткими, начиная со стиха 11.

В поэтике Пушкина есть приемы, позволяющие ему экономно вместить в пространство строфы целую панораму разнообразных и синхронных событий. Один из таких приемов — перечень, перечисление, причем его функции могут быть самыми различными. Вот один из примеров:

1. Еще амуры, черти, змеи
2. На сцене скачут и шумят;
3. Еще усталые лакеи
4. На шубах у подъезда спят;
5. Еще не перестали топтать,
6. Сморгаться, кашлять, шикать, хлопать;
7. Еще снаружи и внутри
8. Везде блистают фонари;
9. Еще, прозябнув, бьются кони,
10. Наскуча упряжью своей,
11. И кучера, вокруг огней,
12. Бранят господ и бьют в ладони, —
13. А уж Онегин вышел вон;
14. Домой одеться едет он. (1, XXII)

Весь театр и прилегающая к нему площадь представлены как большая симультанная сцена, в разных местах которой события происходят одновременно. Время при этом приобретает черты пространства, течет в своей собранности очень медленно и все более тормозится из-за структурного напряжения всей фразы, нагнетаемого анафорой "еще". Когда наступает долгожданное разрешение, выясняется, что читательское ожидание обмануто: Онегин уже устранил это пространство, стремительно выйдя из него до начала строфы. Воистину, стих Пушкина — сгущение плотной и свернутой бытийности.

ПРИМЕЧАНИЕ К ГЛАВЕ II

1. См. об этом подробнее в кн.: *Эткинд Е.* Разговор о стихах. М., 1970. С. 168—170.

Глава III. Из композиционных структур "Евгения Онегина"

Под композиционной структурой пушкинского романа мы разумеем построение текста из более крупных частей с привлечением способов их координации. Это не означает, что композиционной структуры не существует в drobных и мелких кусках текста. Композиция существует везде, и о ней можно говорить, начиная от общего или от частного — от всего текста к микроэлементу или в обратном направлении. Однако как бы мы ни хотели придерживаться анализа текста в соотношении самых крупных его компонентов, надо помнить, что, говоря "композиция", мы уже проходим по заранее объявленному "срезу" оформленного целого. Поэтому же мы полагаем, что для понимания композиционной структуры в целом достаточно осуществить анализ в отдельных аспектах или компонентах, как это уже делалось, то есть по выборке судить о совокупности. Этим объясняется название главы.

Композиционная структура "Онегина" выстроена по фрагментарному принципу, и это хорошо видно в сцеплениях глав, строфических блоков, строф, нестрофических включений в виде посвящения, песни и писем, кусочков прозы, примечаний, чужих стихов, эпиграфов, "пропусков текста" и т.п. Однако мозаичность и прерывистость дополняется действием противоструктур, которые вносят в текст сплоченность и сомкнутость, способствуя размыванию всех разграничений. Каждая глава романа — "отчетливо ощущаемая структурная единица" (Г.О. Винокур), и в то же время текст "Онегина" естественно воспринимается как цельнооформленный и связный. Двоичная структура романа проявляется и здесь.

Мы хотели бы подойти к "Онегину" с двух сторон. В одном случае, бросить взгляд на художественное пространство романа в другом — рассмотрим одно из важнейших мест романа, "Сон Татьяны".

Для описания художественного пространства "Онегина" надо еще раз напомнить, что роман являет собой образец уникально развитой лироэпической структуры, главной характеристикой которой следует назвать единораздельность мира Автора и мира героев, глубоко и многообразно проникающих друг в друга. Суверенность и совмещенность лирического и эпического миров-пространств можно принять за жанровую доминанту "Онегина". Переводя миры Автора и героев на язык пространства, будем полагать, что пространство Автора соответствует пространству самого поэтического текста, понятого по типу феноменологического. Отвлекаясь от измерения величин, оно изучает "только соотношения взаимного расположения и включения" (Б. Риман). *Взаимное расположение* поэтических компонентов может описать и композиция, но соотношения *взаимного включения* подлежат, прежде всего, пространственному анализу. В последнем случае чрезвычайно значимо представление о совмещении пространств, причем именно *со-вмещении*, обоюдном вмещении, а не о "пересечении" или "наложении", то есть такой мысленной ситуации, когда не только большая матрешка вмещает меньшую, но и меньшая соответственно вмещает большую. Возможность подобных представлений зависит, конечно, от мыслительной ориентации, но в конце XX века можно и потребовать от себя мышления такого рода. Вообще это не так парадоксально, как кажется, и, например, с учетом компоненты времени нетрудно вообразить два пульсирующих друг в друге контура, которые, проходя через проницаемые границы, меняют внешнюю позицию на внутреннюю и обратно. Собственно, такое понимание

связано не только с подходом к пространству, но и с современным пониманием структуры "Онегина" как таковой.

В этом разделе можно было бы схематически очертить поэтическое пространство "Евгения Онегина", взятое в целом, и выделить взаимосвязь эмпирического пространства, отображенного в романе, с пространством самого текста.

Однако остановимся только на образе эмпирического пространства. В поэтическом мире "Онегина" на всех уровнях действуют противонаправленные тенденции совмещения и варьирования, схождения и расхождения, действие которых в классическом тексте, как правило, должно быть уравновешено (1).

Общий очерк онегинской топографии также существует. Это "комментарий", написанный Ю.М. Лотманом, где говорится о том, "сколь значительное место в романе занимает окружающее героев пространство, которое является одновременно и географически точным и несет метафорические признаки их культурной, идеологической, этической характеристики" (2). Жанр комментария позволяет автору, кратко остановившись на принципах изображения Пушкиным пространства в "Онегине", показать, как обрисованы Петербург, Москва и помещичья усадьба. Пространство "Онегина" со стороны эмпирии дано поэтому хотя и подробно, но выборочно, а метафорические и иные его признаки не подлежат ведомству комментария. Попробуем кратко восполнить то и другое. Сначала о том, как мы переживаем реальное пространство "Онегина" в целом, а затем его географические черты.

"Евгений Онегин" переживается со стороны "видимого" пространства как прекрасный и просторный мир. Эпизодические скопления вещей и предметов лишь подчеркивают эту просторность, выделяясь формой "перечня" и ироничностью (перечисление "украшений кабинета" Онегина, "домашних пожитков" Лариных и др.). Пространственный объем преимущественно раздвинут вширь и вдаль, горизонтальность преобладает над вертикальностью. Есть и небо, и небесные светила — особенно значима луна, — но глазу видимы более просторы земли. Природное, историко-географическое, бытовое пространство "Онегина" — распростертая мозаика земных и водных поверхностей: лесов, садов, полей, лугов, долин, морей, рек, ручьев, озер, прудов, городов, деревень, усадеб, дорог и др. Пространство "Онегина" своей горизонтальностью выражает беспредельную раздвинутость, волю и устойчивость — существенные черты пространства как такового.

Впечатление раздвинутости этого пространства достигается простыми способами: в первую очередь, называнием частей света или стран, в которых были или могли быть персонажи романа. Европа, Африка, Россия в ранге частей света — остальное выделено внутри них. Земля окаймлена и прорезана водой: морями и реками. Страны названы впрямую: Италия, она же Авзония, Германия, Литва, — или по своим столицам: Лондон, Париж, Царград, — или через их представителей: грек, испанец, армянин, "молдаван", "сын египетской земли", — или метонимически: "Под небом Шиллера и Гете" и т.д. Россия как место действия пространственно дробится гораздо мельче. Особенно детально выписаны три города: Петербург, Москва и Одесса, связанные с героями и сюжетом. Упоминаются Тамбов, Нижний Новгород (макарьевская ярмарка), Астрахань, Бахчисарай. В черновиках русских городов еще больше. Онегин попадает на Кавказ, автор вспоминает Крым ("Тавриду"). Города и другие места, соединенные земными и водными путями, создают образ неоглядного пространства России.

Однако города — это не просто различные места действия, не только география. Мы имеем дело с городским миром, с особым культурно-идеологическим пространством, которое со- и противопоставлено пространству деревни. Оппозиция "город — деревня" в "Онегине" имеет едва ли не главное ценностно-смысловое значение, что лишний раз говорит о фундаментальности пространственных отношений в художественном тексте.

На переходах героев через границы культурных пространств туда и обратно строится в "Онегине" все: и сюжет, и смысл (3).

Заданность работы мешает углубиться в подробности описания пространства деревни. К тому же многое можно прочесть в "Комментарии" Ю.М. Лотмана. Заметим, однако, что, в противоположность городу, деревня не слишком определенно локализована в географическом плане. "Деревня дяди" и усадьба Лариных привычно ассоциируются с Михайловским и Тригорским, хотя многих читателей путает восклицание Онегина о Татьяне: "Как! из глуши степных селений". Все же следует, видимо, принять соображения Ю.М. Лотмана, когда он пишет, что "Татьяна приехала не из степной полосы России, а из северо-западной" (4), мотивируя это словоупотреблением Пушкина и въездом Лариных в Москву по петербургскому тракту. Семь суток езды вполне соответствуют расстоянию от Псковской губернии до Москвы. Оpozнание в усадьбах героев реальных Михайловского и Тригорского, таким образом, делается возможным, но не надо забывать, что идентификация недопустима, так как герои и автор находятся в разных пространствах.

Обширное земное пространство "Онегина" пересечено реками и продолжено морями. Реки: Нева, Волга, Терек, Салгир, Арагва и Кура. Речка в усадьбе Онегина названа в авторской строфе, не вошедшей в окончательный текст: это Сороть. Моря: Балтийское ("Балтические волны"), Адриатическое ("Адриатические волны"), Черное, Каспийское (в опущенных строфах бывшей 8-й главы), неназванные южные моря ("полуденные зыби"). По ценностно-смысловой наполненности пространство моря в "Онегине" едва ли не более значимо, чем пространства города и деревни, в которых совершается сюжет. В морских просторах сюжет лишь готов совершиться, но остается несбыточным. Автор собирается плыть "по вольному распутью моря", Онегин был готов с ним "увидеть чуждые страны", но путешествие отменяется. Вместо этого Онегин едет в деревню, где начинается любовная история, которая иначе не состоялась бы. Автор же меняет, да и то неволей, одни морские берега на другие. Зато образ моря в "Онегине" — это теневой образ свободы, романтическое пространство возможности. Море соотносится с городом и деревней так, как смысловые "пустоты" романа со стихами и прозой. Шум моря, завершающий роман, — шум онтологической непрерывности. "Деревенский" роман по своим несбывшимся снам оказывается "морским" романом.

Поэтическое пространство всегда очеловечено, связывается человеческими отношениями. В "Онегине" Россия, Европа, Африка не отделены друг от друга — это контрастные, но постоянно и по-разному взаимодействующие миры: "Под небом Африки моей / Вздохнуть о сумрачной России"; "И по Балтическим волнам / За лес и сало возят к нам"; "Российским лечат молотком / Изденье легкое Европы". Пространства связаны друг с другом так же, как и сами герои с окружающими их конкретными пространствами.

Формы взаимосвязи и взаимозависимости персонажей и пространства в "Онегине" исключительно многообразны. Для Евгения весьма значима его принадлежность к городскому пространству, для Татьяны — к деревенскому. Наполнены смыслом перемещения персонажей из "своих" пространств в "чужие", еще более существенны их "пути" в целом. Не менее важны и отношения героев с вещами как пространственными атрибутами. Однако здесь мы остановимся на менее очевидных связях героев с пространством.

Романтизм выдвинул принцип единства человека и природы. Пушкин, разумеется, быстро усвоил те уроки Жуковского, которые относились к изображению "пейзажа души", когда внешнее пространство, распредмечиваясь, служило экраном для внутренних лирических переживаний, становилось одним из способов психологической характеристики. Но Пушкин избегал прямых романтических ходов Жуковского, типа

"Тускло светится луна / В сумраке тумана / Молчалива и грустна / Милая Светлана", — где взаимопринадлежность пространства и персонажа, их возрастание друг в друге путем резонанса, даны хотя и блистательно, но слишком откровенно. Сохраняя это "замыкание ...личности с куском окружающей среды" (5), Пушкин в "Онегине" использовал его более гибко и дистанционно. Символический пласт был глубоко спрятан под реальным.

На протяжении всего романа можно заметить интимнейшую сопричастность главных персонажей и родственных им пространств. Пушкин не позволяет Онегину, Татьяне и автору "выдираться" из как бы всегда сопровождающих их пространств, между тем как эмпирическое пространство они более или менее легко преодолевают. Герои — в какой-то мере функции постоянно сопровождающих их пространств, хотя верно и наоборот. Потеря таких пространств или их участков чревата большими огорчениями. Сама возможность сближения персонажа и пространства связана с их одноприродностью, но "избирательное сродство" пространств с тем или иным человеческим типом свидетельствует, что одноприродность постепенно перерастает в разнокачественность. Глубинная неотторжимость персонажа от пространства говорит, как правило, о принадлежности поэтического текста к высокому рангу, в то время как в эпигонских текстах и персонажи, и пространство отрезаны друг от друга и семантически обеднены.

Татьяна сродни, прежде всего, земле и растительности. Пространство героини — сложное пространство или набор пространств. Она связана с полями, лугами, лесами, садами, но, кроме того, с домом, где очень значимо окно, с зимой, снегом, луной, небом, сном. У главных героев, Онегина и автора, не такой сложный комплекс, но зато основное их пространство совершенно иного свойства: это вода. Сразу видно, что женская природа характеризуется устойчивостью, укорененностью, постоянством, структурностью. Мужская природа, напротив, подвижна, текуча, переменчива, контрструктурна. В этом самом общем сличении проглядывается как основная сюжетная контроверса, так и более фундаментальные проблемы. Разумеется, пространства аналитически не разложены по отдельным персонажам, Онегин и автор могут в чем-то совпадать, а затем расходиться, пространство Татьяны ближе автору, чем Онегину, но главное в том, что различны ценностно-смысловые характеристики их водных пространств. Что касается остальных персонажей романа, в первую очередь Ленского и Ольги, то соотнесение с пространствами у них менее отчетливо проработано, но правило все равно действует. Теперь посмотрим на главных персонажей по отдельности. Удобнее начать с Онегина.

Сопричастное пространство Онегина — река. Реки сопровождают его всюду, где бы он ни появлялся. Реально он порожден городом, но его истинный облик выражается мифологемой реки. Ни один из персонажей романа не отмечается этим знаком, а если кто-то вдруг окажется соотнесенным с рекой, то либо это редчайшее исключение, либо река какая-нибудь не такая, например Лета, либо, чаще всего, это контакт с пространством Онегина. К тому же сопринадлежность персонажей и их пространственного окружения, конечно, не была результатом рационально-аналитического построения.

Обратимся к примерам. У героя "речная" фамилия (Онега). "Родился на берегах Невы" (1, II); "Ночное небо над Невою" (1, XVII); "Лодка ...Плыла по дремлющей реке" (1, XLVIII); "Господский дом уединенный... Стоял над речкою" (2, I); "К бегущей под горой реке" (4; XXXVII); "Оно сверкает Ипокреной" (4, XLV); "Над безыменной рекой" (7, V); "Несется вдоль Невы в санях" (8, XXXIX); "Он видит: Терек своенравный", "Берега Арагвы и Куры" (Отрывки). По неупомянутой в окончательном тексте Волге Онегин плывет из Нижнего Новгорода в Астрахань. Если текст так называемой 10-й главы связан с Онегиным (см. комментарий Ю.М. Лотмана), то прибавляются Нева, Каменка,

Днепр, Буг. "Мельница", "плотина", "жернов" 6-й главы — косвенные знаки реки, около которой состоялась дуэль. Взятые эмпирически, эти реки являются признаками географического или бытового пространства, вмещающего тот или иной разрозненный эпизод романа. Но, соотносительно с Онегиным, все они, постоянно сопровождая героя, перенимают его свойства и возвращают ему свои. В результате перед нами характер текучий, изменчивый, множественный, неуловимый, бесцельно направленный. Сравнение людей с "водами глубокими" было у самого Пушкина, а в конце века Л.Н. Толстой прямо скажет: "Люди, как реки" ("Воскресение"). Это не просто сравнение. Сквозь конкретные события, совершающиеся с героями "Онегина" в определенную историческую эпоху, смутно просвечивают древние, еще дочеловеческие сближения и смыслы, когда живая клетка почти не отличает себя от воды.

Взаимопринадлежность автора и водных пространств совершенно безусловна, но образ и смысл почти противоположны. Если Онегин — река, то Автор — море или озеро, пруд, даже болото. Река течет вдоль по понижающейся поверхности, море и его уменьшенные подобию пребывают, распространенные во все стороны, целостные и окаймленные берегами. В схеме реки — линия, а море — круг, и это большая разница. С линейностью связано время, история, логика, отдельная судьба; с цикличностью — вечность, мифология, поэзия, всеобщность. Автор сопричастен морю, потому что море — символ свободы, творчества, независимости, силы самопринадлежности, бурной страсти, превосходительного покоя. Море — как бы проявленное бытие в своей целокупности, и человеческая отдельность, обозначенная таким сродством, представляет как творческая личность от имени творящего бытия. Таков автор в "Онегине", неразличимо сочетающий в себе житейскую суету с поэтическим пребыванием.

Образ моря окружает роман: "И по Балтийским волнам" (1, XXIII); "Я помню море пред грозою" (1, XXXIII); "Адриатические волны" (1, XLIX); "Брожу над морем, жду погоды" (1, L); "По вольному распутию моря" (1, L); "И средь полуденных зыбей" (1, L); "Шум морской... Глубокий вечный хор валов" (8, IV); "Прекрасны вы, брега Тавриды, / Когда вас видишь с корабля"; "волн края жемчужны / И моря шум"; "Но солнце южное, но море"; "Уж к морю отправляюсь я"; "Лишь море Черное шумит" (все — отрывки из Путешествия Онегина). Окончание романа как завершение морского плавания: "Поздравим / Друг друга с берегом. Ура!" (8, XLVIII); "На берег радостный выносит / Мою ладью девятый вал" (отрывки). Пушкинская "Осень", которая очень сродни "Онегину", заканчивается образом творчества как корабля, отплывающего в море: "Плывет. Куда ж нам плыть?"

