ЮРИЙ ЧУМАКОВ

СТИХОТВОРНАЯ ПОЭТИКА ПУШКИНА

(*Чумаков Ю.Н.* Стихотворная поэтика Пушкина: Сб. / Научный редактор М.Н. Виролайнен. Редакторы: О.Э. Карпеева, П.А. Копылова. - СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1999. – 432 с.)

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ АННОТАЦИЯ

Этой книгой, впервые представляющей читателю собранные под одной обложкой работы о Пушкине известного новосибирского ученого и пушкиниста Ю. Н. Чумакова, Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге продолжает серию "Пушкинская премьера".

Каждое издание серии призвано открывать новые и неожиданные научные, исторические и художественные аспекты пушкинского творчества.

Издание осуществляется при поддержке Института "Открытое общество" (Фонд Сороса) в рамках конкурса "Пушкинист" совместно с дирекцией Международного Рождественского фестиваля искусств в Новосибирске.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора

I. ТЕКСТ И ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

Состав художественного текста «Евгения Онегина»
«Отрывки из путешествия Онегина» как художественное единство
«День Онегина» и «День автора»
Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину»
Поэтическое и универсальное в «Евгении Онегине»
Жанровая структура «Евгения Онегина»
К историко-типологической характеристике романа в стихах («Евгений Онегин» и «Спекторский»)

II. ПОЭТИКА И ТРАДИЦИЯ РУССКОГО СТИХОТВОРНОГО РОМАНА

«Евгений Онегин» и «Евгений Вельский»
«Евгений Онегин» и стихотворная беллетристика 1830-х годов
«Дневник девушки» Е. Растопчиной и «Двойная жизнь» К. Павловой в освещении «Евгения Онегина»
Из онегинской традиции: Лермонтов и Ап. Григорьев
Пушкин - Полонский - Блок: К традиции русского стихотворного романа
«Младенчество» Вячеслава Иванова и «Первое свидание» А. Белого в русле онегинской традиции

III. ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ПОЭТИКОЙ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

Роль творческой истории в художественном существовании романа в стихах
Пространство «Евгения Онегина»
«Евгений Онегин» Пушкина и «Менины» Веласкеса (К исторической поэтике пространства)
«Сон Татьяны» как стихотворная новелла
Татьяна, княгиня N, Муза (Из прочтений восьмой главы «Евгения Онегина»)
«Евгений Онегин»: Интерпретация, поэтика, традиция

IV. ПОЭТИКА СТИХОТВОРНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Дон Жуан Пушкина
Сюжетная полифония «Моцарта и Сальери»

V. ЛИРИКА

Композиция двух посланий к Чаадаеву и эволюция пушкинского стиля
Система ассонансов в элегии А.С. Пушкина «На холмах Грузии»
«Зимний вечер» А.С. Пушкина
Жанровая структура «Осени»
Стихотворение Пушкина «К***» («Я помню чудное мгновенье»): Форма как содержание

VI. ИЗ ДОКЛАДОВ И РЕЦЕНЗИЙ

Об инверсивности у Пушкина. (Текст доклада, прочитанного на III Международной Пушкинской конференции в Одессе 27 мая 1995 г.)
Лиро-эпическое пространство у Пушкина. (Текст доклада, прочитанного на научной конференции в Даугавпилсе в 1987 г.)
В глубь пушкинской строки (О книге Ст. Рассадина «Драматургия Пушкина»)
«Роман без конца» (О книге Ю.М. Лотмана «Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя»)
Еще один взгляд на «Евгения Онегина»

VII. ПРИЛОЖЕНИЕ

Принцип «перводеления» в лирических композициях Тютчева
Пир поэтики: Стихотворение Ф.И. Тютчева «Кончен пир, умолкли хоры»

Публикации

Моей жене
Элеоноре Худошиной
посвящаю

От автора

Мне никогда не приходило в голову написать в один присест книгу о Пушкине, и то, что собрано под этой обложкой, представляет три десятка небольших статей, написанных на различном пушкинском материале в 1967-1997 гг. Тем не менее это собрание отдельных опусов одновременно оказалось и книгой - по крайней мере, так это видит сейчас автор, - книгой, которая писалась как бы сама собой, и ее начало осталось за пределами текста, а конец, может быть, еще будет дописан. Объяснение заключается в том, что статьи, с одной стороны, будучи замкнуты внутри себя, с другой - открыты в область постоянных проблем, где пересекаются предмет рассмотрения и личность автора. Говоря о личности автора, я имею в виду способность резонирования с определенными культурными идеями и их трансляцию сквозь время. Сейчас хорошо видно, как бы из вненаходимости, что с середины 1960-х гг. обозначился глубокий сдвиг в мировой социокультурной парадигме. В литературоведении частным случаем этого процесса явился поворот к поэтике художественного текста, интерес к внутреннему миру литературного произведения, осуществление монографического имманентного анализа. У этой тенденции уже были свои приливы и вынужденные откаты, и когда наконец она снова пошла в рост, это переживалось как глоток свободы.