Другие водные пространства близ Автора: "Брожу над озером пустынным" (1, LV); "Брожу над озером моим" (4, XXXV); "Близ вод, сиявших в тишине" (8,1); "В болото обращает луг" (8, XXIX); "Да пруд под сенью ив густых" (отрывки). Прибавим и "фонтан Бахчисарая" (отрывки). Около автора есть и речные знаки (Нева, Невские берега, берега Салгира, Брента, Лета, безымянная речка, которая "блистает..., льдом одета"). Это реки вблизи морей, в другом пространстве, в зоне Онегина, когда "разность" со своим героем у автора стирается. Ведь на притяжениях и отталкиваниях автора и героя строится многое в романном пространстве. В конце концов фамилия Онегина обозначает не только реку, но и одноименное озеро. Разница Онегина и автора порой помечается не различием собственных пространств, а разным отношением к чужому, например к пространству Татьяны, появляющемуся в романе раньше героини. "Роща, холм и поле" (1, XLIV) недолго занимали Онегина, зато автор воспринимает все иначе: "Цветы, любовь, деревня, праздность. Поля! я предан вам душой" (1, LI).

Пространственный мир Татьяны настолько многосоставен, что нам придется кое-что опустить. Опустим неоднозначную проблему "дом и мир", связь Татьяны с зимой и

луной. Она "как лань лесная боязлива", о внезапном ее чувстве Пушкин пишет: "Так в землю падшее зерно / Весны огнем оживлено". Оба сравнения говорят не столько о близости Татьяны к лесу и земле, сколько о том, что она часть леса и земли. Лес, сад и поле дают нам понять, что Татьяна, как и всякая женщина, подобна дереву или растению, которые нуждаются в заботе и защите, не могут последовать за тем, кто их оставляет. С этой стороны укорененность в почве, о чем страстно писал Достоевский и пишут сейчас, составляет не только силу, но и слабость Татьяны. Ее постоянство, верность, устойчивость в конце романа отнюдь неоднозначны, а до этого она, в чем-то нарушая собственную природу, пытается сама устроить свою судьбу: первой признается в своем чувстве, чудесным образом попадает к Онегину во сне и приходит в его дом наяву. Но это все в сюжете, где можно не вслушиваться в голоса пространств, а наедине с собой героиня в ладу и с пространством.

Вот как это выглядит: "Татьяна в тишине лесов / Одна с опасной книгой бродит" (3, X); "Тоска любви Татьяну гонит, / И в сад идет она грустить" (3, XVI); "С крыльца на двор и прямо в сад" (3, XXXVIII); "Теперь мы в сад перелетим, / Где встретила Татьяна с ним" (4, XI); "Пред ними лес; недвижны сосны" (5, XIII); "Татьяна в лес" (5, XIV); "Как тень, она без цели бродит, / То смотрит в опустелый сад" (7, XIII); "Взгляну на дом, на этот сад" (7, XVI); "О страх! нет, лучше и верней / В глуши лесов остаться ей" (7, XXVII); "Теперь она в поля спешит" (7, XXVIII), "Она, как с давними друзьями, / С своими рощами, лугами / Еще беседовать спешит" (7, XXIX); "Своих полей не различает" (7, XLIII); "К своим цветам, к своим романам / И в сумрак липовых аллей, / Туда, где он являлся ей" (7, LIII); "И вот она в саду моем / Явилась барышней уездной" (8, V) (6); "За полку книг, за дикий сад" (8, XLVI). Эти примеры легко умножить.

Разумеется, не могло быть, чтобы рядом с Татьяной никогда не появлялась вода. Есть, например, ручьи, но их немного. Чаще всего это знаки книжного сентиментального стиля, что сблизжает Татьяну и Ленского, иногда это знаки Онегина. Таков фольклорный ручей во сне Татьяны, отделяющий "снеговую поляну" от волшебного пространства. Этот ручей потом еще раз почудится Татьяне: "как будто бездна / Под ней чернеет и шумит" (6, III). Ручей, который, кроме того, "пучина" и "бездна", — несомненный сигнал опасного магического пространства.

Однако есть место, где пространства героев соприкасаются почти идиллически; Татьяна идет гулять:

Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. Жук жужжал.
Уж расходились хороводы;
Уж за рекой, дымясь, пылал
Огонь рыбачий. В поле чистом,
Луны при свете серебристом,
В свои мечты погружена,
Татьяна долго шла одна.
Шла, шла. И вдруг перед собою
С холма господский видит дом,
Селенье, рощу под холмом
И сад над светлою рекою.

Здесь присутствует едва ли не весь набор пространственных мотивов, сопровождающих Татьяну через весь роман. Но мы остановимся лишь на последней строке "И сад над светлою рекою". Что это, как не полное соединение пространственной символики Татьяны и Евгения! Это их рай, в котором они как перволюди должны быть вечно счастливы. "Образ сада, Эдема, — пишет Д.С. Лихачев, — образ места уединения

от суеты жизни всегда во все времена был желанным" (7). Рай не сбывается, но собранное пространство героев еще раз встанет перед глазами Татьяны, покидающей усадьбу Онегина:

Роща спит
Над отуманенной рекою.

Раздел о пространстве "Евгения Онегина", с которым читатель познакомился, принадлежит к самым трудным местам этой книги. Однако стоит заметить, что вся она в значительной мере написана на пространственном языке; ее терминология замешана на пространственных представлениях: "вплотную к тексту", "блуждающая точка повествования", "дальнодействие сил сцепления", "миры автора и героев", "позиция рассмотрения", "погружение в текст", бахтинская "внезаходимость", ахматовская "воздушная громада", "роман как яблоко и облако" и т.д. и т.п. Могут сказать, что здесь мало научности и много метафор. Возможно, это так, но мы полагаем, что реальность создается метафорами. Если для нас "Евгений Онегин" — аналог универсума, а универсум покоится сам в себе, то это представление должно быть как-то перенесено на роман. Мы не думаем, что виноградная гроздь как образ мира есть нечто малодоступное. Здесь очень важно восприятие виноградин, вдавленных друг в друга: на схеме это будут круги, включенные один в другой. В "Онегине" все строится на включениях и взаимовключениях. Мы находимся внутри мироздания, а не рядом с ним. Картина мира, которую мы рассматриваем, — это тоже метафора. На самом деле мы всегда в картине.

Существует гипотеза пульсирующей вселенной. Она приложима к "Евгению Онегину" как микрокосму. Поэтому мы сначала попытались сделать эскиз онегинского пространства, а теперь хотим посмотреть на "пространство, сжатое до точки". Таковым будет у нас сон Татьяны, который мы представим как вставную новеллу.

Текст "Евгения Онегина" обладает качеством единораздельности: его многосложные структуры одновременно связаны и независимы. Последним объясняется исследовательское внимание у нас и за рубежом к изолированным компонентам пушкинского романа в стихах, каждый из которых "весь в себе" и "весь во всем тексте". Для анализа или пристального комментария чаще всего выбирают "сон Татьяны" (8), который оригинально совмещает свою вписанность в непрерывное повествование с "вырезанностью" из романного текста. Вот как воспринимал это сочетание качеств М.О. Гершензон: «Весь "Евгений Онегин" как ряд отдельных светлых комнат, по которым мы свободно ходим и разглядываем, что в них есть. Но вот в самой середине здания — тайник... это "сон Татьяны". И странно: как могли люди столько лет проходить мимо запертой двери, не любопытствуя узнать, что за нею и зачем Пушкин устроил внутри дома это тайнохранилище» (9).

Оставляя в стороне наглядный образ пространственной структуры "Евгения Онегина", представленный Гершензоном, заметим лишь, что его интуиция впоследствии обозначила более широкую семиотическую проблему "текста в тексте". В нашей работе она переводится в область жанровой поэтики и в общем виде могла бы выглядеть как "жанр в жанре". Полностью соглашаясь, что "роман в своей внутренней форме отражает множественность жанров, модусов и модальностей литературного высказывания" (10), мы, однако, оставим без внимания рассмотрение "Евгения Онегина" как жанрового синтезатора, в который вовлечены и редуцированы самые различные жанры: Пушкин иронически скользит среди них, пародируя, полупревращая и имитируя. Наша задача более ограниченная и конкретная: мы рассмотрим сон Татьяны как стихотворную новеллу внутри стихотворного романа, определим степень корректности нашей гипотезы и возможные структурно-смысловые перспективы, вытекающие из нее.

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

Новелла — жанр по преимуществу прозаический, хотя в разные времена она включала в себя стихотворные куски. Новелла в прозе с начала XIX века возникает повсеместно в Америке и в Европе, оказывая влияние на развивающийся роман, что особенно заметно в России. В свою очередь роман, по М.М. Бахтину, окрашивает многие соседствующие жанры, появляются жанровые гибриды. Что такое, например, "Пиковая дама"? А "Герой нашего времени" — роман в новеллах? А "Русские ночи" и циклы всевозможных "Вечеров"? К 1830 годам в русской литературе в самом разгаре размывание старых жанров и становление новых. Проза влияет на поэзию, поэзия — на прозу.

Большинство теоретиков исследуют новеллу со стороны ее замкнутой структуры. Проблеме циклизации новелл и их соотношению с рамой, которая их соединяет, уделяется меньшее внимание. Эти суждения можно отнести и ко сну Татьяны, хотя он изучался не как новелла, а как особо маркированный компонент романной структуры. Циклизация сна не касается: его место в "Онегине" единственно и ни с чем не сравнимо, но зато его взаимоотношения с романским контекстом исполнены величайшего смысла. Пушкинисты, конечно, всегда писали о связях сна Татьяны и романа, отмечая, как правило, предварение будущих событий фабулы (именины, дуэль и пр.). В то же время более всего написано о сне как таковом, особенно о его фольклорном, ритуальном и мифическом фонах. Однако взгляд на сон Татьяны как на новеллу равно сосредоточивается на функциях ее закрытых и открытых структур, тем более, что иные авторы говорят "о достижении в новелле двойного эффекта интенсивности и экспансии благодаря богатым ассоциациям" (11). На некоторых экспансивных возможностях ассоциативного спектра сна Татьяны мы остановимся.

Вернемся еще раз к композиции сна. Текст делится на две равные части, которые мы по числу строф обозначили как 1+4+4+1, но возможно и 5+5. Основанием деления 5+5 является наличие в каждой части действующих антагонистов Татьяны, последовательно сменяющих друг друга: медведя и Онегина. Впрочем, в связи с отсутствием того и другого во вводных строфах каждого эпизода (XI и XVI) можно возвратиться к первоначальной схеме, слегка видоизменив ее: 1+4+1+4. Заметим далее, что три ключевых места сна Татьяны в начале, в середине и в конце, связанные с появлениями и исчезновениями персонажей, отмечены тремя индивидуальными репликами Татьяны, медведя и Онегина, которые к тому же выделены курсивом. Эти три реплики являются единственными словесными высказываниями в сне, если пренебречь всеобщим воплем чудовищ: "мое! мое!" (без курсива!). Вообще сон Татьяны временами громок и многозвучен: медведь ревет и кричит, чудовища кричат, трещат, лают, хохочут, поют и свистят, Онегин гремит столом, толкает дверь, бранится и спорит, раздаются чей-то

нестерпимый крик, но все это не слова, а слитный шум. Героиня же и здесь молчалива. После этих первых наблюдений чувствуется, что композиционные соответствия сна Татьяны начинают нам что-то говорить, но что?

Реплика медведя, разрезающая сон пополам:

"Здесь мой кум.

Погрейся у него немножко!" (5, XV) —

заодно обозначает в новелле тот "непременный "поворот" в повествовании, благодаря которому все события предстают в новом свете" (12). Этот "поворотный пункт" в сне Татьяны видится почти буквально, потому что композиционная кривая как бы замедленно огибает XVI описательную строфу, устремляя затем далее свой параболически-кометный ход. Он задается медвежьей фразой, ее развернутым содержанием, ее исключительностью и центральным положением в композиции сна, подобным месту самого сна Татьяны в композиции всего романа. Слова медведя как будто перерастают их прямой смысл, дополняясь неясными интенциями и значениями. Так, С.Ю. Юрский, исполняя "Онегина", связывает медвежье сообщение с "грозыным" восклицанием героя через четыре строфы, произнося оба места нарочито высоким фальцетом, как бы принадлежащим одному лицу. Голосовая интерпретация актера заставила еще раз присмотреться к поведению медведя и его роли.

Комментируя сон Татьяны, Ю.М. Лотман пишет, что "связь образа медведя с символикой сватовства, брака в обрядовой поэзии отмечалась исследователями" (13). Однако сам комментатор не ограничивается однозначными наведениями на смысл образа, ссылаясь на двойную природу медведя в фольклоре: «В свадебных обрядах в основном раскрывается добрая, "своя", человекообразная природа персонажа, в сказочных — представляющая его хозяином леса, силой, враждебной людям, связанной с водой...» (14). Эта двойственность медведя еще раз умножается в природе образов сна Татьяны в целом, где фольклорные представления смешиваются с литературно-романтическими, благодаря чему резко усиливаются инфернальные мотивы новеллы. Поэтому в медведе угадывается нечто иное, кроме роли сказочно-волшебного пособника героя, проводника Татьяны в лесную хижину Онегина. Прочтение С.Ю. Юрского наводит на возможность неявного отождествления медведя с самим Онегиным.

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

Обычные толкования сна Татьяны, как мы уже отметили, связаны с предвосхищением будущих событий романа. Однако в некоторых современных исследованиях такая зависимость оспорена. Так, С. Сендерович полагает, например, что

"две смерти Ленского... поражают своим взаимным несоответствием, расхождением... Смерть Ленского на дуэли принадлежит внешнему плану героино-событийных отношений... Смерть же Ленского во сне Татьяны относится к плану внутренней жизни героини романа" (15). Разумеется, одинаковые события, происходящие в несопоставимых реальностях, должны иметь различные мотивировки. И все же убийство Ленского — это одно событие, которое, будучи спроецировано в эти несопоставимые миры, так или иначе сопоставляет их своей самотождественностью. Подобные вещи происходят на всех уровнях романа, где структуры и суверенны и совмещены. Поэтому если в сне Татьяны "имеет место выражение душевной ситуации" (16), то она кодируется внутри структуры новеллы и перекодируется в пределах рамы. В результате события рамы могут сами предвосхищать события новеллы, как и наоборот. Но, помимо их возможной линейной связи, для осмысления важнее их не прямой, а преобразованный повтор: несходство сходного порой объясняет больше. С этой позиции посмотрим на строфу XII:

Как на досадную разлуку,
Татьяна ропщет на ручей;
Не видит никого, кто руку
С той стороны подал бы ей;
Но вдруг сугроб зашевелился.
И кто ж из-под него явился?
Большой, взъерошенный медведь;
Татьяна *ах!* а он реветь,
И лапу с острыми когтями
Ей протянул; она скрепясь
Дрожащей ручкой оперлась
И боязливymi шагами
Перебралась через ручей;
Пошла — и что ж? медведь за ней! (5, XII)

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

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

1) Татьяна ропщет на ручей;
Не видит никого, кто руку
С той стороны подал бы ей... (5, XII)

2) Зачем вы посетили нас?

3) ... Вообрази: я здесь одна,
Никто меня не понимает

(3, письмо Татьяны)

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

1) Вдруг топот!..

... и на двор

Евгений! (3, XXXVIII)

- 2) Но вдруг сугроб зашевелился.
И кто ж из-под него явился?
Большой взъерошенный медведь;
Татьяна *ах!* а он реветь... (5, XII)

- 3) "Ах" — и легче тени
Татьяна прыг в другие сени... (3, XXXVIII)

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

- 1) Он подал руку ей. Печально
(Как говорится, *машинально*)
Татьяна молча оперлась... (4, XVII)
- 2) И лапу с острыми когтями
Ей протянул; она скрепясь
Дрожащей ручкой оперлась... (5, XII)

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

- 1) Пошли домой вокруг огорода (4, XVII)
- 2) И боязливymi шагами
Перебралась через ручей (5, XII) —

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

И пред шумящею пучиной,
Недоумения полна,
Остановилась она (5, XI)

Если вспомнить, что все проточные воды романа образуют символическое пространство, сопровождающее образ Онегина, если сообразить, что Татьяна точно так

уже останавливалась — перед Евгением:

И, как огнем обожжена,
Остановилась она (3, XLI), —

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

Впрочем, то, что пытается назвать интерпретатор, не обязан доподлинно знать поэт, и уж тем более осознавать читатель. Но эксплицирующий анализ способен сделать структурно-смысловое членение вещи, и перед нами обнаруживается та многоуровневая толща смысла, которую читатель воспринимает непосредственно и как бы ниоткуда. Мы бы не были так захвачены содержанием "Онегина", если бы Пушкин не продолжил своих персонажей в обступающее их пространство, если бы они не общались и не соприкасались со всем тем, что в него включено. Называя медведя согласно фольклорно-сказочным представлениям "хозяином леса, силой, враждебной людям, связанной с водой", Ю.М. Лотман замечает, что "он же помогает героине перебраться через водяную преграду, разделяющую мир людей и лес" (17). Связанный со струящейся водой, медведь становится мифической проекцией Онегина, но его же принадлежность к лесу сближает его в пределах мифа и сна с Татьяной, в пространстве которой господствует лес, сад и дом. Онегин — проточная вода, Татьяна — лес, и снег, в романе любви и разминовения они не могут быть вместе. Но для медведя пространства Онегина и Татьяны нераздельны, он — и лес, и снег, и вода. Онегин, хозяин лесного дома, в облике медведя приносит Татьяну в ее собственное пространство, хотя во сне оно зловеще-наоборотное. Он ждет ее там в человеческом облике, и, несмотря на то, что их близость все равно оказывается невозможной, смешение их пространств в образе медведя проводит на периферии сна тему их неизъяснимой взаимной предназначенности и принадлежности в любви. Вне сна Татьяны пространства Онегина и Татьяны, несущие тот же смысл, пересекаются еще раз, когда героиня

С холма господский видит дом...
И сад над светлою рекою (7, XV).

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

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

б) За ней он гонится, как тень... (8, XXX)

2

а) Кряхтя, валит медведь несносный... (5, XIII)

б) А он упрям, отстать не хочет... (8, XXXII)

3

а) Но от косматого лакея
Не может убежать никак... (5, XIII)

б) ... или раздвинет
Пред нею пестрый полк ливрей... (8, XXX)

4

а) То выронит она платок;
Поднять ей некогда... (5, XIV)

б) Или платок подымет ей. (8, XXX)

5

а) И сил уже бежать ей нет.
Упала в снег... (5, XIV — XV)

б) И, задыхаясь, на скамью
Упала... (3, XXXVIII — XXXIX)

6

а) Медведь проворно
Ее хватает и несет... (5, XV)

б) Проворно
Онегин с Ольгою пошел... (5, XLIV)

7

а) Он мчит ее лесной дорогой... (5, XV)

б) Примчался к ней, к своей Татьяне... (8, XL)

8

а) Большой, взъерошенный медведь... (5, XII)

б) Он мог бы чувства обнаружить,
А не щетиниться, как зверь... (6, XI)

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

Что ж ныне
Меня преследуете вы? (8, XLIV) —

соотносит реальную ситуацию с волшебным сновидением.

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

1

- а) И в сени прямо он идет
И на порог ее кладет... (5, XV)
- б) Онегин тихо увлекает
Татьяну в угол и слагает
Ее на шаткую скамью...(5, XX)

2

- а) Она бесчувственно-покорна,
Не шевельнется, не дохнет... (5, XV)
- б) Татьяна чуть жива лежит... (5, XX)

3

- а) Поднять ей некогда; боится,
Медведя слышит за собой... (5, XIV)
- б) И страшно ей; и торопливо
Татьяна силится бежать... (5, XIX)

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

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

1

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

2

Иной в рогах с медвежьей мордой...

Мое! сказал Евгений басом...

На наш взгляд, Пушкин здесь мог убирать "излишки" человеческого в медведе (1) и медвежьего в человеке (3) и также не хотел, чтобы в одном из чудовищ, к тому же рогатом, предполагался медведь (2). Заметим еще, что в окончательном тексте:

Онегин за столом сидит
И в дверь украдкою глядит. (5, XVII)

Откуда он знает, что в снях Татьяна?

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

Из множества значений медведя для нашей цели наиболее подойдут пять: "дух-охранитель", "воплощение души", "хозяин нижнего мира", "звериный двойник человека", "оборотень" (18). Все это вполне возможная гамма переживаний Татьяны во времена ее первоначальной влюбленности в Онегина, это взлеты и падения ее надежд, образы ее фантазий и снов. Важным моментом для понимания первой части сна является то, что "тему подобия или тождества медведя и человека в разных планах реализует ритуал медвежьей охоты" (19). При этом нам представляется, что для вариаций на эту тему поэту вовсе не надо изучать мифологию, достаточно чутко слышать сказки няни и бабушки, а также воспользоваться генетической памятью, погружающей в архетипы коллективного бессознательного. Сон Татьяны лишний раз реализует "устойчивый взгляд человека на природу медведя и его сакральное значение" (20). Известны мифологизированные "былички" о сожительстве заблудившейся в лесу женщины с медведем (подобный сюжет лежит в основе новеллы Мериме "Локис"). В мифах о медведе есть версии, что медведь был небесным существом, наделенным божественными качествами, что "бог и сам мог принимать образ медведя, когда хотел показаться людям на земле" (21). По контрастным версиям, медведь является страшным, фантастическим, апокалиптическим зверем, возможно даже отождествление медведя с сатаной. "Медведь еще чаще обозначает греховную телесную природу человека" (22), и вполне допустимо, что его образ в сне Татьяны призван указать на темные корни бытия не только в душе Онегина, но и Татьяны. Во всяком случае медведь — сложнейшая и поливалентная мифологема, в которой смешаны высшие и низшие ценности. Погруженный в столь мощный поток мифических ассоциаций и уподоблений, Онегин способен на небывалый личностный размах. Эти потенции никогда не выйдут за пределы сна Татьяны и его собственных снов, но зато Татьяна единственный раз обретает истину об Онегине, которую потом утрачивает.

Сюжет сна во второй части понимается как антисвадьба, свадьба-похороны. Так думает В.М. Маркович, так думает Ю.М. Лотман (23). Внутри сна все это неоспоримо, но в пересечениях с рамой романа фабула несколько смещается и становится иной. Дело тут не в разной интерпретации многозначного события, а в том, что само событие есть единый клубок реализаций и возможностей, которые в принципе неотличимы и, будучи аналитически разведены, соперничают в реализации, не уступая друг другу. Онегин в пределах сна Татьяны может быть и не опознан как медведь, и тогда фабула первой части движется к антисвадьбе, а жанровая характеристика раскалывается на сказку и ритуал. Но если медведь через взаимосвязи сна и рамы понимается как звериный

двойник Онегина, то перед нами сюжет ритуального преследования, развитый в жанре новеллы. В этом случае сон Татьяны разыгрывает по существу движение героев навстречу друг другу, и во внутреннем пространстве сознания у Татьяны растет и оплотняется то их взаимное желание любви, о возможности которого писал С.Г. Бочаров (24).

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

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

Онегин тихо увлекает
Татьяну в угол и слагает
Ее на шаткую скамью
И клонит голову свою
К ней на плечо... (5, XX)

Содержание кажется совершенно прозрачным. Но Пушкин осложнил его ироническим примечанием о "непонятной неблагопристойности". И вот еще что: в черновике вместо "слагает" было "сажает", а вместо "к ней на плечо" — "на грудь ее". Здесь диапазон толкований очень широк: не то какой-то странно-сентиментальный, чуть ли не детский жест, не то перед нами намерения вампира (такие подозрения были в комментарии А.Е. Тархова) (25). Да и в окончательном тексте как-то не все ясно. Так или иначе, в плавучей вязкости сна Татьяны, которая совершенно отражает континуальную природу сна, хотя и создана Пушкиным вполне дискурсивно — логическими средствами, угадываются хтонические глубины ночной души, клубящиеся первозданным ужасом. Последние стихи сна, уподобленные В.М. Марковичем космической катастрофе, прямо-таки обламывают текст, более чем соответствуя всему тому, что полагается при развязках новеллы. Концовка сна Татьяны является не столько предвосхищением именинной ссоры и дуэли, сколько предзнаменованием любовной неудачи героев, которая изначально предрешена. Поэтому замужество Татьяны незачем объяснять не зависящим от автора поведением реалистической героини. Реализм тут ни при чем. В замысле Пушкина разминовение, по-видимому, было неизбежно, и он просто до времени не знал об этом, как и Онегин мог долго не знать, что любит Татьяну с первой их встречи.

Итак, мы склонны утверждать, что сон Татьяны можно вполне корректно прочитать в жанре вставной новеллы внутри романа "Евгений Онегин". За это говорит вся его

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

ПРИМЕЧАНИЯ К ГЛАВЕ III

1. Об этом см.: *Жолковский А.К.* Материалы к описанию поэтического мира Пушкина // *Russian Romanticism Studies in the Poetic Codes*. Stockholm, 1979. P. 54—55.
2. *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий. Л., 1980. С. 62.
3. См.: *Худошина Э.И.* О сюжете в стихотворных повестях Пушкина ("Граф Нулин", "Домик в Коломне", "Медный всадник") // *Болдинские чтения*. Горький, 1979. С. 33.
4. *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". С. 355.
5. *Гачев Г.* Творчество, жизнь, искусство. М., 1980. С. 49.
6. Стихи о Музе, которая, как замечено выше, является проекцией Татьяны в мире автора.
7. *Лихачев Д.С.* Пушкин и мы // *Огонек*, 1984, № 23. С. 9.
8. О сне Татьяны писали С. Судиенко, В.Ф. Боцяновский, М.О. Гершензон, М.П. Самарин, Н.Л. Бродский, Т. Тангль, Л. Мюллер, Р. Матло, В.В. Набоков, Ю.М. Лотман, С. Сендерович, Т.М. Николаева. См.: *Сендерович С.* Две главы о "Евгении Онегине" // *Russian Language Journal*. 1. Vol. XLIII, N 144. P. 279—280; *Тархов А.Е.* "Даль свободного романа" // *Пушкин А.С. Евгений Онегин*. М., 1978. С. 233—238; *Маркович В.М.* Сон Татьяны в поэтической структуре "Евгения Онегина" // *Болдинские чтения*. Горький, 1980. С. 25—47; *Маркович В.М.* О мифологическом подтексте сна Татьяны // *Болдинские чтения*. Горький, 1981. С. 69—81.
9. *Гершензон М.О.* Сны Пушкина // *Пушкин*. Сб. 1. М., 1924. С. 87.
10. *Сендерович С.* Указ. соч. С. 253.
11. Такую точку зрения высказывает J. Leibowitz. См.: *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 4, 261.
12. *Бент М.И.* Указ. соч. С. 376.
13. *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". С. 270.
14. Там же. С. 270—271.
15. *Сендерович С.* Указ. соч. С. 238.
16. Там же.
17. *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". С. 271.
18. Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 128—130.
19. Там же. С. 128.
20. Там же.
21. Там же. С. 129.
22. Там же. С. 130.
23. См.: *Маркович В.М.* О мифологическом подтексте... С. 72; *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 271—272.
24. См.: *Бочаров С.Г.* О реальном и возможном сюжете // *Динамическая поэтика: От замысла к воплощению*. М., 1990. С. 17.
25. *Тархов А.Е.* Указ. соч. С. 235.

Глава IV. Сюжеты, мотивы, персонажи

П.А. Катенин писал Пушкину о второй главе "Евгения Онегина": "Замечу тебе

однако..., что по сие время действие еще не началось; разнообразие картин и прелесть стихотворения, при первом чтении, скрадывают этот недостаток, но размышление обнаруживает его; впрочем его уже теперь исправить нельзя, а остается тебе другое дело: вознаградить за него вполне в следующих песнях". Но Пушкин не "вознаградил" ни Катенина, ни многих читателей, ищущих в романе, прежде всего развитую фабулу. План событий не развернулся и не развязался.

Мы всегда исходили из этого тезиса, и в предшествующих главах он уже нашел свое применение. То, к чему Катенин отнесся с недоумением, после работ Ю.Н. Тынянова казалось само собой разумеющимся. Тем не менее вопрос о том, что главенствует в "Онегине", стих или эволюция характеров, для большинства читателей остается непроясненным. А для иных он даже и не ставится, так как совершенно ясно, о чем следует читать в романе. Поэтому там, где мы собираемся говорить о сюжете и персонажах, хочется еще раз обсудить эту сложную проблему, чтобы, в конце концов, утвердиться в какой-то определенной позиции. Что бы мы ни говорили, но роман Пушкина все равно читают про Онегина и Татьяну.

Катенин, как и другие критики пушкинского времени, например Н.А. Полевой, увидевший в Онегине первой главы "только связь описаний", нашел в романе противоречие между достоинствами стиха и отсутствием действия. Ему нужно было и то и другое. Последующие поколения забыли про стихи, и противоречие стерлось. Но явился Ю.Н. Тынянов и, отвергая претензии Катенина, объявил, что главное в романе Пушкина "не развитие действия, а развитие словесного плана". С Тыняновым многие не соглашались, а в недавнее время с ним в полемику вступил В.Н. Турбин, защитивший характеры и сюжет в "Онегине" против "филологического пуризма".

«В системе всеохватывающей поэтики, — как он полагает,... — план действия и словесный план в "Евгении Онегине" равноправны, а отношения между ними диалогичны» (1). В рамках общего взгляда на роман возразить здесь трудно, но эта мысль нуждается в последовательном проведении через ряд аналитических операций. Мы никогда не могли принять, что «основу композиции "Евгения Онегина" составляет повествование о героях романа, то есть его сюжет, обогащенный системой авторских отступлений... Главная сюжетная линия: Онегин — Татьяна» (Н.Я. Соловей). Но, с другой стороны, и мнение Ю.Н. Тынянова о том, что "Онегин" — это движение словесных масс, а не происшествия, долгое время казалось односторонним и объяснялось издержками полемики 1920-х гг. Сейчас мы гораздо ближе к Тынянову, но не собираемся настаивать на полном растворении фабульного сюжета "Онегина" в сплошном словесном потоке.

Напомним еще раз, что соотношение категорий "сюжета" и "фабулы" до сих пор составляет сложную теоретическую проблему. Более того, на путях ее решения возникают новые трудности. Поэтому здесь мы хотим ограничиться известными пределами в ее понимании. В конце концов, сюжет и фабула, то и другое, — цепочки событий, но сюжет — это цепочки художественных событий, а фабула — ее сокращенный перевод на язык реальной жизни (для нас точнее было бы "эмпирической", так как "художественное" — это тоже реальное). Фабула — "что", она смотрит в сторону внехудожественной действительности, а сюжет — "как", и он ориентирован на композицию, на устройство текста. Фабулу можно пересказать, и об "Онегине" было остроумно замечено, что это "роман с несчастной любовью, дуэлью, сном и двумя письмами". А сюжет надо пройти, причем пройти во многих направлениях, как если бы вы хотели постичь лес или незнакомый город. Теперь перейдем к сюжету "Онегина".

Сюжет пушкинского романа может быть осмыслен через категорию внефабульности. Внефабульное движение содержания вовсе не означает отсутствия в нем событийности и действия. Внефабульность была чертой романтической поэмы, в

которой уравнивались описательный и лирический планы с планом фабульным. В "Онегине" внефабульность означает только то, что история Онегина и Татьяны при всей ее важности не доминирует в романе как единственная сюжетная линия. В "Онегине" как минимум два равноправных сюжета, соответствующие событиям двух его миров: сюжет Автора и сюжет героев. В одну фабулу их можно объединить примерно так: в "Онегине" рассказывается о том, как Автор пишет роман о героях "с несчастной любовью, дуэлью..." и т.д. Но так никто не читает. Роман Пушкина движется не интересом внешней фабулы, а интересом к постоянным переходам из мира Автора в мир героев и обратно или к слитным их формам. Сюжеты Автора и героев сложно переплетаются и взаимно тормозят друг друга, заставляя читателя всякий раз погружаться в поэтическую глубину каждого эпизода. Содержание движется не только по повествовательным горизонталям каждого сюжета, которых в тексте нет, хотя в фабульном пересказе они могут быть установлены, но и по вертикали, которая подверстывает к внешнему действию совместно выступающие и лежащие один под другим сюжетные пласты. К ходам эпической нарративности (т.е. повествовательности) прибавляется "многолинейчатость лирического сюжета" (Т.И. Сильман), в котором движение идет от эмпирической поверхности вглубь, отражаясь на множестве ассоциативных экранов. В этом и заключается суть внефабульности, благодаря чему можно говорить о сюжетной полифонии "Онегина", описывая его содержание наподобие оркестровой партитуры.

В этом аспекте "Онегин" — высшее выражение поэтики смысловой и сюжетной многослойности, созданной Пушкиным и его эпохой. Мы видим в нем нерасторжимое сплетение явлений внешней действительности, предметности с предметной символикой, человеческими поступками и переживаниями — и все это выступает в аранжировке стиха, что и дает право говорить о сюжетной полифонии. Дело осложняется еще и тем, что миры Автора и героев показаны то лежащими в одной плоскости и продолжающимися друг друга, то предельно несоизмеримыми. Но и это не последняя ступень полисюжета "Онегина". Над ним надстраивается, как мы это отметили в разделе о пространстве романа, метасюжет, в котором "Онегин" выходит из собственно эстетических границ, взаимодействуя с культурным пространством читателей и в нем преображаясь в истолкованиях, удаляющиеся в сторону от текста. Кроме того, полисюжет разворачивается в недра текста, где можно усмотреть комплексы микросюжетов лирического типа, возникающих на основе символических словесных мотивов (сна, пути, снега и т.п.). Эти мотивы неотрывно вплетаются в характеристики персонажей, дополнительно их освещая. Отсюда и соединение в названии главы сюжетов, мотивов и персонажей. Все они функции друг друга.