К этому можно прибавить несколько замечаний по поводу истории текста книги. Фактически она один раз уже была написана в 1970 г., и ее надо было лишь освободить из заключения в рамки кандидатской диссертации. Основные черты пушкинской стихотворной поэтики были в ней изложены; подбор материала о лирике, драме и эпосе был тем же самым. Конечно, по объему она была бы меньше, но почти все, что есть теперь о лирике Пушкина, написано было уже тогда. Там было еще две главы: о "Каменном госте" (писалась вчерне в 1959-1960 гг.) и о "Евгении Онегине". В дальнейшем меня увлек роман в стихах. Правда, в связи с интересом к традиции онегинского жанра, я писал о многих авторах, не ограничиваясь Пушкиным. Но оказалось, что увлечение "Евгением Онегиным" слишком устойчиво. Пушкинский роман в стихах представительствует у меня за множество текстов в мировой культуре и даже как модель мироустройства. Его поэтика всегда для меня "была заманчивой загадкой". Впрочем, двадцать лет назад (1978) я написал статью о "Моцарте и Сальери", эксцентрическая идея которой задевает критику до сих пор (см. послесловие В.С. Непомнящего к антологии статей о пушкинской драме (1)). Та неизданная книга 1970 г. оказалась своего рода увертюрой, сгустком идей и интерпретаций пушкинских текстов. Внутренне завершенная, несмотря на свою фрагментарность, она была реализована в осколках статей, но, оставаясь неосуществленной в целом, стала напоминать потонувший или непостроенный корабль. В то же время за ее счет широко разрасталась онегинская часть. Я чувствовал, что постепенно меняется моя методология,*

манера письма, отдельные концепты, но вот эта подводная основа была неизменна. Да что подводная основа: мы живем во времени, как в реке, а вода в ней сразу течет и стоит. После имманентных анализов поэтики "Евгения Онегина" я вышел к исторической поэтике и традиции жанра романа в стихах, которая прежде не осознавалась: стихотворные романы были, а традиции не было. Затем я стал искать перехода от поэтики к универсалиям. Настаивая сначала на окончательном тексте "Евгения Онегина" в редакции 1837 г. без каких-либо добавлений, я лет через пятнадцать пришел к идее вероятностного текста пушкинского романа, к его неуловимости, к жанру "черновика" с его спектром возможностей. В проблемах поэтики меня занимали различного рода модальности. Это особенно проявилось в гипотезе вероятностного сюжета "Моцарта и Сальери", где кульминационный момент отравления написан Пушкиным так, что мы можем видеть в нем две равноправные версии того, как это было на-самом-деле. "Реальное событие" мы обычно выбираем из пучка вероятностей.

От книги мы ждем интегральности, связности, цельнооформленности. Отсутствие этих качеств производит впечатление распада текста. Нас постоянно влечет к целостности, этой любимой категории русского литературоведения, но она является лишь идеалом, потому что непосредственно ни в какой области не дана. Между тем все что ни есть на свете осуществляется внутри оппозиции целостность - парциальность. Парциальностъ - неизменное условие наличности бытия, его явленности и данности. "Мы ощущаем себя частью, именно поэтому мы - целостность" (Новалис). Книга всегда парциальна, потому что она книга между книг. Она парциальна даже внутри себя, и во фрагментарности "Евгения Онегина", где каждая глава есть новелла, нельзя уловить даже намека на художественную целостность. Надо бы уяснить, почему же к ней влечет. Скорее всего, целостность у нас не только "первично подсознательное понятие" (2), но и мистифицированная категория, равная идеалу совершенства. В художественном, да и не в художественном смысле она переживается как растворение в полноте, как "я во всем". Это напоминает высшую точку устремлений дзен-буддиста, сатори, но немногие знают, что овладевание универсумом чревато катастрофой: можно выйти из себя и к себе не вернуться. Хорошо, что в поэтическом тексте мы всегда имеем дело с парциальностью. Парциальностъ замещает, опосредует, репрезентирует целостность, но не становится ею, так как поэзия, как и всякое искусство, есть синекдоха,* pars pro toto. *В нашем научном дискурсе целостность является примечательным реликтом, тесно привязанным к архетипу имперсональности. Мы бы должны, например, хвалить Николая Ростова за его приверженность к полку и за то, что ему неведомо острое, опасное и ответственное чувство личностной самодостаточности. Важен выход из целостности, а не возвращение к ней, и поэтому парциальностъ созидательна, а целостность энтропийна. Это не мешает ей быть и сакральной, но лишь в сфере запредельности. Все эти мысли возникли при общении с "Евгением Онегиным", в котором вместо целостности я увидел*

компактность, многомерность и фрагментарность.

Кроме этих категорий в качестве инструментов описания "Онегина" вводились непривычные термины, формулы и метафоры: единораздельность, внефабульность, гибридность, "расщепленная двойная действительность" (3), роман возможности, возвратности и возобновления, текст как "облако" и "яблоко" и др. На меня самого "Евгений Онегин" производит впечатление виноградной грозди как образа текста и мира, множества взаимосвязанных и автономных пространств. Со временем из моего языка описания исчезали как будто навсегда обязательные клише целостности, единства, реализма, историзма, психологизма и пр. Оказалось, что эстетические ценности открываются и без них.*

Еще одно замечание. В книге о стихотворной поэтике Пушкина присутствуют анализы текстов других авторов, соотнесенных с Пушкиным внутри онегинской традиции. Поэтому не будет произвольным включение сюда двух статей о лирике Тютчева, для которого Пушкин был мощным полюсом притяжения и отталкивания. Пушкин и Тютчев, может быть, и не совместимы, но в корпусе русской поэзии они ориентированы друг на друга.

Автор чувствует себя глубоко обязанным В.Э. Рецептеру и М.Е. Ревякиной за энергичную инициативу и постоянное содействие при возникновении этой книги. Хотелось бы также сердечно поблагодарить и всех тех, кто участвовал на различных этапах в ее издании: М.Н. Виролайнен, О.Э. Карпееву, П.А. Копылову, Н.Г. Бржозовскую, Е.В. Голосову, Е.А. Абрамову, В.Д. Кухтинова, Е.П. Бережную, Е.В. Капинос, Е.Ю. Куликову.

Примечания

(1)* См.: *Непомнящий В.* Из заметок составителя // "Моцарт и Сальери". Трагедия Пушкина. Движение во времени. М., 1997. С. 876 - 890.

(2)* См.: *Сепир Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 387.

(3)* *Чичерин А.В.* Идеи и стиль. 2-е изд., доп. М., 1968 С. 123.

I. ТЕКСТ И ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА "ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА"

СОСТАВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА "ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА"

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" (1)*. Но Пушкин не "вознаградил" ни Катенина, ни многих читателей, ищущих в романе прежде всего развитой фабулы. План событий не развернулся и не развязался.

Необычное построение "Евгения Онегина" и не до конца проясненный

замысел автора послужили почвой для многих предубеждений, одно из которых заключается в том, что роман не окончен. В подтверждение этого группируются известные факты (2)*. Приводят слова В.Г. Белинского о "романе без конца", хотя критик несомненно имел в виду открытую композицию романа.

Убеждение в неоконченности "Евгения Онегина" постепенно укреплялось. "Находка десятой главы показывает, что роман из восьми глав является в сущности незаконченным" (3)*. В наше время этот взгляд воздействует на приемы подачи текста (4)*, на исследование, комментирование и переводы романа (5)*, на попытки реконструировать отдельные его главы (бывшую восьмую и так называемую "десятую") (6)*, на концепции школьных пособий и методические рекомендации. "Концовки нет, "роман остался без конца", так как Пушкин думал продолжать роман и многое сделал в этом направлении, но не окончил его, что отнюдь не снижает ценности написанного, его полноты и художественности" (7)*.

Через пушкиноведение проходит и другое мнение, согласно которому "Евгений Онегин" завершен и окончен. "Произведение это представляет собой внутренне согласованное единство во всех частях, и это несмотря на изменение его плана в процессе работы" (8)*. ""Евгения Онегина" следует рассматривать именно как единое, цельное произведение, пронизанное единой концепцией" (9)*. Оконченность предполагалась в восьми главах. "В последней редакции завершающей главой оказалась восьмая" (10)*.

Это мнение, вероятно, давно возобладало бы, если бы не содержало внутренних противоречий. Не всегда различались завершенность и оконченность. Поиски смысла оконченного романа происходили преимущественно в области творческого замысла Пушкина.

Многие исследовали считают, что "под давлением цензурно-политических условий поэт вынужден был нарушить замечательную архитектурную стройность целого" (11)*, что "роман, как он опубликован Пушкиным в составе восьми глав, не без основания представлялся многим неоконченным" (12)*. Отсюда следует вывод: "...восемь глав романа - это искусственно свернутая, неполная редакция его" (13)*. Подобные суждения вольно или невольно отводят от анализа оконченного произведения в сторону поисков гипотетически возможного текста, то есть фактически примыкают к версии о неоконченности "Евгения Онегина".

Все вышеприведенное свидетельствует о многих неясностях и позволяет еще раз поставить вопрос о составе художественного текста пушкинского романа.

* * *

Признание оконченности романа в восьми главах неправомерно оставляет за пределами основного текста "Отрывки из путешествия Онегина". Их почти единодушно считают приложением к роману. "В 1831 году Пушкин внес еще одно, уже последнее, изменение в план "Евгения Онегина". Он еще

сократил его, решив выбросить вовсе восьмую главу ("Путешествие Онегина"), сделать девятую восьмой, а в приложении к роману дать только "Отрывки из путешествия Онегина"" (14)*. Встречаются и более категорические суждения: ""Отрывки из путешествия Онегина" не завершены Пушкиным и не вошли в состав романа" (15)*.

Подобные мнения вызвали ряд следствий. "Отрывки" воспринимаются как необязательный и неравноправный привесок к основному тексту, не подлежащий рассмотрению внутри художественной системы романа. Н.Л. Бродский комментирует их на фоне текста бывшей восьмой главы, сознательно смешивая беловые строфы с черновыми (16)*. Иные переводчики дают вместо основного текста черновик выпущенной Пушкиным главы (17)*.

Взгляд на "Отрывки из путешествия Онегина" как на приложение уже подвергался сомнению. Г.П. Макогоненко высказал убеждение, что они *"не приложение, но композиционный конец романа"* (18)*. Гораздо ранее Ю.Н. Тынянов назвал их "подлинным концом Онегина" (19)*. Однако оба исследователя не развили этого тезиса, и важная мысль осталась незамеченной (20)*.

Доказать, что "Отрывки" не приложение и входят в состав романа, можно было бы, сославшись на общий принцип композиционного сцепления. Любая часть произведения, введенная в него позже или извне или переставленная из одного места в другое, "становится его органической частью, осмысляясь от окружающего ее текста и в свою очередь влияя на его общий смысл" (21)*. Но принцип ограничивается "в случаях вставок или изъятий, произведенных автором не из идейно-художественных, а из посторонних соображений или вследствие насильственного вмешательства – скажем, цензуры, личных отношений и т. п." (22)*.

Пушкин при жизни дважды напечатал "Онегина" целиком (1833, 1837). Уже этот факт заставляет считать роман оконченным, поскольку неоконченные произведения, особенно крупные ("Тазит", "Дубровский"), поэт обычно оставлял в рукописи.