Сюжетная полифония свойственна всем главам романа, но по-разному. В первой главе полифоничен весь облик Онегина, не равный самому себе в начале и в конце. Полифонично звучание "Дня Онегина", где на пространстве 22-х строф соперничают друг с другом партии Автора и героев, слагаясь в поэтический дуэт неопишуемой красоты. Вместе с тем этот "дуэт" музыкально предвещает сближение героев через несколько строф, когда они становятся приятелями и собираются "увидеть чуждые страны". Из других глав в смысле многозвучности особенно выделяется четвертая. Блуждающая точка повествования выписывает в ней столь прихотливые узоры, что текст вполне соответствует форме музыкального каприччио, как было отмечено по поводу романа еще Н.А. Полевым. Сюжетных событий из жизни героев всего лишь два: это главная часть свидания Онегина и Татьяны, которое началось в третьей главе, и зимний обед у Онегина. Оба эпизода поданы развернуто и ярко, в первом — длинный монолог Онегина, а во втором — диалог Онегина и Ленского, в конце которого последовало злополучное приглашение на именины. Оба эпизода, вместе с примыкающими к ним Авторскими строфами, композиционно обрамляют главу, поддерживая известное

архитектоническое равновесие. Но между ними располагается великолепное соцветие самых разнообразных строф, которые, собственно, и проигрывают этот причудливый концерт. Его отличительная черта заключается в свободных и непредсказуемых переходах от мотива к мотиву, а также в непринужденном слиянии повествовательных, описательных, комментирующих, рефлектирующих и лирических речевых потоков с их богатейшей интонационно-стилистической игрой. Глава начинается с графического эквивалента целых шести пропущенных строф (из них четыре были напечатаны в виде отрывка "Женщины", двух не было совсем). Все остальное заполнено Авторскими сентенциями, "картиной счастливой любви" Ольги и Ленского, скольжением через мотив альбома, эпиграмм и мадригалов к полемике об элегии и оде, описанием летнего онегинского дня, переходом к знаменитым осенне-зимним ландшафтам, которые сопровождаются авторским комментарием и авторским параллельным соприсутствием в тех же местах, но как бы в ином измерении и т.п. Однако при всей калейдоскопичности перетасовки мотивов в четвертой главе, в ней отлично просматривается момент смещения авторского и геройного миров, когда мы отмечаем не резкое переключение из одного сюжета в другой, а своего рода "соскальзывание". Это явление встречается во всем романе, но в четвертой главе оно играет особую роль, так как композиционно подыгрывает переключке двух главных эпизодов, более того, оно охватывает весь текст двойным кольцом строф.

В начале главы это строфы VII, VIII. Они принадлежат Автору, но строфа VIII начинается стихом "Так точно думал мой Евгений". А думал он: "Чем меньше женщину мы любим, / Тем легче нравимся мы ей"; или "Кому не скучно лицемерить, / Различно повторять одно...". Мы привели лишь начальные стихи из обеих строф, но совершенно очевидно, что они принадлежат стилистической зоне Онегина. Говорит Автор, но "интонационный налет как бы делает самое повествование некоторою косвенною речью героев" (Ю.Н. Тынянов). Еще более интересны в этом же смысле заключительные строфы главы. Онегин и Ленский только что поговорили об именинах, Татьяне и Ольге:

L

1. Он весел был. Чрез две недели
2. Назначен был счастливый срок.
3. И тайна брачныя постели
4. И сладостной любви венок
5. Его восторгов ожидали.
6. Гимена хлопоты, печали,
7. Зевоты хладная чреда
8. Ему не снились никогда.
9. Меж тем как мы, враги Гимена,
10. В домашней жизни зрим один
11. Ряд утомительных картин,
12. Роман во вкусе Лафонтена...
13. Мой бедный Ленский, сердцем он
14. Для оной жизни был рожден.

Не надо многих усилий, чтобы различить в строфе как минимум две, а то и три стилистических группы. Слово взял Автор-повествователь, а стихи 1—5, особенно 3—5, своими возвышенными перифразами звучат в речевой зоне Ленского. Однако возможна здесь и пародийная интонация, и тогда сюда подмешивается косвенная речь Онегина, любившего вышучивать Ленского. Стихи 6—12 объединяют интонации Автора и Онегина: и тот и другой в романе занимают почти одинаковую позицию в вопросах брака. Под вопросом остаются последние два стиха. Кому принадлежит формула —

Автору, Онегину, обоим? Вполне вероятно, что Онегин здесь перевешивает. За это говорит решительное утверждение о том, какая судьба уготована Ленскому, а ведь у Автора в шестой главе будет альтернативное мнение. Имеет значение и звуковой каламбур: "он / Для оной". Впрочем, обратимся к заключительной строфе:

LI

1. Он был любим... по крайней мере
2. Так думал он, и был счастлив.
3. Стократ блажен, кто предан вере,
4. Кто, хладный ум угомонив,
5. Покоится в сердечной неге,
6. Как пьяный путник на ночлеге,
7. Или, нежней, как мотылек,
8. В весенний впившийся цветок;
9. Но жалок тот, кто все предвидит,
10. Чья не кружится голова,
11. Кто все движенья, все слова
12. В их переводе ненавидит,
13. Чье сердце опыт остудил
14. И забываться запретил!

Концовки каждой главы принадлежат Автору. Это правило, которое, как и все правила, имеет исключение: от пятой к шестой главам повествование не прерывается. По содержательному весу конец четвертой главы не уступает второй, шестой, восьмой и "Отрывкам" (вдруг оказалось, что все это четности), но по сюжетному контрапункту он, может быть, богаче всех. Как и строфа L, последняя строфа перешла из повествовательного сюжета героев в поэтический сюжет Автора, и в ней, конечно, есть комментарий, рассуждения о двух контрастирующих типах человеческого поведения, стилистическая игра и пр. Обобщающий смысл озвучен лирически, иронически и меланхолически, но назвать строфу "лирическим отступлением" невозможно. Повествовательный сюжет, погружаясь и растворяясь во внутреннем мире Автора, возвращается к источнику своего возникновения. Герои присутствуют здесь не в виде олицетворенных авторских проекций, а в скрытом виде, как пучок мелодий, голосов, отголосков, неотторжимых от авторского сознания. Голос Автора оказывается не солирующим, а симфоническим.

В стихах 1, 2 продолжается и даже педалируется мотив ожидаемого Ленским счастья. "Он был любим" и "был счастлив" подхватывают и удваивают "Он весел был", начинающие строфу L в той же позиции. Весел, любим, счастлив! Это состояние Ленского, его ликующий внутренний голос, продолжение его собственных слов: "Потом разговорился вновь / Про Ольгу: такова любовь!" (4, XLIX). Но все же нам сообщает об этом Автор, это и Ленский, и кусочек повествования о нем, вкрапленный в начало лирического монолога. Неомраченное состояние героя как бы вскользь, но многозначительно, после многоточия и на стиховом переносе "по крайней мере / Так думал он" корректируется авторской иронией. Был счастлив, думая, что его любят. Вечная проблема влюбленных. Надо ли верить в любовь, если тебе как будто отвечают взаимностью, но ты подозреваешь, что это не так? Как оно обстоит на самом деле, и стоит ли об этом узнавать? Может быть, принимать как есть, не рассуждая? Ведь, в конце концов, влюбленный иной раз не может и даже не хочет отличать истинное чувство от его имитации. Да и влюбленный в самом себе порой не в состоянии развести то и другое. Вспомните пушкинского Дон-Гуана в "Каменном госте" или того же Онегина в строфах 1, VIII—XI. Их совсем не просто понять. В случае с Ленским перед

нами экзистенциальный вопрос вообще о знании, которое, как известно, приумножает скорбь. Вот он решается сейчас в тривиальной ситуации любви "поэта" и "простушки", будучи при этом чрезвычайно важным для романа в целом, но в четвертой главе "картина счастливой любви" предназначена для контраста с несчастной участью Татьяны. Татьяна ведь хочет и любить, и знать. Сначала она переживает это как тождество: "Я знаю, ты мне послан богом"; "Ты чуть вошел, я вмиг узнала" (Письмо). Позже, когда она не получила ответного чувства, жажда узнавания ее не оставила. У "бедного Ленского" была другая драма.

Действительно, "картина счастливой любви" на поверку оказалась едва ли не более драматичной, чем несбывшееся счастье Евгения и Татьяны. На читательском восприятии и оценках Ленского весьма сказывается почти повсеместная ироническая аранжировка его партии (в опере Чайковского все наоборот). Полустишие "Мой бедный Ленский" позже дважды возникнет в начале соседних строф 7, X—XI, своего рода, дистанционным контрастом к подобному же ходу в рассматриваемых нами строфах о восторженных ожиданиях героя, и эти две строфы беспощадно ироничны к погибшему юноше. Однако вернее будет сказать, что ирония Автора не оценивает Ленского, а его сопровождает. Ирония адресована миру, социуму, мало оборудованному для наивных, простодушных и вспыльчивых юношей с поэтическим уклоном, но еще важнее увидеть здесь автоиронию, связанную с глубинными вопросами существования и спроецированную на судьбу персонажа. Любовь любовью, но к ней неотторжимо привязана тема ранней и внезапной смерти, которую эпически проверяет и оценивает участь Ленского и которая по-разному лирически решается Автором в разных местах, в том числе и в конце восьмой главы, где в осложненной модуляции звучит известнейший элегический мотив:

9. Блажен, кто праздник Жизни рано
10. Оставил, не допив до дна
11. Бокала полного вина... (8, LI)

Авторская формула, сигналом которой в "Онегине" является оборот "Блажен, кто...", безусловно содержит в себе и последний элегический вздох о Ленском. Кстати, и в нашей строфе 4, LI к Ленскому относится "Стократ блажен, кто", но в другом смысловом ключе. В то же время сразу после онегинского выстрела в строфах 6, XXXII—XXXV тема внезапной смерти совершенно обнажена. Правда, Пушкин и здесь позволяет себе разнообразить драматический комментарий шутивным "отступлением в отступлении" (6, XXXIII), но в целом все высоко и серьезно:

8. Скажите: вашею душой
9. Какое чувство овладеет,
10. Когда недвижим, на земле
11. Пред вами с смертью на челе,
12. Он постепенно костенеет,
13. Когда он глух и молчалив
14. На ваш отчаянный призыв? (6, XXXIV)

Какова одна строка по музыке и смыслу: "*Он постепенно костенеет!*" Словом, Пушкин может завить тему в стилистический орнамент, а может выразить напрямую, как в "Скупом рыцаре":

- Цвел юноша вечер, а нынче умер,
- И вот его четыре старика
- Несут на сгорбленных плечах в могилу.

Это ведь написано вместе с окончанием восьмой главы.

Последние шесть стихов строфы 4, LI, продолжая авторский монолог, переходят в зону Онегина. В авторскую речь косвенно включаются интонации Онегина. Это он, параллельно с Автором размышляющий о Ленском, может самокритически высказаться и о себе. Одновременно здесь доигрывается ведущий мотив строфы, столь же значимый и для всего романа: столкновение стиха и прозы. Автор осуществляет себя в переводах со стиха на стиль ("неполный слабый перевод"; "люблю я очень это слово, / Но не могу перевести" и т.п.), Онегин твердо отнесен им к "прозе". Свою внутреннюю стилистическую, смысловую и мировоззренческую коллизию, которая внутри него до самого конца романа не решается окончательно ни в одну, ни в другую сторону, Автор персонифицирует в своих героях, разыгрывающих для него и для нас, как в средневековом моралите, драматическую контраверзу стихов (Ленский) и прозы (Онегин). Проблема "волны и камня", "льда и пламени", т.е. общей двойственности романа продолжается и в строфе 4, LI, которая по своему смыслу, симметрической позиции и даже номеру перекликается со строфой 8, LI. Подобны и мотивы строф, но обороты "Блажен, кто" инверсированы в разные половины строф. Таковы наблюдения над пучком сюжетов четвертой главы.

Любовный сюжет Евгения и Татьяны, выделенный для аналитического рассмотрения и специально отплетенный из запутанного сюжетного клубка, в этой своей мыслительной изолированности естественно обнаруживает прерывистость, эскизность, слабую мотивированность и незаконченность линий. Следует лишь помнить, что все эти и еще неназванные свойства любовного сюжета не столько открываются, сколько создаются в аналитической плоскости, на самом деле мы рассматриваем не сюжет, а чертеж сюжета, потому что внутри поэтической реальности он органически внедрен в ее многомерную сущность. Придавая такое значение фабульной разорванности и сюжетной неопределенности, Пушкин стремился расширить смысловой спектр романа и активизировать творческое соучастие читателей, которые в своем воображении сами могут подставить недостающие причинные, событийные, психологические и иные мотивировки. Собственно, смысловая и сюжетная неисследимость "Онегина" объясняет, как мы это уже не раз говорили, существование большого количества толкований и проекций текста, возникающих независимо от романа и даже мимо него. Все это, впрочем, в порядке вещей, и хотя роман в стихах, как и всякие стихи, адекватнее воспринимается при чтении вплотную к тексту, крупным планом, тем не менее, "Онегина" принято читать и думать о нем как о прозаическом романе, превращая его в концептуальное поле для мыслительного комбинирования.

Несмотря на то, что история Евгения и Татьяны как фабула в самом общем виде пересказывается легко и просто, описание ее как сюжета представляет немалые трудности ввиду его встроенности в сюжетную полифонию. У Ю.Н. Тынянова сюжет терялся в "движении словесных масс", более близкие по времени исследователи пытались вернуть ему видимые очертания. Мы назовем здесь две, по нашему мнению, очень важные работы для современного понимания сюжета "Онегина" и сюжетности вообще: это статьи Е.С. Хаева и С.Г. Бочарова (2). Мы не станем углубляться в их анализ и сопоставления, читатель при желании может сделать это сам, подчеркнем лишь общее основание работ и главное различие.

По Е.С. Хаеву, "сюжет построен так, что читатель не может отличить сюжетно значимые элементы от побочных и вспомогательных", "сюжетные прогнозы, как

правило, не сбываются", «к концу романа возникает представление о таком развитии предшествующих событий, которого в романе не было. Последнее положение подкрепляется тем, что описание могилы Ленского имеет черты эпилога "вертеровского" романа о безвременно погибшем юноше-поэте». Между тем сюжетного материала для него в "Онегине" нет. То же самое по поводу восьмой главы. Она выглядит так, словно "между Онегиным и Татьяной ранее начинался роман, прерванный несчастливими обстоятельствами или ошибками героев: "Еще одно нас разлучило...", "А счастье было так возможно...", "В вас искру нежности заметя, / Я ей поверить не посмел..." и т.д. В результате в романе вырисовывается *"сложенность сюжета из фрагментов нескольких виртуальных сюжетов"*.

Отличие взгляда С.Г. Бочарова на сюжет "Онегина" заключается в том, что каким бы пунктирным ни было его построение, в нем все-таки существуют и "стратегические и предопределяющие силы, и некоторые основные решения". Однако "в известных местах возникновения ситуаций раскрывается веер возможностей, намечаются варианты, среди которых прокладывает себе дорогу действие". Некоторые намеченные ходы не совсем исчезают в романе, тянутся подспудно, и в итоге мы видим, что "осуществившийся между героями драматический сюжет, в котором они потеряли друг друга, как бы взят в кольцо неосуществившимся идеальным *возможным* сюжетом их отношений". При этом справедливо замечается, что "возможность в романе Пушкина... имеет статус также особой реальности, наряду с той реальностью, которая осуществляется". Таким образом, сюжету придается характер параллельного или многолинейного действия, которое мы с нашей стороны распространяем на весь роман.

За "основной ситуацией неузнавания и разминовения героев", проведенной пунктирно с немотивированными переходами от одного сюжетного звена к другому, протягивается непроясненная перспектива их неизбежного сближения, так как Евгений и Татьяна "как бы созданы друг для друга" (Г.А. Гуковский). Впервые эта перспектива возникает после первой поездки к Лариным:

"Скажи, которая Татьяна?"

- Да та, которая грустна

И молчалива как Светлана,

Вошла и села у окна. -

"Неужто ты влюблен в меньшую?"

- А что? - "Я выбрал бы другую,

Когда б я был, как ты, поэт..." (3, V)

Не дружелюбное к Онегину, рутинное восприятие выводит из того, что герой из-за своего высокомерия и равнодушия, приехав в гости, просто не различил сестер. Однако в поддразниваниях Онегина звучит совсем иное: он очень даже хорошо все различил и по тексту романа именно здесь впервые завязываются отношения его и Татьяны. Ее письмо позже окажется лишь формальной очевидной завязкой, а первоначальная их история намечена Онегиным, хотя он говорит не от себя и не для себя. «Ставя себя гипотетически на идеальное место "поэта", Онегин делает свой идеальный выбор. Но этот выбор он делает на идеальном месте, как бы на чужом месте, и поэтому лишь в возможности: он *выбрал бы другую*» (С.Г. Бочаров). Тем не менее эта возможность оказалась такова, что как впервые Евгений увидел Татьяну у окна (это следует из слов Ленского), так и в конце романа, теперь уже навсегда, и продолжает видеть: "и у окна / Сидит *она*... и всё она!.." Весь сюжет и весь "Онегин" — непрерывная "смесь реальности с возможностью".