Испытывающий тягостное давление внешних обстоятельств, Пушкин никогда не издавал своих произведений, искажая их в угоду царю и цензуре. Он не стал переделывать в роман "Бориса Годунова", не выпустил в свет "Медного всадника". Мог ли поэт навсегда исказить любимое творение? Видимо, нет. Роман писался долго. Изменений в плане и замысле потребовала не цензура, а время. Исследователи часто ссылаются на письмо П.А. Катенина П.В. Анненкову от 24 апреля 1853 г., где Катенин пишет, что в восьмой главе "были замечания, суждения, выражения, слишком резкие для обнародования..." (23)*. Отсюда делается вывод о вынужденном исключении главы.

Между тем свидетельство Катенина не допускает категорического истолкования. Он, вероятно, не читал главы; Пушкин лишь рассказывал ему о ней. В воспоминаниях о Пушкине Катенин несколько иначе освещает вопрос. Как видно из вышеупомянутого письма Катенина к Пушкину, он не до конца понял и принял оригинальную структуру "свободного романа". Пушкин не

"выкинул" главу, а сократил ее и переставил. Сокращению подвергались и строфы, которые были вполне цензурны.

Принцип композиционного сцепления, следовательно, действует без ограничений. Фактические обстоятельства не препятствуют считать "Отрывки из путешествия Онегина" полноценной частью романа.

Их квалификация в этом плане опирается также на основные структурные принципы романа: внефабульность, совмещенная действительность автора и героев, фрагментарность, зависящая от графических эквивалентов и т. д.

Внефабульное построение "Онегина", которое так не устроило Катенина, было предусмотрено заранее. "Выпуск романа по главам, с промежутками по нескольку лет, - совершенно очевидно разрушал всякую установку на план действия, на сюжет как на фабулу" (24)*. История героев не прерывается лишь между пятой и шестой главами. Автор неизменно выступает в конце всех глав, исключая указанный случай. Выдвижение "Отрывков из путешествия Онегина" на границу романа подчеркнуло его внефабульность. Пушкин не стал свой роман "от отступлений очищать". Самым крупным из них он закончил произведение.

Единство "Евгения Онегина" обусловлено образом автора, точнее, образом авторского сознания. Роман движется постоянным переключением из плана автора в план героев и обратно. Планы не отделены друг от друга. Действительность романа - "гибрид: мир, в котором пишут роман и читают его, смешался с <...> миром романа; исчезла рама, граница миров, изображение жизни смешалось с жизнью" (25)*.

Отсюда многочисленные "противоречия", являющиеся "художественно значимым структурным элементом" (26)*. Все помнят, что письмо Татьяны у автора:

Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу,
Читаю с тайною тоскою
И начитаться не могу.
(VI, 65).

Но в восьмой главе Онегин видит, как изменилась

Та, от которой он хранит
Письмо, где сердце говорит,
Где все наруже, все на воле...
(VI, 174).

Кто же бережет письмо: автор или Онегин? Видимо, оба. В плане автора - автор, в плане героев - Онегин.

В совмещенном мире автора и героев создают роман и живут в нем, читают его и в нем появляются. Таков автор, творец и приятель своих героев; такова девушка, увидевшая памятник на могиле Ленского:

И горожанка молодая,
В деревне лето провождая,
Когда стремглав верхом она
Несется по полям одна,
Коня пред ним остановляет,
Ременный повод натянув,
И, флер от шляпы отвернув,
Глазами беглыми читает
Простую надпись - и слеза
Туманит нежные глаза.
(VI, 134)

Горожанка внутри и вне фабулы. Как персонаж, она узнала историю гибели Ленского от очевидцев или осведомленных лиц. Как читательница - прочла о печальных событиях в главах, где на мгновение появилась сама, подобно Вяземскому, как-то подсевшему к Татьяне. Читательницу выдает эпизодичность появления, ее исключительность в деревне (она единственная представительница онегинского круга), но всего более характер ее вопросов о дальнейшей судьбе героев, особенно перифразы об Онегине:

И мыслит: "Что-то с Ольгой стало?
В ней сердце долго ли страдало
Иль скоро слез прошла пора?
И где теперь ее сестра?
И где ж беглец людей и света,
Красавиц модных модный враг,
Где этот пасмурный чудак,
Убийца юного поэта?"
Со временем отчет я вам
Подробно обо всем отдам...
(VI, 135).

Естественно, что на вопросы читателя отвечает автор. "Читатель, к которому обращается Пушкин, сам является участником той жизни, которая служит предметом изображения" (27)*.

"Отрывки из путешествия Онегина" - характерное "противоречие" в структуре романа. Переключение из плана автора в план героя и обратно в них обнажено. Совмещение и несовместимость этих планов выражены в "двойном" времени. В плане автора "Евгений Онегин" заканчивается в 1823 г. в Одессе, когда Пушкин в действительности приступил к работе над ним. Создается впечатление, что роман начинается за его концом.

"Евгений Онегин" построен как большой фрагмент. Перерывы повествования, фигуры умолчания в важнейших местах, "пропуски" текста (поэтические эквиваленты) - постоянное явление. "Пропущенные" строфы встречаются во всех главах, кроме третьей и восьмой.

Поскольку глава в "Онегине" - "отчетливо ощутимая структурная единица" (28)*, пропуски возможны и на уровне глав. Как обычно, это означает "не ослабление, а, напротив, нажим, напряжение нерастраченных динамических элементов" (29)*. Можно предположить, что Пушкин хотел осуществить такой пропуск, "когда выпустил из своего романа целую главу, в

коей описано было путешествие Онегина по России" (VI, 197). Но, усложняя первоначальный замысел, он впоследствии вынес фрагменты исключенной главы в конец романа. Со слов автора читатель ретроспективно ощущает потенцию текста между седьмой и восьмой главами, получая затем его фрагменты. Казалось бы, законченный, роман неожиданно продолжается.

Теперь по-новому читается заявление Пушкина, что он "решился выпустить эту главу по причинам, важным для него, а не для публики" (VI, 197). В связи с предшествующими этим словам похвалами самолюбивому и мнительному ригористу Катенину (похвалами очевидно неумеренными, а потому ироническими (30)*) решение о замене целой главы фрагментами могло быть продиктовано и художественными соображениями.

Будучи фрагментом, "Отрывки не только подчеркивают внесюжетное построение, но как бы стилистически символизируют" (31)* роман, манифестируя его как сложную систему поэтических эквивалентов. "Пропуски" и перестановки текста, мнимая неоконченность способствуют легкому и непринужденному движению содержания, оставляя "воздух" между свободно лежащими частями романа. Во многом благодаря "Отрывкам из путешествия" "Евгений Онегин" осуществляется как роман открытых и непредвиденных возможностей.

Композиция "Отрывков из путешествия Онегина" и их взаимосвязь с другими частями и подтверждают их полноценность и значимость в художественной системе романа. Они не бесформенны, их "отрывочность" строго организована. "Отрывки" состоят из четырех частей: прозаическое вступление со стиховой вставкой в середине; путешествие героя, включающее прозаические строки и сокращения строф; "таврические" и "одесские" строфы. Здесь будет рассмотрена только последняя часть.

"Одесские" строфы, отличающиеся внутренним единством и завершенностью, долго не находили себе места в "Евгении Онегине". Их всего одиннадцать (последняя представлена лишь одним стихом). 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 восьмой главы, но, взаимодействуя с ним, создает сложное, трагически-просветленное (амбивалентное) звучание.

Переорганизовав композицию романа, Пушкин восстановил гармоническое соответствие его начала и конца. Он сделал это не столько введением письма Онегина, уравновесившим лишь фабулу, сколько перекличкой и взаимоотражением "Дня Онегина" (первая глава) и "Дня автора" ("Отрывки"). "Дни" стали двумя композиционными опорами произведения.

Пушкин не сломал композицию "Евгения Онегина" и не обеднил свой замысел. Он выполнил новое идейно-стилевое задание. "Отрывки из путешествия Онегина" не приложение, а художественно-равноправная часть романа, подвергнутая композиционной инверсии, его истинный конец.

***

Такому прочтению, казалось бы, препятствуют авторские примечания к роману, сигнализирующие, что произведение заканчивается перед ними. Но примечания также могут рассматриваться внутри художественной системы романа. Об этом свидетельствует их позиция в окружении художественного текста, которым они усваиваются (32)*.

Примечания распространились в русской литературе в XVIII в. и в духе рационалистической эстетики приобрели в основном поучающе-объяснительный характер. Писатели пушкинской поры - К. Рылеев, А. Бестужев-Марлинский, В. Кюхельбекер, Ф. Глинка, Н. Гнедич и др. - любили снабжать свои произведения историческими, этнографическими, мифологическими примечаниями, также имевшими просветительное назначение.

"Примечания, пояснительные к неизвестным словам и названиям, - прием общий и прозе и стихам того времени" (33)*.

Пушкин следует установившейся традиции лишь внешне. Уже примечания и прибавления к "Кавказскому пленнику" и "Бахчисарайскому фонтану" носят характер дополнительных сведений и порой сложно соотносятся с текстом, семантически обогащая его. "Примечания эти интересны, как прямой ввод читателя в методы работы, как обнаружение прозаических материалов и связывание стиха с ними" (34)*. По Ю.Н. Тынянову, Пушкин в "Онегине" делает примечания "средством полемики с критикой и пародирует самый метод" (35)*.

Примечания к "Евгению Онегину" необычны по функции и сложны по составу. Они не столько объясняют, сколько соотносятся с текстом, не сужают смысл, а расширяют его. Примечания продолжают и развивают тематические линии романа. Обращая внимание на позицию крупных стиховых кусков, можно предположить намеренное распределение материала. Предлагаемая таблица показывает, что примечания поддаются классификации, неизбежно условной в силу сложного семантического взаимодействия между ними (см. таблицу). Литературные мотивы очевидно преобладают. Объяснения слов, открывающие примечания и рассеянно возникающие в конце, занимают совсем мало места.

Примечания тематически взаимозаменяемы со стиховым текстом. Стихи о "бедном слоге", который "Пестреть гораздо б меньше мог Иноплеменными словами" (VI, 16), легко представить в прозаическом изложении.

№№ разряд	Название или содержание разделов и подразделов	№№ примечаний
I	*Литературные вопросы*	

	1. Авторы и герои произведений, их оценки	14, 18, 19, 22, 26, 41
	2. Возражения на критику	17, 23, 24, 31, 32, 33, 36
	3. Цитаты в прозе или указания на их источник	6, 12, 15, 16
	4. Чужие стихи или указания на их источник	8,9,20,27,28,29,34,35,38,42
	5. Авторские стихи или пояс-нения к стихам текста	5, 7, 25, 40, 43
	6. Литературная жизнь	21
II	*Объяснения слов*	2, 3, 4, 37, 39, 44
III	*Этнографический комментарий*	13, 30
IV	*Указание на место работы над строфой*	1, 10
V	*Отсылка к другому изданию романа*	11

То же можно сказать о стиховом комментарии к слову vulgar (восьмая глава, строфы XV-XVI). С другой стороны, примечание 31 о коренных русских словах могло быть написано в стихах. Мнение о балетах Дидло переводится на язык рифм. Примеры можно без труда увеличить.