Несколько прибавлений по поводу "пунктирности". Любовный сюжет "Онегина", как мы усвоили, представляет собою набор фрагментов, включенных в более крупные фрагменты. Поэтому сами "пункты" разномасштабны и разнокачественны. Иные сжаты,

иные растянуты (именины, дуэль). Среди компактных эпизодов встречаются повествования о ровном ходе бесконфликтных событий, в которых время становится гладким, приобретая свойства длительности или так называемой «идилличности». Напомним "Красные летние дни" Онегина в деревне:

Прогулки, чтение, сон глубокий,
Лесная тень, журчанье струй,
Порой белая черноокая
Младой и свежий поцелуй,
Узде послушный конь ретивый,
Обед довольно прихотливый,
Бутылка светлого вина,
Уединенье, тишина:
Вот жизнь Онегина святая... (4, XXXIX)

В таких случаях время начинает походить на ровное пространство. Но вот другая строфа, в которой речь идет также о многократных и повторяющихся событиях. При этом качество сюжетности и характер времени совершенно иные:

1. Сомненья нет: увы, Евгений!
2. В Татьяну как дитя влюблен;
3. В тоске любовных помышлений
4. И день и ночь проводит он.
5. Ума не внемля строгим пеням,
6. К ее крыльцу, стеклянным сеням
7. Он подъезжает каждый день;
8. За ней он гонится как тень;
9. Он счастлив, если ей накинёт
10. Боа пушистый на плечо,
11. Или коснется горячо
12. Ее руки, или раздвинет
13. Пред нею пестрый полк ливрей,
14. Или платок подымет ей. (8, XXX)

Строфа принадлежит к редкому для "Онегина" типу энергичного и мгновенного фабульного сгущения (особенно на фоне медитаций строфы XXIX — "Любви все возрасты покорны"), которое быстро продвигает действие вперед, несмотря на обычную форму циклического повторения, свидетельствующего об инерционной длительности быта. Время здесь, как бешено вертящаяся шаровая молния; Евгений сам, как скрученный клубок времени, "запущенный куда-то, как попало", летит, торопится... Обращает на себя внимание композиционное и синтаксическое распределение материала. Композиционно строфа подобна засасывающей воронке, так как начинается от общего состояния Онегина (стих 2), переходящего к внутренней сосредоточенности (стихи 3—4), а затем к упрямо, до гиперболы, повторяющимся действиям (стихи 5, 6, 7). Далее, после промежуточного обобщения, перечисляются его уже совершенно конкретные поступки, повторяющиеся и в то же время ощутимо единичные. Их четыре (ст. 9—10, 11—12, 12—13, 14). Синтаксически строфа пульсирует: фразы постепенно разрастаются и, после срединного перебора (ст. 8), постепенно уменьшаются. Заметим также ценностное умаление жестов Онегина от накидывания боа до лакеев и поднятого платка. Никогда не приходилось прочесть, чтобы кто-нибудь всмотрелся в Онегина строфы 8, XXX. Кстати, прикосновение к возлюбленной, не названное в записи 9 "Альбома" (см. главу 1), называется здесь, и делается отчасти понятнее исключение истории с R.C.: все это транспонировалось в восьмую главу и теперь отдано княгине N с

переводом из одной модальности в другую. Вновь нельзя не повторить: порассуждать о "лишнем человеке", об аристократе и себялюбце, о любителе всего иноземного, способного лишь к мелким чувствам — готовы все, кому не лень, но всмотреться в эту микронovelлу взрывной маниакальной страсти, пережить горячее прикосновение его руки вместе с ним (и с ней!) — никому не приходит в голову! А что чувствует Татьяна во время этой второй погони? Мы ведь узнаем об этом из строфы XXXI через восприятие опрокинутого любовью Онегина, читаем: "Что ж ныне / Меня преследуете вы?" (8, XLIV). Читатель, может быть, и пережил, да критик не написал.

Кроме тротильных зарядов в сюжете героев можно выделить и положить в основу его устройства несколько самых весомых и многое определяющих событий. Они соизмеримы, хотя и разнокачественны, они также фрагментарны, но, ввиду большого объема, не столь спрессованы как строфа (8, XXX). По сути дела сюжет героев сохраняет в себе романтическую схему так называемой "вершинности", описанную В.М. Жирмунским по поводу байронических поэм. Эти поэмы, их сюжеты, содержат ряд обособленных и отмеченных по смыслу эпизодов внутри повествования. В "Онегине" важнейшую роль играют два свидания героев в начале и конце романа. Композицию оба свидания удерживают, но для сюжетного проведения и, следовательно, для объяснения судьбы героев их недостаточно, а остальные события в силу той же фрагментарности провоцируют на их изолированное рассмотрение. Между тем к двум свиданиям Евгения и Татьяны, изображенным на уровне житейской эмпирии (пусть и в экзистенциальном смысле), необходимо прибавить в том же статусе еще два свидания на уровне абсолюта. В том же статусе, но едва ли не в большем художественном и универсальном ранге. Тогда можно будет говорить о сюжете из четырех свиданий: в деревенском саду, в сне Татьяны, при посещении ею усадьбы героя (свидание с "душой Онегина"). В цепи этих звеньев, единых и вместе с тем двупланых, оба срединных эпизода (сон и посещение) принадлежат внутреннему миру Татьяны, но, погруженные в общий словеснопоэтический поток, они получают равный статус в плане сюжета и текста с обрамляющими их эпизодами деревенского и городского свиданий. "Их объединяет то, что все они — художественная реальность" (В.С. Баевский). В поэтическом пространстве стиха события эмпирии и сна качественно сближаются, разводясь лишь тематически и стилистически. В подробном рассмотрении "Сна Татьяны" это было показано. Приблизительно то же самое можно сказать и о "свидании" в усадьбе Онегина, и кое-что было сказано в разделе о пространстве. О последнем свидании мы еще будем говорить, и поэтому нет смысла подробно разбирать соотношение частей. Но можно сделать несколько прибавлений.

В двойной цепочке "сюжета из четырех свиданий" можно усмотреть, по меньшей мере, четырехслойное движение смысла, причем в каждом слое и между ними смысловые процессы далеко не однозначны, а порой и противоположны. Обычно, исходя из собственных предпосылок, мы собираем смыслы с какого-либо одного пласта и делаем более или менее однозначные выводы. Однако в другом измерении они могут оказаться ничем не подтвержденными. Условимся о схеме из четырех слоев, не находящихся по отношению друг к другу в строгой иерархии, выделив идеальный, социокультурный, мифический и природно-космический пласты. На переходе от одной "вершины" или "впадины" к другой могут доминировать различные пласты, в целом выступающие совместно, и герои попадают под действие сил притяжения и отталкивания, находящихся вне и внутри их. Самые высокие духовные интуиции изначально влекут Евгения и Татьяну друг к другу, но рассудочные соображения мешают тому и другой. Евгений "обмануть ... не хотел / Доверчивость души невинной", Татьяна в трех (!) свиданиях безудержно устремляется к возлюбленному, но всякий раз ей препятствует осознанное желание понять его, осмыслить: привлекая книжные

впечатления, она постоянно ошибается. На глубине подсознательного и прежде всего в "Сне Татьяны" сближение героев символически репетируется как неотвратимое, но в их герметический мир в символическом виде вторгаются социально-поэтические запреты. Все четыре свидания как бы обведены невидимым контуром, они "зарифмованы" кольцевым способом: два внешних события опоясывают два внутренних. Казалось бы, героям уготовано интимное пространство любви, вырезанное из внешнего хаоса, но на входе и выходе из этого пространства происходят необыкновенные вещи:

5. Блистая взорами, Евгений
6. Стоит подобно грозной тени,
7. И, как огнем обожжена,
8. Остановилась она. (3, XLI)

1. Она ушла. Стоит Евгений,
2. Как будто громом поражен.
3. В какую бурю ощущений
4. Теперь он сердцем погружен! (8, XLVIII)

Встреча и разлука героев взяты в рамку мифологемой грозы. Во встрече отмечалось родство Онегина с демоническим Мельмотом из романа Р. Метьюрина "Мельмот-скиталец", ценимого Пушкиным. Но можно и прямо понять, что бьющий сквозь Онегина огненный ток молнии пригвозждает Татьяну к земле. А момент их окончательного разрыва позволяет заподозрить в нем присутствие и действие громового рикошета той же молнии. Сам образ грозового разряда, отметивший судьбу героев в обоих случаях, достаточно нагляден. Гораздо интереснее истолковать их участь как вневременную мгновенную катастрофу, совершившуюся в пределах вечности. Вспышка молнии и раскат грома — явления неделимые, но поскольку вечность для нас опосредована временем, ее подвижным образом, так ее молнийный знак в сюжете героев обозначился не точкой, а линией между двумя точками. То, что поразило Татьяну и Евгения в один миг, равный вечности, в пределах фабулы растянулось во времени на несколько лет. В реальном восприятии блеск молнии и удар грома разделены интервалом, и герои романа испытывают свои потрясения поочередно, но в ином измерении это совершается с ними обоими сразу и навсегда. Означает ли все это непредназначенность Евгения и Татьяны друг другу, их изначальную несовместимость, безысходность их любви или любви вообще, или еще что-то — сказать нелегко. Мифологичность "Онегина", согласно В.М. Марковичу, фрагментарна, и если уж во встречи и разлуки героев включается мифологема грозы, то все совершающееся немедленно окружается ореолом универсальных обобщений. Так или иначе, проекция фабулы героев на природно-космический фон укрупняет масштабы их судьбы, как бы указывая "на неподвластную разуму и воле человека хаотичность бытия, на предопределенный ею трагизм человеческого существования" (В.М. Маркович).

Сюжетное устройство с четырьмя кульминациями имело место у Пушкина еще до "Онегина". В "Руслане и Людмиле" отмечена цепочка сражений героя с Рогдаем, с головой, с Черномором и с печенегам. О первой и последней битвах, опоясывающих срединные, сказано: «Расположенные в местах особой семантической значимости, в начале и конце, эти эпизоды как бы задают нужную "тональность" трактовке образа. Тем более резким контрастом служат им два других подвига героя, при обрисовке которых Пушкин подчеркивает иронически сниженные детали, неожиданно переводящие героическое деяние в иное измерение, высвечивая иронический смысловой план» (Г.Л. Гуменная). Опоясывающее соотношение двух былинно-исторических битв с двумя сказочно-фантастическими поединками складывается в "Руслане и Людмиле" в

двупланый контрапунктический сюжет, полностью соответствующий сложной стилистике этой шутивно-сказочной и рыцарски-авантюрной поэмы. Такова же рамочная композиция четырех свиданий героев "Онегина", каждое из которых, пользуясь выражением Тютчева о любви, тоже "поединок роковой". В романе, как и в поэме, два регистра одного сюжета, напряженно и непредсказуемо проходящего через события внешней и внутренней жизни, та же сюжетная полифония. Есть ирония и сказка, но есть и печаль, неразделенная мука и трагическое молчание.

"Евгений Онегин" унаследовал от "Руслана и Людмилы" еще одну сюжетную параллель, едва ли не более значимую. Если основную фабульную линию поэмы Пушкин выстроил по классической авантюрно-сказочной схеме поисков (внезапно утраченной возлюбленной) (с благополучным исходом), то в побочной линии он применил ту самую коллизию любовного несовпадения, которая позже определила сюжет Онегина и Татьяны. Это обстоятельство могло бы прибавить нам сложнейшую творческую проблему: как же это Пушкин, имея в своем поэтическом сознании твердый каркас сюжета, долгое время "даль свободного романа / Еще неясно различал". Но мы остановимся на другом. В.М. Жирмунский, споря с В.П. Шкловским, который отождествил по принципу несовпадения сюжет Онегина и Татьяны с приключениями Ринальдо и Анжелики из поэмы М. Боярдо "Влюбленный Роланд", привлек в качестве сюжетного чертежа басню о журавле и цапле и утверждал, что, благодаря существенному отличию глубокой человеческой драмы от ситуации басенных птиц, "сродство с басней является весьма второстепенным" (3). С.Г. Бочаров, соглашаясь в целом с В.М. Жирмунским, возразил по поводу "второстепенности", "ибо сама по себе сюжетная схема печальной басни о журавле и цапле... содержит в себе драматизм человеческой жизни, таких ее состояний, как разобщение и разлука, и может поэтому стать стержнем или костяком весьма сложной человеческой истории" (4).

Каким бы странным и даже недопустимым ни казалось подведение под сюжет Онегина и Татьяны столь "примитивного" основания, соотнесение басни и романа наполняется немалым смыслом. Журавль и цапля имеют в мифологической трактовке благородный облик; цапля иногда изображается с белым камушком во рту, знаком молчаливости, и так же выглядит журавль, потому что их нелегко бывает отличить на старинных изображениях. Цапля предвещает грозу. Высокая символика обеих птиц такова, что Онегин и Татьяна могут только прибавить в своем значении. Если история Финна и Наины в "Руслане и Людмиле" у Пушкина, как у Боярдо, мотивирована чарами, то разминовение Онегина и Татьяны по существу никак не мотивировано, как и в басне. То есть мы можем предложить мотивировки сами или приписать их Пушкину, но внутри романа категория причинности не действует, зато модальные формы попадают на каждом шагу. Журавль и цапля вечно ходят друг к другу в надежде на близость и вечно отказывают друг другу. В их неизбывной привязанности видна аллегория о неразрывности и несовместимости двух существ, автономных и суверенных. Разве не та ли участь уготована Евгению и Татьяне, лично слишком выделенных из русского имперсонального социума и вообще из бытия? Не только отсутствие мотивировок, но и отсутствие внешних препятствий сближает сюжет "Онегина" и басни. А внешние препятствия — необходимые условия стандартного романного сюжета, особенно в его массовом типе. Независимые существа, идеальные символы авторского сознания, Онегин и Татьяна получают свое внутреннее одиночество за личностную неординарность. В их взаимных отказах можно предположить мировые ритмы, а басня о журавле и цапле — прямая модель единораздельности, ведущего принципа пушкинского романа. На фоне басни сюжет "Онегина" раскрывает свою архетипичность, и его постоянное самодвижение не утрачивает способности порождать новые смыслы, перегруппировывать действующие, отбрасывать стертые и возвращать забытые. В то же

время сюжет "Онегина" является той смысловой доминантой, которая способствует усвоению читателями поэтических сокровищ романа, способствует устойчивости его художественного существования.

* * *

Сюжет реализуется в мотивах, которые образуют и его поэтическую материю, и связывают его с общей картиной мира автора, от поэтического ведут к универсальному. Мотивом может быть любой предмет, явление, отвлеченная идея, если они повторяются в тексте, обрастая сетью значений. "Тяжелые услуги", "тяжелый гусь", "тяжелый Пустяков", "тяжелое умиление" — это мотив, образованный эпитетом, это значимый колорит пушкинского мира. Ощутимая явленность пушкинских персонажей "Онегина", те впечатления и оценки, которые они в нас вызывают, равно зависят как от их конкретного облика и поступков, так и от глубинного фона существования, в который они вплетены. Все это вместе создает картину поэтического мира романа, в котором общечеловеческое и вечное являются основой всего.

Сюжет запечатлевается в мотивах, но движется персонажами. Персонажей в "Онегине" много, поэтически они чрезвычайно разнородны, но, тем не менее, заполняют собою все пространство единораздельного романного текста. Мы здесь достаточно много говорили о единораздельности "Онегина" и старались выполнить правила прочтения и рассмотрения текста, вытекающие из особенного его устройства. Поэтому трудно предположить, что теперь мы будем говорить о персонажах романа как об индивидуальных характерах, социальных и психологических типах, распределять их по группам и делать идеологические выводы. Все это возможно, но только тогда, когда мы отвлекаемся от поэтики "Онегина", переводя содержание романа в социокультурную плоскость и думая о персонажах как о живых людях. Жизнь и роман у Пушкина подобны, что ясно из всего текста и напрямую в строфе 8, LI, где поэт прямо-таки в соответствии с эстетикой немецкого романтизма, к которой он вне "поэтического сна" относился критически, благословляет тех, "Кто не дочел ее романа" (т.е. романа жизни). Поэтому мы вправе говорить и о том, как жизнь отображает романских героев. Жизнь и поэзия взаимно отображают друг друга, потому что поэзия ставит перед нами совокупную модель мироустройства, а мир устроен по художественным принципам, во всяком случае таковы наши понятия по существу, даже если мы говорим иначе.

Единораздельность "Онегина", как мы не раз подчеркивали, — это миры Автора и героев любовного сюжета, неразрывно соединенные, подобно сообщающимся сосудам, и в то же время относительно независимые, как не до конца вдвинутые друг в друга коробки. Разнородность персонажей заключается в том, что они все вместе собираются на симультанную (совместную, но разноуровневую) сцену романа, имея мало совместимый или вовсе несовместимый статус. В "Онегине" присутствуют Автор (автопортрет или проекция самого Пушкина), читатели, находящиеся в мире Автора, но способные быть и в мире персонажей, и даже вне текста, вымышленные герои, персонажи из чужих текстов (Скотинин, Буянов), исторические лица, лица из близкого окружения Пушкина, множество эпизодических персонажей различного свойства — и все они уравниены друг с другом в поэтическом мире. Онегин ужинает с другом Пушкина гусаром Кавериным, поэт Вяземский знакомится с Татьяной. Уравненные в поэтическом мире персонажи в реальном мире соотносились бы, как инопланетяне с землянами. Некоторые персонажи группируются в том или ином мире и не покидают его, другие свободно переходят из мира Автора в мир героев или наоборот, или принадлежат сразу обоим мирам, как сам Автор. Так Автор в порядке взаимозамены описывает свои балы, вместо онегинского (1, XXIX—XXXIV), Онегин неявно замещает Автора в начале четвертой главы. Так Татьяна переходит в мир Автора в виде его Музы. Даже

эпизодические персонажи, на мгновение появившиеся в романе, успевают превратиться в его читателей. Такова "горожанка молодая", остановившая коня у памятника Ленскому (6, XLI—XLII). Однако наиболее мобилен в перемещениях по романным мирам и в смене амплуа сам Автор.

Фигура Автора — самая сложная в "Онегине". В некоторых поворотах нашего анализа, а именно в "Днях" Онегина и Автора, мы обращали внимание на разницу в их "характерах". Но, прежде всего нам важны авторские функции. Автор присутствует в романе, который он создает и в котором он создает самого себя. Его персонажи ему в этом помогают. Пушкин создал Автора как блуждающую точку на пересечениях различных планов текста. То, что он повествователь, рассказывающий историю героев, — само собой разумеется. Но он еще и комментатор, и резонер, он лирический герой с тонкими и сложными переживаниями, в нем много биографических черт самого Пушкина. Наконец, удивительно парадоксальным кажется соединение в одном лице, можно сказать, почти отождествление, Автора — творца романа, владельца всего текста и Автора — персонажа собственного романа. Конечно, может быть, это и не слишком удивительно: даже мечтательный подросток в состоянии, восстановив на киноленте внутреннего видения мир своего воображения, инсценировать волшебный роман с самим собою в главной роли и с персонажами, которых он сам же и разыгрывает, чего же тогда ждать от гения! Но выложить это так, как сделал Пушкин при начале первой главы:

5. Друзья Людмилы и Руслана!
6. С героем моего романа
7. Без предисловий, сей же час
8. Позвольте познакомить вас:
9. Онегин, добрый мой приятель,
10. Родился на берегах Невы,
11. Где, может быть, родились вы
12. Или блистали, мой читатель;
13. Там некогда гулял и я:
14. Но вреден север для меня. (1, II)

Десяти стихов хватило Пушкину, чтобы явить многие ипостаси (облики) Автора, но более всего заметно схождение творца и персонажа. "Друзья Людмилы и Руслана", — это говорит творец, а пока еще не названный Онегин — "это герой моего романа". А через три строчки: "Онегин — добрый мой приятель", и эти слова проговаривает персонаж, который затем будет дружить с героем в параллельном сюжете и собираться с ним в путешествие, которое не состоится. Тонкость построения заключается в том, что повествователь у Пушкина не вполне превращается в изображенное лицо: в героя, рассказчика, летописца, хроникера, мемуариста и т.п. У Пушкина Автор находится как бы на пороге своего романа, "Евгений Онегин" еще только явился в "смутном сне" и пишется на глазах у читателя. Однако в альтернативном пространстве того же текста, в другом его измерении, сочинитель романа гуляет в белую ночь вместе с Онегиным по берегам Невы уже в качестве сочиненного персонажа. В этой несовместимости обликов Автора и в то же время их включенности друг в друга суть и секрет неотразимого воздействия пушкинского романа в стихах. Но это же есть наведение на непостижимость Бытия, на таинственное его устройство. Различные облики Автора, переходя из одного в другой или пересекаясь, воспринимаются читателями слитно и цельно, в качестве завершенной фигуры, покрытой нераздельным авторским "я", первым лицом единственного числа. Лишь аналитически постигается "ступенчатость" построения, изолирующая в цельнооформленном облике Автора его чужеродные составляющие, которые к тому же не фокусируются в одной точке. Чем не модель человеческого

сознания вообще?