Стиховой текст и примечания перекликаются. В примечании 14 читаем: "Грандисон и Ловлас, герои двух славных романов". В стиховом тексте:

И бесподобный Грандисон,
Который нам наводит сон...
(VI, 55).

В примечания включены чужие и свои стихи в качестве тематических и стилевых вариаций. Картина белой ночи в Петербурге (первая глава) подхвачена в примечаниях отрывком из идиллии Н. Гнедича "Рыбаки", который усваивается пушкинским текстом, оставаясь в то же время самим собой (36)*. В стиховом тексте Пушкин развертывает различные варианты возможной судьбы Ленского, а в примечаниях - различные варианты окончания шестой главы. Примечания - отвод материала в сопоставительный план со сложной системой непрямых значений.

Стилевые принципы романа в стихах продолжены в примечаниях.

Сдвигая их традиционное назначение, Пушкин под видом "наблюдения строгой благопристойности" окрашивает текст иронией и пародией. Благодаря пародической стилизации возникает образ примечаний (37)*.

К строфе XLII главы первой:

К тому ж они (дамы. - *Ю. Ч.*) так непорочны,
Так величавы, так умны,
Так благочестия полны,
Так осмотрительны, так точны,
Так неприступны для мужчин,
Что вид их уж рождает сплин (7)
(VI, 22) -

Пушкин сделал следующее примечание:

"7 Вся сия ироническая строфа не что иное, как тонкая похвала прекрасным нашим соотечественницам. Так Буало, под видом укоризны, хвалит Лудовика XIV" (VI, 191). И т. д.

Пушкин умножает иронию, выдав порицание под видом похвалы за похвалу под видом порицания, усложняет ее, упомянув Буало и Людовика. За текстом стоит наведение на "Сентиментальное путешествие" Л. Стерна:

"...и наши дамы все так целомудренны, так безупречны, так добры, так набожны - шуту там решительно нечего вышучивать" (38)*.

В примечании к стиху "Бренчат кавалергарда шпоры" (первая глава), оставшемуся в черновике, пародийность демонстративно обнажена (39)*:

"Неточность. - На балах кавалергардские офицеры являются так же как прочие гости, - в виц мундире и башмаках. Замечание основательное, но в шпорах есть нечто поэтическое. Ссылаюсь на мнение А. И. В. " (VI, 528). Пародируя критиков-буквалистов, от которых он столько претерпел, Пушкин поправляет сам себя, затем опрокидывает поправку, сталкивая фактическую достоверность и поэтическую свободу. Ирония направляется сразу в несколько адресов; противоречие не устраняется, а подчеркивается.

Примечания представляют, как и в стиховых строфах, ступенчато построенный образ автора, выступающего то подлинным творцом-демиургом, то наивным и простоватым рассказчиком. Творец знает, что у него "в... романе время расчислено по календарю" (примечание 17). Простак признается по поводу строки из Данте: "Скромный автор наш перевел только первую половину славного стиха" (примечание 20).

Слова, которые, по видимости, объясняются, воздействуют на читателя, скорее, стилистической окраской. Иностранная лексика как бы выделяется стилистическим курсивом: "Dandy, франт" (примечание 2), "Шляпа a la Bolivar" (примечание 3), "Известный ресторатор" (примечание 4 к фамилии Talon). Кстати, рестораторов Пушкин никогда не забывает представить.

Стиховой текст и примечания, взаимоосвещаясь и переливаясь друг в друга, придают "Евгению Онегину" ощущение достоверности, документальности, сиюминутности. Примечания подчеркивают, что роман построен в зоне контакта с незавершенной современностью, что он осуществляется как "отождествленный мир романа и жизни" (40)*.

Примечания служат также "паузой" между двумя финалами романа, активизируя возвратные ассоциативные силы композиционного сцепления. Дистанция между восьмой главой и "Отрывками из путешествия Онегина" помогает дальнодействию сцепляющих сил, которые, преодолевая "сопротивление" примечаний и слова "конец" после восьмой главы, сопрягают оба финала в нерасторжимое семантическое единство.

***

В результате предлагаемого прочтения "Евгения Онегина" устанавливается состав его текста, равноправного и полноценного в художественном отношении: восемь глав, примечания и "Отрывки из путешествия Онегина". "Десятую главу" не следует печатать сразу после "Отрывков". Пушкин построил текст, воссоздающий принцип неоконченности, но роман окончен.

Началом текста является эпиграф на французском языке. Взаимодействуя с посвящением, перенесенным из примечаний, он предвосхищает некоторые структурно-семантические принципы романа: столкновение стиха и прозы, соотнесенность Онегина и автора. Последняя строка романа - конечная граница текста: "Итак, я жил тогда в Одессе...". Она открывает роман в будущее, в непредвидимое движение содержания за пределы текста, и композиционно завершает его, обращая к началу, к его первым строфам, "писанным в Одессе" (примечание 10).

Изучение структурных принципов "Евгения Онегина" не только помогает интерпретировать "Отрывки из путешествия Онегина" и примечания как содержательно и композиционно равноправные части текста, но и нуждается в такой интерпретации, чтобы полнее ориентироваться в сложном построении романа. "Онегин" все более осознается как ироническая композиция с свободной игрой возможностей. Вот почему еще долго не стихнут споры о судьбе героев и замысле Пушкина.