Евгений и Татьяна написаны Пушкиным по тем же многомерным правилам поэтики, что и Автор. Они также являются его ипостасями, но дистанцированными, обведенными кружком имени и, следовательно, персонифицированными проекциями авторского "я". Из этого генетического сходства происходит и разница, заключающаяся в том, что герои существуют в более локальных пространствах и поэтому более конкретных и отграниченных. Автор в своих ипостасях проникает всюду, потому что все сам и создает, но герои, кроме отдельных исключений, не переступают границ авторского мира. Они лишь отсвечивают в нем, способствуя его стереоэффекту. Но и Автор ни в каком своем качестве не может проникнуть в герметический мир сна Татьяны, лишь единственный раз, как мы уже показали, он "прокалывает" его:

Но что подумала Татьяна,
Когда узнала меж гостей
Того, кто мил и страшен ей,
Героя нашего романа!
(5, XVII. Курсив мой. — Ю. Ч.)

В то же время сами герои, особенно Евгений, преобразуются в этом сне, как хотят, совершенно в стиле Автора: "Он там хозяин, это ясно" (5, XVIII).

Принципы повествовательной поэтики Пушкина в "Онегине" могут быть описаны более или менее адекватно, но этого нельзя сделать с характерами героев, их психологией, их поведением и мотивацией поступков, потому что это все нарочито оставлено Пушкиным в неопределенной мыслительной сфере, где читатели должны сами достраивать и проявлять эту картину, исходя из материалов текста и по своему разумению. Важно лишь не терять текст из виду и помнить, что возможности достраивания и смыслопорождающие силы уже заключены в нем. Перед такими явлениями, как "Онегин", читатель находится в том же положении, как и любой человек перед лицом Бытия. Что кому откроется, то для него и есть. Не случайно мы когда-то предлагали прочесть "Онегина" на фоне универсальности, *sub specie aeternitatis* (под знаком вечности). Поэтому для постижения смысла всей любовной истории Евгения и Татьяны, их характеров, ценностного соотношения читателю надо кроме свободной открытости поэтическому потоку осознать свою позицию рассмотрения текста, иначе говоря, попасть в адекватную роману ситуацию единораздельности.

В разных главах герои подчас выглядят не похожими на самих себя. Это связано с тем, что они определяются не обстоятельствами жизни, лежащими за чертой романа (их привносят критики и читатели), а условиями романного контекста и взаимообращенностью друг к другу. Рассмотрим с этой точки зрения сценку из именин Татьяны:

1. Пошли приветы, поздравленья;
2. Татьяна всех благодарит.
3. Когда же дело до Евгенья
4. Дошло, то девы томный вид,
5. Ее смущение, усталость
6. В его душе родили жалость:
7. Он молча поклонился ей,
8. Но как-то взор его очей
9. Был чудно нежен. Оттого ли,
10. Что он и вправду тронут был,
11. Иль он, кокетствуя, шалил,
12. Невольно ль иль из доброй воли,

13. Но взор сей нежность изъявил:
14. Он сердце Тани оживил. (5, XXXIV)

Как понимать альтернативу стихов 10, 11? Читатель, убежденный в общей "отрицательности" Онегина или в том, что герой существует во всем тексте как перечень отдельно названных качеств, конечно, скажет, что "он, кокетствуя, шалил". Если же у такого читателя имеется наблюдательность, то он сразу вспомнит параллельное место из донжуанской строфы "Как рано мог он лицемерить":

12. Как взор его был быстр и нежен,
13. Стыдлив и дерзок, а порой
14. Блестал послушною слезой! (I, X)

Казалось бы, все ясно, и тем не менее многие исследователи указали на "отсутствие внутреннего образно-семантического единства, психологической согласованности и динамической последовательности в изображении основных персонажей" (В.В. Виноградов). Черты героя не сводятся в некое единое целое, они тоже единораздельны. Исходя из художественных условий, Онегин первой и пятой глав имеет расходящиеся характеристики (он их имеет даже внутри первой главы), и поэтому его "нежные взоры" и там и там, перекликаясь, не поддерживают и не подтверждают друг друга. Они остаются в своей "отдельности" (А.П. Чудаков) и не развивают качеств, им предшествовавших, потому что Онегин в соотнесенности с петербургским "большим светом" — один, а в присутствии Татьяны — другой. Мы все ссылаемся в подобных случаях на художественные принципы романа, но разве в жизни иначе?

Из сказанного следует, что поведение Онегина в этой сцене психологически неуловимо и что Пушкин изображает его в духе той альтернативности и модальности, которые свойственны онегинской поэтике в целом и в особенности в таких местах, как картины возможной судьбы Ленского. Тем не менее остается шанс отчасти прояснить, чем же все-таки более наполнен взор Евгения — шаловливым кокетством или сочувственной искренностью. Здесь пригодятся не догадки и общие рассуждения, а скорее наблюдения за динамикой чувства Онегина, за его переживаниями и настроениями в связи с Татьяной. "Тайно дремлющее влечение" (С.Г. Бочаров) пунктирно, оно все время колеблется, и в нем улавливается некий ритм. Достаточно просмотреть подряд девять реакций Онегина, относящихся к Татьяне: разговор с Ленским (3, V), приход на свидание (3, XLI), реакция на письмо (4, XI), ответ (4, XIV), второй разговор с Ленским (4, XLVIII), приезд на именины (5, XXXI, сон Татьяны пропускается), поздравление (5, XXXIV), "месть" Ленскому на глазах Татьяны (5, XLI—XLV), сожаление об этом (6, X), — как легко устанавливается ритмическая смена притяжений и отталкиваний в движении чувства. Благоприятные для Татьяны места — нечетные, неблагоприятные — четные. Именинное поздравление — седьмое, в пятой главе его окружает раздражение Онегина на большое количество гостей и волнение Татьяны и его же притворное ухаживание за Ольгой, следовательно... нежность героя искренна.

Поэтому у Онегина самого по себе — один облик, соотносительно с Автором — другой, с Ленским — третий, с Татьяной — четвертый, с Зарецким — пятый и т.д. Читатель составляет характер героя, накладывая один "моментальный снимок" на другой. Воспринимая роман на известной мыслительной дистанции, мы с позиций вненаходимости получаем впечатление единого слитного мира, в котором фабульная кульминация с окончательным разминовением любящих героев выглядит досадным и необязательным отклонением от их "предназначенности" друг другу. И наоборот: точки

зрения изнутри текста (а роман позволяет каждому читателю сделать это) обнажает разноголосицу чужеродных компонентов, и среди их взаимоотталкивания разлука героев уже не выглядит столь несправедливой. С близкого расстояния яснее выступают возможности выстроить личные и надличные мотивировки их поочередных отказов от соединения в любви, открывается даже как бы закономерность их обреченности на внутреннее одиночество. Крушение ли это судьбы героев, или высокое испытание и призванность — окончательного ответа, правильного на все времена, "Онегин" не дает. На все времена остается лишь вопрос, потому что "роман — вопрошающий жанр" (В.Н. Турбин).

Столь же неуловим для окончательного определения и Владимир Ленский. Он выглядит, на первый взгляд, персонажем второго ряда, выдвинутым вместе с Ольгой для подсвечивания драмы главных героев. Однако эта "опереточная" функция не работает, а четырехкратная смерть Ленского (две последних в авторских комментариях как проблемные, по принципу "если не... то") на фоне незаметности в романе более десятка других смертей производит ошеломляющее впечатление, усиленное отсутствием во сне и наяву сколько-нибудь весомых причин для гибели. Можно снисходительно отнестись к Ленскому, подметить все иронические сентенции о нем, щедро рассыпанные Пушкиным, но нельзя пройти мимо того, что убийство юного поэта и в Авторе, и в его героях (даже поначалу в его невесте Ольге, олицетворяющей человеческий и литературный стандарт), и в читателях — персонажах, и просто в читателях постоянно отзывается горечью и состраданием. Тем не менее слишком разомкнутый спектр в пушкинских оценках Ленского не объясняется до конца общей стилистической тональностью "Онегина", колеблющейся в диапазоне лирики, патетики и иронии. Высказана глубокая идея, что в рисовке Ленского сказывается... основа «героев "Евгения Онегина" — их черты важны Пушкину не сами по себе, не как типические, а как дающие возможность отступлений» (Ю.Н. Тынянов). Если читать "Онегина" как "большое стихотворение", то эта мысль очевидно возрастает в своем значении. Во всяком случае она избавляет Ленского от любых однозначных характеристик, особенно от таких, когда смерть поэта считается достойным избавлением от неизбежного в будущем опошления. В момент смерти в Ленском "были скрыты обе возможности" (Ю.М. Лотман). Ни одну из них нельзя предпочесть, и, "совершая такое предпочтение, Белинский и Герцен выбрали разные варианты" (С.Г. Бочаров).

Эпизодические персонажи, которых в "Онегине" великое множество, удостоены Пушкиным беглых характеристик и могут быть описаны и поняты достаточно определенно. Одни действительно охарактеризованы несколькими штрихами ("отставной советник Флянов, / Тяжелый сплетник, старый плут, / Обжора, взяточник и шут" — всё!), другим отведено чуть более места, например "догадливому поэту" Трике или княжне Алине. Многие фигуры в основном функциональны. Так, Буянов, скандалист и забияка из "Опасного соседа" В.Л. Пушкина, "братец мой задорный", помимо эффекта явленности персонажа из чужого текста, лихо отплясывает на именинах мазурку (в черновике), подводит сестер Лариных к Онегину на выбор в очередной танец, а позже даже сватается к Татьяне. Особняком стоит Зарецкий, жизнеописание которого занимает в шестой главе много места и который нацеленно провел всю коллизию дуэли. Может быть поэтому, по контрасту с "речными" фамилиями Онегина и Ленского, он — Зарецкий!..

Пушкинский роман, как, это неоднократно здесь отмечалось, гораздо вернее экспонируется в чертах своего устройства, смысла и поэтичности, когда показываешь

какой-либо его орнамент, малый или большой, в его содержательном объеме, нежели расписываешь романские категории в системно упорядоченном виде. Писать поочередно о сюжетах, мотивах и персонажах — это все равно писать о них вместе. Поэтому мы и хотим провести эту тему еще раз, взяв для рассмотрения один из самых значительных и многомерных фрагментов романа. Наше внимание будет привлечено к одному из ключевых мест "Евгения Онегина": к вопросу о преображении Татьяны в 8-й главе, к структурному равновесию трех важнейших ее ипостасей. Хотелось бы, несмотря на власть читательских шаблонов над любым литературоведческим сознанием, освободить героиню от принудительной связи с различными внешнеположенными и привнесенными обоснованиями и прочесть VIII главу, будучи максимально приближенным к стихотворному тексту. Собственно, это и есть важнейшая задача, потому что "прерывистая структура" (В.В. Виноградов) построения персонажей в "Онегине" теоретически проработана, и надо при чтении лишь держаться правил пушкинской поэтики. Сам автор, хорошо осознавая собственные правила, уже внутри романного текста иронически хвалил Катенина, считавшего пропуск (точнее инверсию) 8-й главы "Странствие" композиционной погрешностью, "ибо чрез то переход от Татьяны, уездной барышни, к Татьяне, знатной даме, становится слишком неожиданным и необъясненным". Однако "необъясненность" и, следовательно, недопроявленность персонажа, конечно же, входили в планы Пушкина, и именно эта черта поэтики обеспечила его Татьяне притягательность и неисчерпанность.

Еще современники Пушкина решали вопрос о правдоподобию, об убедительности преобразования Татьяны. Позднее Белинский и Достоевский, исходя из различных концепций, сошлись на том, что Татьяна в 8-й главе ни капли не изменилась: "Страстно влюбленная, простая деревенская девушка, потом светская дама, Татьяна во всех положениях своей жизни всегда одна и та же" (В.Г. Белинский); "Это та же Таня, та же прежняя деревенская Таня" (Ф.М. Достоевский). Подобный взгляд на героиню удерживается теперь в пределах массовой культуры, а внутри пушкинистики Ю.М. Лотман отметил принципиальные противоречия в поэтике "Онегина" и, в частности, в Татьяне "столкновение различных характеристик... в разных главах": "Она по-русски плохо знала" и "Татьяна (русская душою)". Он же объяснил поступки Татьяны, которые перенесли "динамическую противоречивость ее характера в сферу внутренней жизни, превратив ее образ в глубоко трагический". О том же писали и другие: "Драматизм судьбы Татьяны в том, что одной стороной души она принадлежит патриархальному миру, а другой — интеллигентскому миру просвещенного дворянства, европейской литературы XVIII в., Онегина" (В.С. Баевский); "Формируется весьма своеобразный тип личности, в котором органически сливается национальное и иноземное, фольклорное и сентименталистское, природное и цивилизованное" (Ф.П. Федоров); «Способность Татьяны одновременно существовать в разных логических и психологических уровнях романного бытия делает ее персонажем особенным и характер ее дает простор для самых разных определений и "угадываний"» (В.А. Кошелев).

Все приведенные суждения, которые легко можно продолжить, показывают, что Татьяна как персонаж понимается все более осложненно и что ее многослойный "характер" поэтически выстраивается в месте пересечения чужеродных структур, лежащих в различных измерениях.

Действительно, к исходу 7-й главы Татьяна сохраняет двойственный облик "мечтательницы нежной" и "русской душою". Как будто более ничего в ней не предполагается. Прочитав онегинские книги, она пришла к ложному пониманию того, кого ранее "вмиг узнала". Московское общество для нее неприемлемо:

Татьяна смотрит и не видит,
Волнение света ненавидит;
Ей душно здесь... Она мечтой
Стремится к жизни полевой
В деревню, к бедным поселянам,
В уединенный уголок... (7, LIII)

Но это все происходит в повествовательном сюжете, а есть еще поэтический сюжет, где у Автора с Татьяной давно завязаны не совсем изъяснимые отношения. То он переводит ее письмо с французской прозы на русские стихи, то, называя милой, льет вместе с ней слезы, то в момент, когда героиня собралась гадать:

Но стало страшно вдруг Татьяне...
И я при мысли о Светлане
Мне стало страшно так и быть...
С Татьяной нам не ворожить... (5, X)

Все эти эпизоды погружены в особое пересеченное пространство, куда неотличимо друг от друга вложены мир русской деревни и мир европейской литературы: сюжет проходит по их невидимой границе, не являясь в это время ни повествовательным, ни поэтическим. Автор здесь не превращается в персонажа, как это совершается в эпизодах его встреч и дружбы с Онегиным: там мы имеем неразвернутый параллельный сюжет, один из возможных сюжетов романа (например, совместная поездка в Европу).

Таким образом, уже во 2—7-й главах Татьяна вписана и в мир героев, и в мир Автора, в повествовательный и в поэтический сюжеты. Каков ее статус в мире Автора, пока не совсем ясно, зато очевидно, что она и Евгений попадают в этом мире как бы в различные отсеки, во всяком случае, в ценностном смысле.

В 8-й главе Татьяна неожиданно обретает новые грани. Это происходит внезапно и в то же время неявно, так что многие читатели не хотят замечать нового облика. На протяжении всего романа в стихах Пушкин, как правило, не позволяет себе ни событийных, ни, тем более, психологических мотивировок. "Пустые" места прерывистой структуры формирования персонажей он оставляет для заполнения читательскому соучастию. Однако двойная или даже тройная позиция Автора относительно его героев — их творца, повествователя-очевидца и персонажа позволяет ему вести фактически синхронно два или несколько сюжетов ("Онегин" полисюжетен!), и то, что пропущено в повествовательном сюжете, может быть имплицировано в поэтический сюжет. Во всяком случае, там оно аналитически обнаруживается; надо лишь не забывать об универсалиях пушкинской поэтики — инверсиях и взаимозаменах.

Кажется, Л.Н. Штильману первому удалось дать точную формулу того, что происходит в начале 8-й главы: «"отступление" первых строф восьмой главы выполняет и сюжетную функцию: рассказ о метаморфозах музы есть композиционное и поэтическое решение проблемы превращения Татьяны». Однако формула нуждалась в проверке на тексте, чего не сделал Штильман и два-три позднейших исследователя. Взглянем на проблему еще раз.

Цепочка модификаций авторской Музы в 8-й главе насчитывает пять звеньев, но принято думать, что с Татьяной связано лишь ее последнее превращение, когда она

Явилась барышней уездной,
С печальной думою в очах,
С французской книжкою в руках. (8, V)

Между тем Татьяна растворена в поэтическом мире автора с самого начала главы, но ее присутствие в первых четырех звеньях проявляется неочевидно и по-разному. Лицейская муза воспела:

И славу нашей старины,
И сердца трепетные сны. (8,1)

Соседство "снов" и "старины" как в блоке смежных рифм, так и в иных соединениях — это ключевой мотив текста, связывающий Автора, Татьяну и Онегина. Петербургская Муза-вакханочка как будто ничем не похожа на Татьяну, но Автор приводит ее "на шум пиров" так же, как и Музу-Татьяну на петербургский раут. В стихах

Она Ленорой, при луне,
Со мной скакала на коне!.. (8, IV)

тоже как бы нет ничего общего с Татьяной, но если вспомнить интертекстуальное присутствие "Светланы" Жуковского и в повествовательном, и в поэтических сюжетах, откуда взялась и луна, всюду сопровождающая Татьяну, кроме 8-й главы, где ее, как и Автор, видит при луне Онегин, перехватывающий мотивы героини; если вспомнить, что под "знаком Жуковского" находятся все эти строфы о Музе, построенные по образцу стихотворения "Я музу юную бывало", то Ленора-Людмила в мире Автора (Светлана — в мире героев) легко перекликается с Татьяной.

Менее всего, кажется, можно сблизить с Татьяной предпоследнюю метаморфозу Музы. Тут, скорее, контраст: Муза находится "В глуши Молдавии печальной", она цыганка, которая

... позабыла речь богов
Для скудных, странных языков,
Для песен степи, ей любезной... (8, V)

Однако здесь-то как раз и всплывают те черты патриархальной народности, которыми украшают Татьяну во множестве истолкований. Более того, один из мотивов будет немедленно продвинут дальше, характеризуя сначала Татьяну-Музу, а затем уже внутри повествовательного сюжета и Татьяну-княгиню N:

И ныне Музу я впервые
На светский раут привожу;
На прелести ее степные
С ревнивой робостью гляжу. (8, VI)

Откуда у Музы "с французской книжкой в руках" взялись "степные" прелести? Можно думать, что у Автора "степь", "степные" связаны с важным кодирующим признаком, обозначающим постоянство и преемственность, а также общую черту этнического ландшафта. Впоследствии этот опознавательный знак Музы, незаметно истаявшей среди гостей, перейдет на княгиню Татьяну N (уже не Ларину), и Онегин, едва узнавая ее в новом блистательном облике, воскликнет:

"Как! из глуши степных селений..." (8, XVII)

Стих явно нуждается в комментарии: потому что в 7-й главе о Татьяне говорится: "О страх! нет, лучше и верней / В глуши лесов остаться ей". Попытки объяснения через

географическое пространство, предпринятые В.В. Набоковым и Ю.М. Лотманом, не принесли ясности. Верным путем пошел В.С. Баевский, обративший внимание на черты художественной структуры "Онегина": "Возникающая здесь географическая неопределенность соответствует и временной неопределенности, и поэтике противоречий, и всей поэтике художественного пространства". Можно добавить, что соответствует поэтике романа в целом. Зоны неопределенности возникают и при соприкосновении повествовательного и поэтического сюжетов, просвечивающих друг сквозь друга, но персонажи, трансцендируя из одного мира в другой и обратно, сохраняют у Пушкина некоторые общие признаки и остаются узнаваемыми. Татьяна идентифицируется с Музой, помимо всего прочего, по признаку принадлежности к "степи", хотя генеративно признак исходит от Музы. В сущности, контрастные черты "леса" и "степи" поглощаются семантическим единством, обозначающим пространство русского ареала. Не случайны у нас заглавия "Лес и степь", "Лес", "Степь". Для самого Пушкина "степь" значит нечто большее, чем просто географическое пространство: "В степи мирской, печальной и безбрежной / Таинственно пробились три ключа". То же "пустыня мира" ("Бахчисарайский фонтан", "Козлову" и т.п.). Наконец, в принадлежности Татьяны то "лесу", то "степи" можно усмотреть противоречие шекспировского типа, подобно наличию и отсутствию детей у Леди Макбет. Вообще говоря, если два явления несовместимы с точки зрения здравого смысла, то это не означает, что у них нет соответствия в какой-либо иной плоскости понимания. Пушкину важно, чтобы Татьяна 8-й главы и внутри повествовательного сюжета оставалась Музой Автора, и эта склейка персонажа не должна быть исключена из интерпретации.

Начало 8-й главы — своего рода курсив в проведении Пушкиным полифонического сюжета "Онегина". Постепенно вырезывается образ Татьяны-Музы, а затем один из мотивов скрепляет Музу и княгиню N. В каком же зримом месте текста происходит преобразование Татьяны в "знатную даму"? Конкретно его как бы и нет, Пушкин только проскальзывает сквозь него, но все же будем думать, что оно локализовано в картине визита Музы, вместе с Автором, на светский раут, где еще не появилась княгиня N с мужем и где, как выясняется далее, уже находится Онегин:

Сквозь тесный ряд аристократов,
Военных франтов, дипломатов
И гордых дам она скользит;
Вот села тихо и глядит...
<...>
Ей нравится порядок стройный
Олигархических бесед,
И холод гордости спокойной,
И эта смесь чинов и лет. (8, VI—VII)

Это краткое время, согласно поэтике романа, является эквивалентом длительного сюжетного времени, "около двух лет" (как "День Онегина" в 1-й главе равен восьми годам), в течение которого Татьяна становится новым человеком. Затем этот растянутый внутри себя момент переключается без шва в настоящее время сюжета:

Но это кто в толпе избранной
Стоит безмолвный и туманный? (8, VII)

Кому принадлежит вопрос? Может быть, это риторический вопрос Автора, но его же способен задать неназванный эпизодический персонаж или даже читатель, вмещенный в структуру романа. Во всяком случае, поэтика "Онегина" допускает

подобную "синэстезию". Однако, возможно, вопрос задает исчезающая Муза, незаметно для нас превращаясь в Татьяну. Этот промежуточный образ, опережающий "реальное" присутствие княгини на рауте, является как бы персонифицированным предчувствием ее встречи с Евгением (визит Музы и Автора выглядит при этом эскизом будущего вступления в зал Татьяны с мужем), и мы, читатели, уже здесь смотрим на него глазами героини, узнаем о ее инверсированной сюда реакции:

Кто он таков? Ужель Евгений?
Ужели он?.. Так, точно он. (8, VII)

Что касается героя, то он лишь отраженно повторит эти же вопросы, узнавая и не узнавая Татьяну:

"Ужели", — думает Евгений; —
Ужель она? Но точно... Нет... (8, XVII)

— и вокруг их встречи возникает композиционное кольцо, зеркальный повтор с вариацией, задающий поэтически минимальными средствами сложный спектр их новых отношений.

Итак, преображение Татьяны из уездной барышни в знатную даму действительно происходит внутри поэтического сюжета, где она пребывает в модусах авторской Музы. Если же аргументы из текста на этот счет покажутся неполными, приведем еще одну сквозную линию, соединяющую Музу и княгиню. Г.А. Гуковский обратил внимание на известную параллель между ситуацией Евгения и Татьяны в 8-й главе и любовью Жуковского к Марии Протасовой-Мойер, воплощенной в лирике и балладах поэта: "...в самом сюжете этого романа, в трагической истории любви были отклики Жуковского. <...> ... в Татьяне Лариной есть душа Жуковского, есть душа Маши Протасовой". Правда, Г.А. Гуковский свою интуицию не развил, но текст показывает, что "под знаком Жуковского" движется и вступление, и вся 8-я глава целиком. Этим интертекстуальным знаком является мотив тишины, "тихости" в поведении Музы, а затем и княгини Татьяны, фундаментальный мотив в лирическом мирозерцании Жуковского:

Вот села *тихо* и глядит.
Все *тихо*, просто было в ней.
Был так же *тих* ее поклон.
И *тихо* слезы льет рекой.
И *тихо* наконец она...

Мотив тишины возникает у Жуковского постоянно, есть он и в "Светлане", хотя не слишком заметен. Зато в коротком стихотворении "19 марта 1823", написанном по поводу кончины Маши, мотив композиционно связывает все три его части: "Ты предо мною / Стояла тихо", "Ты удалилась / Как *тихий* ангел"; "Звезды небес, / *Тихая* ночь".

Кроме метаморфоз Музы, маскирующих длительность преображения Татьяны (строфы I—VII), к нему следует присоединить еще столько же (втор. пол. VII—XIII), включающих две контрастных характеристики Онегина от имени персонажа-читателя и Автора, а также краткий рассказ о странствиях героя. Впрочем, это не столько прибавление к эквиваленту повествовательного сюжета, сколько его редупликация, касающаяся теперь перерождения и внутрироманной переоценки самого Евгения, и, видимо, не случайно это удвоение укладывается в равные стиховые отрезки (по шесть с половиной строк).

Признав преображение Татьяны, чего многие читатели и критики не видят или не

хотят видеть, необходимо поставить вопрос об отношении княгини Татьяны N к большому свету, к которому она в 8-й главе принадлежит. "Портрет" света, как он нарисован Пушкиным, и Татьяны в нем выясняется из трех мест главы: появление Музы на рауте, царственного входа и пребывания княгини с мужем на этом же рауте и из посещения Онегиным на другой день ее салона. Только после рассмотрения этих трех эпизодов можно перейти к отрицательной оценке высшего света, прозвучавшей в монологе Татьяны. Необходимость включения дополнительного материала заставляет придать этому разделу суммарный характер.

Мы придерживаемся мнения, далеко не самого распространенного, что изображение высшего света в 8-й главе "Онегина" дано в безусловно положительных красках. Впервые это видно из описания, которое мы выше частично процитировали (8, VI—VII). Во втором эпизоде появление Татьяны-княгини, еще не названной, построено на особом, почти гиперболическом впечатлении на присутствующих:

Но вот толпа заколебалась,
По зале шепот пробежал... (8, XIV)

Впечатление читателя также усиливается, когда выясняется, что у вошедшей нет никаких резких отличий, бросающихся в глаза. Характеристика основана на том, что у нее нет того-то и того-то. Это называется апофатическим описанием, возникающим при отсутствии средств для выражения впечатления. Тем более поразительна внешняя реакция гостей, автором никак не мотивированная и объясняемая разве что непостижимой герметичностью героини:

К ней дамы подвигались ближе;
Старушки улыбались ей;
Мужчины кланялись ниже,
Ловили взор ее очей;
Девицы проходили тише
Пред ней по зале, и всех выше
И нос и плечи подымал
Вошедший с нею генерал. (8, XV)

По сути дела, апофатика продолжается, и реакция по принципу "королеву играет свита" говорит лишь о том, что, видимо, есть нечто, заставляющее относиться к вошедшей с всеобщим поклонением. Но что?

Поскольку ответ на этот вопрос получить не просто, обратимся к словам героини, которые она произносит в своей отповеди Онегину: "Постылой жизни мишура", "ветошь маскарада", "этот блеск, и шум, и чад" и т.п. Принято думать, что это и есть разгадка высокой души Татьяны: она презирает свой внешний успех, богатство, сан, оставаясь верна интимнейшим и всеобщим ценностям своей народной души. Все это, безусловно, льстит читателям, которые узнают в Татьяне собственные чувства, не всегда проясненные. Кажется, что мы сами похожи на героиню или, наоборот, не похожи, и тогда надо брать с нее пример. Нет ничего естественнее таких реакций, но это не что иное, как функционирующая прагматика поэтического текста в его непосредственном воздействии. Первый же аналитический вопрос ставит все наши переживания под сомнение. Что мы должны думать о человеке (а о персонаже мы все равно думаем как о человеке, хотя знаем, что это не совсем живая индивидуальность, но и некое первоначало, вырастающее до высоких символов), презирающем и ненавидящем свое окружение, великолепно это презрение маскирующем и в то же время находящем в себе силы и возможности обворовать всех и властвовать над всеми? Или нам достаточно

внешней импозантности для того, чтобы мы кричали ура и в воздух чепчики бросали? Или величавое презрение и превосходительная позиция, умело прикрытые апофатической простотой, медиумически зачаровывает нас, читателей, так же, как и гостей раута, которые, кстати сказать, тоже читатели романа?

Достаточно спросить только об этом, чтобы немедленно отказаться от прямого смысла обличений Татьяны, касающихся большого света.

Мы еще вернемся к этому сложному для понимания месту, а сейчас остановимся на описании гостиной Татьяны-княгини (строфы XXIII—XXVI). Картина, на первый взгляд, кажется сатирической, но не касаясь колебаний Пушкина в черновой и белой рукописях, можно думать, что это не так. Описание начинается общим положительным тезисом (стр. XXIII), который далее расчленяется по нарастающей на три саркастические ступени. Однако они, не перехватывая оценки, придают картине объем, контрастность, подлинность и живость, показывая, что ни одно сообщество не состоит из шеренги стерильных добродетелей. Да и само татьянино общество обводит композиционной рамкой присутствующих ничтожеств и каждого "перекрахмаленного нахала":

И молча обмененный взор
Ему был общий приговор. (8, XXVI)

Можно согласиться с мнением американского слависта У. Годда (приводится в русском переложении), что петербургский салон Татьяны, ее детище, почти не уступает разумной согласованностью и "своеобразной живостью" самому пушкинскому творчеству.

После этого становится ясно, что декларация Татьяны о чуждости высшего света, куда "Теперь являться я должна" и пр., есть не твердое ее убеждение, а результат аффекта, продиктованного собственным отчаянием и отчаянием Онегина от невозможности соединения для них, любящих. Их любовь, и прежде всего любовь Татьяны, навсегда останется нереализованной идеальной возможностью, несбыточностью, хотя сама по себе эта возможность более чем реальна. Уклоняясь от парадоксов, полагаем, что теперь Татьяна принадлежит своей новой действительности, которую она сама выбрала, чтобы возвести внешнюю и внутреннюю преграду между собой и Онегиным. Ее порыв в прошлое напоминает неосуществившийся "поэтический побег" Автора в будущее. Замужество и высший свет были выбраны ею, кроме защиты от Онегина, может быть, и ради торжества над ним, но все это оказалось ловушкой. Пушкин написал включение Татьяны в культурное пространство большого света и стремление освободиться из него, пользуясь обычной для него "поэтикой противоречий".

У Пушкина в конце 7-й и в конце 8-й глав повторяется одна и та же ситуация: Татьяна выражает свое отрицательное отношение к свету, сначала к московскому, потом к петербургскому:

Не замечаема никем,
Татьяна смотрит и не видит,
Волненье света ненавидит;
Ей душно здесь... она мечтой
Стремится к жизни полевой.
В деревню, к бедным поселянам,
В уединенный уголок... (7, LIII)

А мне, Онегин, пышность эта,
Постылой жизни мишура,
Мои успехи в вихре света,
Мой модный дом и вечера,
Что в них? Сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот блеск, и шум, и чад
За полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище... (8, XLVI)

Мы обычно вычитываем здесь не только одно и то же содержание, одну и ту же контраргументацию, выраженную различными формантами, но и суммируем общий итог и

смысл переживания — они у нас складываются в одной плоскости. За это сюжетное время Татьяна не только "вышла замуж" как бы независимо от Пушкина, но и вполне независимо от него "вышла из образа", сделавшись "неприступною богиней / Роскошной, царственной Невы". Пушкин осуществил ее выход в противоположное, а затем вернул обратно, проведя двойную инверсию. Ее сходные переживания озвучены в разных контекстах, потому что в Москве она не принадлежала к свету, а в Петербурге принадлежит. Во 2—7-й главах Татьяна была отчуждена от всех, в 8-й — она отчуждена от самой себя. Позиции совершенно изменились, и смысл идентичных переживаний несовместим. В результате, благодаря структурному зигзагу, мы получаем то да не то, знаем об этом и не хотим знать. Кроме того, к напряженному и без того семантическому полю подключен облик Музы, и читательское переживание еще более накаляется.

Обратим внимание на еще один смысловой оттенок в монологе Татьяны. Мы оборвали цитирование на месте, где далее следует:

За те места, где в первый раз,
Онегин, видела я вас (8, XLVI)

Между тем, вместе со всем предыдущим, это исключительное состояние героини прочитывается вовсе не как осуждение света. Просто свет ничего не стоит, сравнительно с тем навсегда утраченным, и поэтому вся XLVI строфа выглядит как перифраз открытого признания в любви к Онегину, которое прозвучит в конце монолога. Перед нами размытое с одной стороны композиционное кольцо, где мотив сначала накапливается в подтексте, а затем запечатлевается в твердой окончательной формуле, впрочем лишенной перспективы.

Что же мы видим в итоге? Переход Татьяны-барышни в Татьяну-княгиню, совершающийся внутри метаморфоз Музы. Ореол Музы сопровождает героиню на протяжении всего повествовательного сюжета, а потом, когда повествование внезапно обрывается, Татьяна и Онегин возвращаются в поэтический сюжет, в творческий мир Автора. Княгиня N и Муза исчезают, остается одна Татьяна. Она до конца так и не преображается в княгиню: недаром титул, возникающий в 8-й главе шесть раз, неизменно сопровождается именем, стоящим то поодаль, то рядом. В последних двух строфах герои, разлученные в повествовании, пребывают вместе в поэтическом описании, и только здесь Автор с ними расстается. Уже было замечено, что "осуществившийся между героями драматический сюжет, в котором они потеряли друг друга, как бы взят в кольцо неосуществившимся идеальным *возможным* сюжетом их отношений" (С.Г. Бочаров).