"Евгений Онегин" не только действительность авторского сознания. Пушкин взял уровнем выше, создав художественную модель универсального иронического сознания, субъектом которого может стать любой читатель романа. Автор, герои, читатели взаимозаменяемы в структуре "Онегина". Благодаря этому читатель чувствует себя свободно в действительности романа и, глядя сквозь его "магический кристалл", постигает мир с множественной точки зрения, то есть наиболее глубоко и верно.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *Пушкин*. Поли. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937-1949. Т. XIII. С. 269. В дальнейшем все цитаты по этому изданию даются в тексте с указанием на том и страницу.

(2)* Советы Плетнева, Жуковского, Вяземского и других продолжать роман; наброски стихотворных ответов Пушкина; его замечание в предисловии к изданию первой главы: "Вот начало большого стихотворения, которое, вероятно, не будет окончено" (VI, 638) и т. п.

(3)* *Сакулин П.Н.* Русская литература. Ч. 2. М., 1929. С. 443.

(4)* В большинстве изданий роман печатается вместе с "десятой главой", после которой иногда

ставятся даты работы над романом: 1823 - 1831. Возникает полное впечатление постепенного распада текста.
(5)* Объем статьи не позволяет привести здесь многочисленных отсылок по указанным пунктам.
(6)* См. например: *Дьяконов И.* О восьмой, девятой и десятой главах "Евгения Онегина" // Русская литература. 1963. № 3. С. 37-61.
(7)* *Амитиров Г.Е.* Изучение поэтов в школе. М., 1962. С. 64.
(8)* *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. 2. М.; Л., 1961. С. 514.
(9)* *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 139. Подобные суждения можно прочесть у многих критиков и исследователей, начиная от В.Г. Белинского и кончая С.М. Бонди.
(10)* *Семенко И.* Эволюция Онегина (к спорам о пушкинском романе) // Русская литература. 1960. № 2. С. 124.
(11)* *Благой Д.* Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 198.
(12)* Его же. "Евгений Онегин" // А.С. Пушкин. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М., 1960. С. 528.
(13)* *Гуковский Г.А.* Указ. соч. С. 244.
(14)* *Бонди С.* Работа Пушкина над "Евгением Онегиным" и изменения в плане романа // А.С. Пушкин. Евгений Онегин. М, 1960. С. 252. Слово "приложение" в идентичных по общему смыслу суждениях употребляют Б.В. Томашевский, Д.Д. Благой, А.И. Гербстман, Д.Е. Тамарченко и др.
(15)* *Поспелов Г.* "Евгений Онегин" как реалистический роман // Пушкин. М., 1941. С. 126.
(16)* *Бродский Н.Л.* "Евгений Онегин", роман А.С. Пушкина. 4-е изд. М., 1957. С. 334-364.
(17)* См., например: *А.С. Пушкин.* Евгений Онегин / В пер. Э. Турсунова. Фрунзе, 1967.
(18)* *Макогоненко Г.* Роман в стихах Пушкина "Евгений Онегин". М., 1963. С. 135.
(19)* *Тынянов Ю.Н.* Пушкин // Пушкин и его современники. М., 1969. С. 156.
(20)* Ю.Н. Тынянов несколько подробнее развил свою мысль в неоконченной и не напечатанной на русском языке статье "О композиции "Евгения Онегина"". О ней написал В.В. Виноградов в предисловии к кн. "Пушкин и его современники" (публиковалось отдельно в ж. "Русская литература", 1967, № 2).
(21)* *Гуковский Г.А.* Указ. соч. С. 138.
(22)* Там же.
(23)* Цит. по: *Попов П.А.* Новые материалы о жизни и творчестве Пушкина // Литературный критик. 1940. № 7-8. С. 231.
(24)* *Тынянов Ю.Н.* "О композиции "Евгения Онегина"". Цит. по: *Виноградов В.В.* О трудах Ю.Н. Тынянова по истории русской литературы первой половины XIX в. // Ю.Н. Тынянов. Пушкин и его современники. С. 15. Так же поступил Л. Стерн с "Тристрамом Шенди".
(25)* *Бочаров С.* "Форма плана" (Некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопросы литературы. 1967. № 12. С. 118.
(26)* *Лотман Ю.М.* Художественная структура "Евгения Онегина" // Труды по русской и славянской филологии. IX. Литературоведение. Тарту, 1966. С. 7.
(27)* *Винокур Г.* Слово и стих в "Евгении Онегине" // Пушкин. М., 1941. С. 168.
(28)* Там же. С. 175.
(29)* *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С. 47.
(30)* "...Между Пушкиным и Катениным пропасть, и эта пропасть в той стиховой культуре, которою владеет Пушкин и которую обходит Катенин" (*Тынянов Ю.Н.* Архаисты и Пушкин // Пушкин и его современники. С. 69).
(31)* Там же. С. 156.
(32)* Ю.М. Лотман в докладе "К проблеме пушкинского диалога", читанном на V Пушкинской конференции в Пскове в 1969 г., говорил о диалогических отношениях текста и нетекста, при которых нетекст втягивается в текст. Примерами служили примечания к поэмам Пушкина.
(33)* *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. С. 141.
(34)* Там же.
(35)* Там же.
(36)* Любопытно, что Пушкин процитировал отрывок в первой редакции, сделав ее, таким образом, более известной, чем канонический текст Гнедича.
(37)* Примечаниям к "Евгению Онегину" предшествовали стилевые эскизы в "Подражаниях Корану" (1824) и особенно в "Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову" (1825). Пушкин, вероятно, использовал богатый опыт пародийной стилизации, идущий от Ренессанса, а позже от Вольтера, Стерна и др.
(38)* *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по

Франции и Италии. М., 1968. С. 618.
(39)* Возможно, поэтому оно не вошло в примечания к отдельному изданию первой главы, а впоследствии не сошлось с литературными мотивами основного текста.
(40)* *Бочаров С.* Указ. соч. С. 130.