На этом можно бы и кончить, однако невозможно умолчать о новом и оригинальном прочтении 8-й главы, согласно которому последнее свидание героев происходит в воображении Онегина (5). Автор Кэрил Эмерсон таким способом исключает из внешнего событийного ряда поступок Татьяны, обычно восхищающий читателей, но зато придает ей статус Музы Автора и Онегина. Гипотеза К. Эмерсон возможна в случае перенесения на "Евгения Онегина" опыта истолкования постмодернистских романов XX века, например, "Лолиты" В. Набокова. В работах А.А. Долинина проницательно раскрыта двойная природа текста "Лолиты", где герой сначала рассказывает историю своей греховной одержимости, а затем досочиняет, не отмечая границы между "исповедью" и "романом", всю развязку с письмом Лолиты, встречей с нею, повзрослевшей и беременной, и убийством Куильти, возвышаясь над собою и творя свою жизнь в качестве демиурга (7). Именно по аналогии с "Лолитой" К. Эмерсон столь эффектно предложила неявный структурный поворот, поменявший внешнее пространство на внутреннее в конце 8-й главы "Евгения Онегина". Правда, сама К. Эмерсон полагает, что на нее

повлиял А. Терц, но это не отменяет наблюдения. Сновидческие мотивы 8-й главы в связи с Онегиным привлекают сейчас пристальное внимание.

Несмотря на то, что о снах у Пушкина писали, начиная с М.О. Гершензона, достаточно регулярно, а сон Татьяны стал приоритетной темой мировой пушкинистики, мотив сна в "Онегине" нуждается в новых рассмотренных. Сон и сновидность занимают в романе исключительное место, и культура нашего века с ее интересом к "окнам в другую реальность" не может мимо этого пройти. Мотив сна в тексте пронизывает как повествовательный, так и поэтический сюжеты, в каскаде его значений перемешаны физиологические ритмы и всеобъемлющие метафоры. Со стороны тематики и композиции он получает равный статус в тройственном модусе жизни, смерти и сна. Сновидческая реальность способствует формированию калейдоскопически слитного мифопоэтического пространства, по модели которого выстроен, как мы уже это показывали, весь роман.

Как и другие мотивы, сон помогает прямо или косвенно осветить характеристики персонажей. Автор в обычном смысле спит нормально (в деревне долго, летом у моря мало), но его творческое состояние раскрывается, как правило, в высоких метафорах сна ("творческие сны", "сердца трепетные сны", "сны поэзии святой" и т.д.). Онегин спит много, что как будто подтверждает его неромантическую натуру, но в восьмой главе его "сон любви" приобретает черты выхода в запредельность. Татьяна пробуждается рано, и фраза "Татьяна спит" как бы нужна лишь для того, чтобы она увидела свой вещий сон. Как спит Ленский, нам остается неизвестно до преддвуэльной ночи, где он тихонько задремал:

Но только сонным обаяньем
Он позабылся, уж сосед
В безмолвный входит кабинет
И будит Ленского воззваньем:
"Пора вставать: седьмой уж час.
Онегин верно ждет уж нас" (6, XXIII)

А Онегин "спал в это время мертвым сном". Немудрено, что выпавшийся Онегин так легко подстрелил бессонного Ленского, который только в последних своих стихах утверждал, что "бдения и сна / Приходит час определенный" (6, XXI). Странно, что мотив сна никогда не привлекают к результату дуэли двух друзей. Ведь Зарецкий как бы невольно отрежиссировал это опасное для Ленского несовпадение.

Мы много раз утверждали, что толкования персонажей, выведенные из повествования, принадлежат критике и публике. Говорят о Ленском как о живом человеке, но никто не жалеет погибшего юношу, может быть, смутно ощущая эмблематичность его фигуры. Принято думать, что Ленский обязательно опошлится бы, смеются над тем, что он говорит Онегину:

Ах, милый, как похорошели
У Ольги плечи, что за грудь!
Что за душа!.. (4, XLVIII)

"Смотрите! — возглашают. — Что у него, у этого идеалиста на первом месте и что на последнем!" Да разве Пушкин сфальшивил в ситуации? Тут и обычной иронии, можно сказать, нет. А если и есть, то не в адрес Ленского, хотя, конечно, не станем спорить, что иронический флер окутывает его образ. Но не везде и не окончательно. Обратимся к ряду развернутых сравнений, незаметно преображенных Пушкиным, чтобы провести мелодию Ленского в поэтическом сюжете:

Покоится в сердечной неге,
Как пьяный путник на ночлеге... (4, LI)

... Их читает

Он вслух, в лирическом жару,
Как Дельвиг пьяный на пиру. (6, XX)

То видит он: на талом снеге,
Как будто спящий на ночлеге,

Недвижим юноша лежит,

И слышит голос: что ж? убит. (8, XXXVII. Курсив мой. — Ю. Ч.)

На далеком расстоянии, по четным главам Пушкин провел как бы музыкальную тему, искусно варьируя ее от иронической фамильярности к взволнованному потрясению через серию повторов, замен и перестановок. "Пьяный... на ночлеге" разносится по одному компоненту во второй и третий кусок, поддерживая основной рисунок. "Путник", "Дельвиг", "юноша" звучит почти нейтрально, замещая друг друга, но "пьяный путник", "Дельвиг пьяный", "спящий... юноша" образуют стилистическую лестницу, бегущую вверх. Обороты "в сердечной неге" и "в лирическом жару" притягиваются формой и общностью внутреннего состояния, и оба контрастны к третьему "на талом снеге", стоя в стихе все вместе в одной позиции. "На ночлеге" — "на пиру" — "на ночлеге" складываются в терцину, где опоясывающая тавтологическая "рифма" ночлега заставляет приглушенный до этого мотив сна зазвучать во всей своей конструктивной и смысловой очевидности. Итак: "Пьяный ... на ночлеге", "пьяный на пиру" и "спящий на ночлеге" "на талом снеге" — "убит". Совершенная музыкальная вариация, лишняя раз напоминающая о том, из чего, где и как складываются фигуры, характеристики и оценки пушкинских персонажей в "Онегине".

ПРИМЕЧАНИЯ К ГЛАВЕ IV

1. Турбин В.Н. Поэтика романа А.С. Пушкина "Евгений Онегин". М., 1996. С. 182.
2. Хаев Е.С. Проблема фрагментарности сюжета "Евгения Онегина" // Болдинские чтения. Горький, 1982. С. 41—51; Бочаров С.Г. О реальном и возможном сюжете ("Евгений Онегин") // Динамическая поэтика. М., 1990. С. 14—38.
3. Цит. по статье: Бочаров С. О реальном и возможном сюжете // Динамическая поэтика.
4. Там же.
5. Эмерсон К. Татьяна // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1995. № 6. С. 31—47.
6. См.: Долинин А.А. Бедная "Лолита" // Набоков Вл. Лолита. М., 1991; он же. "Двойное время" у Набокова (От "Дара" к "Лолите") // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994.

Заключение

Наш очерк о "Евгении Онегине" подошел к концу. Если читатель ожидал, что персонажи романа предстанут здесь как примеры для подражания или осуждения, то он уже давно понял свою ошибку. Нет здесь и отнесенности "Онегина" к реализму, причем вовсе не потому, что доказана его принадлежность к романтизму или чему-нибудь другому. Дело в том, что сам взгляд на реализм как на правдивое и адекватное отражение действительности в настоящее время подорван. В XX веке оживились реликтовые основы мифологического мышления, которое не различает реальности от вымысла, правду от иллюзии. В многомерности существования, где реальность как бы выбрана из пучка возможных миров, нелегко говорить о реализме как о твердом отображении

действительности. Теория литературы, конечно, не отбросит реализма, как и других мировых стилей, но для него должны быть найдены новые философские, эстетические и методологические обоснования. Мы миновали и психологические характеристики, так как Пушкин проходил мимо изображения психологии в современном понимании (не самом современном!), а показывал ее через поведение персонажей и без мотивировок.

В то же время почти все из только что отвергнутого существует в предложенном здесь прочтении "Онегина", но не в прямых дидактических формулах и директивах, а в эластических, сослагательных и колеблющихся формулировках. В "Онегине" торжествует "модальность как актуальная форма реальности... и как условие его свободы" (С.Г. Бочаров). Реализм в романе есть, но он движется "от реального к еще более реальному", и В.М. Маркович не случайно отнес его к "символическому реализму". Если, как утверждал В.А. Жуковский, "жизнь и поэзия — одно", если действительность пушкинского текста — "гибрид": мир, в котором пишут роман и читают его, смешался с "миром" романа; исчезла рама, границы миров, изображение жизни смешалось с жизнью" (С.Г. Бочаров), то "Онегин" как таковой есть расширенная реальность, частью которой являемся мы сами. Отсюда и все остальное. Человек не отделен от мира, он подобен фокусирующей точке внутри Бытия, точке, которая в свою очередь распространяется на все. Поэтому персонажи "Онегина" резонируют по всему тексту романа, и их поведение определяется не социальной принадлежностью, не биографией и психологически мотивированным характером, но, прежде всего принадлежностью к ландшафту, лесам, рекам и озерам, деревне и городу, временам года, обращенностью друг к другу, короче, зависимостью от всего, что ни есть в прекрасном и просветленном мире романа. Как писал Г. Гессе в "Степном волке", "человек телесно единичен, а духовно никогда", и, следовательно, психологические реакции персонажей не замыкаются внутри их индивидуальности. В связи с этим формула Ю.Н. Тынянова о том, что "их черты важны Пушкину не сами по себе, не как типические, а как дающие возможность отступлений", относятся не только к основаниям поэтики "Онегина", но и к миросозерцанию Пушкина, выводящего персонажей из "кружка имени" в неохватную панораму универсума. Наконец, в отношении оценок персонажей мы хотели освободить Ленского от снисходительных характеристик, а также обратить внимание, что если роман называется "Евгений Онегин" или "Рудин", то это не означает, что их главными лицами являются Татьяна Ларина и Наталья Ласунская.

Несколько слов по поводу принципов анализа текста, проведенных в этой книге. Мы всегда считали, что по выборке можно судить о совокупности, и поэтому никогда не претендовали на исчерпывающую полноту анализа, считая подобные попытки слишком громоздкими и практически неосуществимыми. Многого надо оставить на долю интуиции, на долю опознавательного переживания. "Можно надеяться, что анализ того, что подлежит анализу, поможет лучше уловить и почувствовать то, что от него ускользает" (Д.Е. Максимов). Приложение к тексту жесткой решетки аналитической формулы с целью определения степени соответствия следует считать обязательным, но также необходимо во избежание грубого догматизма уметь вовремя отступить от претензий на их безоговорочное совпадение. Это особенно касается "Онегина" как романа в стихах, который при всех своих ограничениях (например, строфическом) ищет свободы содержательного развертывания и композиционного размещения. Его трудно уложить как в крупные, так и в мелкие рубрики классификации, и потому, придерживаясь описательных и аналитических задач, надо уравновесить меру заключения текста в рамки жанрового или любого конструкта и меру освобождения его из этих рамок. Вообще языки описания (метаязыки) приобретают более мягкие и расплывчатые формы, что связано с усложняющимся видением самого литературного предмета.

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

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

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

Дикое растение, вполне предоставленное самому себе.

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

Про Онегина Белинский так не пишет, а у Достоевского ничего подобного нет о Татьяне. Исходя из своих пророческих озарений, Достоевский говорит о Татьяне как об укорененной в народной почве и при этом морально вознесенной над опустошенным Онегиным. В качестве доказательств он произвольно объясняет поступки и состояния героев, взятые поверх и помимо текста. Так бывает, когда толкователь осознанно или автоматически сочиняет свою версию текста, полагая, что он его объясняет. Достоевский читает "Онегина", вводя категории положительного и отрицательного героя, не совместимые с творческими принципами именно этого текста Пушкина (см. его насмешку над сентиментальными романами — 3, XI). Роман не столько интерпретируется Достоевским, сколько используется им в целях прагматики как инструмент для проведения предвзятых идей, что в конце концов разрушает смысловую емкость текста. Адаптация текста, точнее его смысла, к вкусам массового читателя сыграла свою роль в возрастающем внедрении "Евгения Онегина" в национальное сознание. Это, видимо, неизбежно и является правилом функционирования классического текста в культуре, но в деле толкования надо различать поэтическое созерцание и рационально-логические построения от педагогической дидактики и

пророческих взываний. Не умаляя в целом значения гениальной речи Достоевского, нельзя согласиться с еще более радикальными высказываниями его современных последователей, утверждающих, что "Татьяна пытается спасти Россию от Онегинных" (В.С. Непомнящий, 1980).

Однако следует признать, что в процессе утверждения классического текста в национальной и мировой культуре — и "Онегин" здесь не исключение — необходимо и неизбежно возникают эксцентрические истолкования, которые не могут устроить все стороны. Д.И. Писарев развенчивал пушкинский роман и его автора, но "Онегин" от этого только возвысился. То же самое происходит сейчас при продвижении "Онегина" в мировую культуру. Упомянутая ранее статья К. Эмерсон "Татьяна" была расценена в "Вестнике Тамбовского университета" как покушение на национальные ценности, между тем она при всей своей острой полемичности ничего не сокрушает, а только адаптирует великий текст в иноязычной культуре. В этом смысле любопытно еще одно истолкование Татьяны в англоязычной пушкинистике, где о моральной позиции героини пишется как о высшей ценности романного мира: «Татьяна утверждает независимость совести, единственность любого нравственного сознания и правоты, открытие единого и уникального нравственного "я", противостоящего и побеждающего искусственную мораль массы, общества или общего блага» (Р. Фриборн). Казалось бы, эта великолепная формула должна устроить всех апологетов Татьяны, особенно в России. Однако перед нами Татьяна, прочитанная в Западном мире. Это означает, что она представлена как личность, не подвластная никаким обстоятельствам, сама устанавливающая правила собственного поведения, являясь носителем ценностей. У нас же Татьяну понимают по преимуществу как выразительницу национальной всеобщности, и поэтому формула Фриборна не вызовет энтузиазма.

Под занавес в качестве приложения — два истолкования Татьяны, сделанные необычными способами. Для понимания героини интересен сопоставительный план, связанный с одним из источников романа. Он позволит реконструировать психологическое состояние Татьяны в 8-й главе, которое не мотивировано и не объяснено Пушкиным, тем не менее, может быть понято. Речь пойдет о характеристике героини романа Мари де Лафайет "Княгиня де Клэв", сделанной А.В. Чичериным, которая, несомненно, является имплицитной параллелью к пушкинской Татьяне. Открытая интерпретация "Княгини Клевской" читается как смысл подразумеваемого онегинского эпизода, простирающегося из глубины. Для того, чтобы показать это, сделаем выдержку из статьи Чичерина:

Красота героини совершенно выходит за рамки и понятия великосветского общества. В ней еще что-то. <...> Это высокая и несокрушимая одухотворенность. То *возвышенное*, которое займет доминирующее положение в последующей эстетике...

...Прекрасно по своей пылкости и силе чувство княгини де Клэв к герцогу Немуру. Прекрасно оно по своей затаенности, по своей чистоте и бесцельности. Оно особенно прекрасно, потому что в этом чувстве, внутри его неустанная и необычайно сильная борьба. <...> Но есть и нечто стоящее выше этого чувства. Оно — в той духовной красоте, которая была бы разрушена, разбита изменою мужу, при его жизни и после его смерти. И еще глубже. Страшно несоответствие ее чувства, единственного в ее жизни, и чувства Немура, не менее неистового, но далеко не столь надежного. <...> Любовь может стать бедою, мукою целой жизни, но поруганной она быть не может. <...> Она отрекается от себя самой в главном своем чувстве, чтобы утвердить себя в ненарушенном своем бытии. Ведь она преодолевает все проявления своего чувства, но не само чувство... (Контекст — 1978. С. 148—149).

Думается, что Чичерин предполагал перенесение своего пассажа на Татьяну. За это говорит изменение заглавия в русском переводе. Любопытно и замечание Достоевского, что "если бы Татьяна даже стала свободною, если б умер ее старый муж и она овдовела,

то и тогда она не пошла за Онегиным". Привлечение перекрещивающихся интерпретаций для освещения Татьяны позволяет, на основании аналогии с княгиней де Клэв, предположить смысловое осложнение в конце монолога героини. За неотменяемым прямым смыслом слов "Я Вас люблю. К чему лукавить! / Но я другому отдана, / Я буду век ему верна" проступает второй план: Татьяна будет любить идеального Онегина, Онегина своей души, но отказывает ему реальному. Она отдана другому Онегину, а не этому. Однако такой поворот не обесценивает героя. Онегин и Татьяна в пушкинском романе остаются личностями, равновеликими и равнодостоинными, претерпевающими свою драму внутри социума, до сих пор не изжившего патриархально-родовых комплексов. Поэтому нисколько не удивительно желание смотреть в сторону Онегина.

Второе истолкование является результатом двойного перевода словесного текста "Онегина": сначала на музыкальный язык оперы П.И. Чайковского, а затем на язык "немой сцены" с одним динамическим жестом. Осенью 1982 г. в Мариинском оперном театре Санкт-Петербурга под руководством Юрия Темирканова был поставлен "Евгений Онегин" с изменениями традиционной музыкальной и режиссерской трактовки. На генеральной репетиции, после того как отзвучала музыка и занавес опустился, он вновь поднялся, и всё исполнители уже неподвижно стояли на "выходе" в разных местах сцены. Позже говорили, что на премьере он был как-то изменен, и, значит, публика видела его единственный раз. В центре стояли Татьяна и Гремин (князь Н у Пушкина), справа от них и несколько сзади Ленский, Ольга, мать сестер Лариных, в глубине, кажется, Зарецкий, няня и пр. Онегин стоял на авансцене в левой кулисе... После большой паузы Татьяна, вдруг покидая мужа, по диагонали переходит в правую кулису. Теперь герои стоят впереди всех остальных, они еще дальше друг от друга и как-то подчеркнута вместе. Пауза продолжается. Так скульптурно запечатлена любовь Евгения и Татьяны, неосуществленная и все же состоявшаяся.