1969

"ОТРЫВКИ ИЗ ПУТЕШЕСТВИЯ ОНЕГИНА" КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЕДИНСТВО

Наряду с общими проблемно-теоретическими работами о "Евгении Онегине", появившимися недавно (1)*, нарастает исследовательский интерес к отдельным частям пушкинского романа (2)*. В предлагаемом очерке мы обратимся к "Отрывкам из путешествия Онегина", которые рассматриваются как полноправное, композиционно-содержательное звено, замыкающее собой стихотворное повествование.

"Отрывки из путешествия Онегина" (в дальнейшем они будут именоваться: "Отрывки") по художественной структуре и смыслу эквивалентны главам и полностью манифестируют черты жанра стихотворного романа. Мы замечаем в них "расщепленную двойную действительность" (3)*, в которой неразрывно и неслиянно сосуществуют миры автора и героев, а также внефабульность, фрагментарность, "пропуски" текста, стилистическую полифонию, столкновение стиха и прозы и многое другое. В "Отрывках" особенно выразительно действуют основные принципы построения и развертывания текста: композиционная монтажность и постоянные переключения из плана в план на всех уровнях.

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

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

Из гипотез о составе бывшей восьмой главы ("Странствие") напомним лишь об оригинальном построении И.М. Дьяконова, который перевел сюда все расшифрованные фрагменты так называемой "десятой главы" (4)*. Однако

мысль автора, что "отрывки (из путешествия. - *Ю. Ч.)* <...> не претендовали на то, чтобы быть целой главой и занимать место, определенное ей композицией романа" (5)*, мы решительно не можем принять.

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

Из тридцати четырех строф Пушкин полностью исключил тринадцать, заменив, однако, одиннадцатую ("Поют про тех гостей незваных") прозаической связкой "Онегин едет в Астрахань и оттуда на Кавказ" (VI, 198), имитирующей, как и многие другие места, поэтическую "беспорядочность" "Отрывков". Первая, третья и четвертая строфы переведены в теперешнюю восьмую главу (строфы X-X1), остальные (вторая, пятая - восьмая, тридцать первая - тридцать четвертая) не нашли себе применения. Стоит заметить здесь, что исключение пятой - восьмой строф ("Путешествие из Петербурга в Москву"), возможно, отрезает ненужные для Пушкина "радищевские" ассоциации.

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

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

Итак, я жил тогда в Одессе
Средь новоизбранных друзей,
Забыв о сумрачном повесе,
Герое повести моей и т. д.
(VI, 504)

Дело обстояло, видимо, иначе. Как известно, Пушкин написал десять строф об Одессе по горячим следам событий в начале 1825 г. в Михайловском параллельно с работой над четвертой главой. Ни строфы "Итак, я жил тогда в

Одессе", ни отдельной строки, ее начинающей, в черновом тексте 1825 г. не было. Строка "Итак, я жил тогда в Одессе" впервые появилась в публикации отрывка "Одесса" в "Московском вестнике" (1827. Ч. 2, № VI) с целью создания рамочной композиции, возвращающей читателя к первой строке "Я жил тогда в Одессе пыльной". Одновременно подчеркивалась структура фрагмента.

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

Теперь обратимся к композиции "Отрывков", рассмотрение которой подтверждает их содержательную значимость в контексте романа. Беглый взгляд на историю переработки "Странствия" уже показал, что фрагментарность "Отрывков" творчески организована. Непредвзятый анализ легко обнаруживает четыре части, границы между которыми устанавливаются достаточно отчетливо. 1 - Прозаическое вступление от имени автора, перерезанное стиховой вставкой. 2 - Фрагменты путешествия Онегина, включающие прозаические строки, сокращенные строфы и их графические эквиваленты (всего шесть строф и три связки). 3 - Авторские "таврические" строфы (четыре). 4 - Авторские "одесские" строфы (одиннадцать, из которых последняя представлена одним стихом). По своему количеству они уравновешивают все предыдущие части, взятые вместе. Таким образом, "Отрывки" представляют собою двадцать две стихотворных строфы, перетасованные с постепенно иссякающей прозой.

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

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

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

В начале моего романа
(Смотрите первую тетрадь)
Хотелось вроде мне Альбана
Бал петербургский описать;
Но, развлечен пустым мечтаньем,
Я занялся воспоминаньем и т. д.
(VI, 114)

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

Но, может быть, такого рода
Картины вас не привлекут:
Все это низкая природа;
Изящного немного тут.
Согретый вдохновенья богом,
Другой певец роскошным слогом
Живописал нам первый снег
И все оттенки зимних нег;
Он вас пленит, я в том уверен,
Рисуя в пламенных стихах
Прогулки тайные в санях;
Но я бороться не намерен
Ни с ним покамест, ни с тобой,
Певец финляндки молодой.
(VI, 98)

Особенно знаменательно, что второй прозаический фрагмент вступления к "Отрывкам" обращен к П.А. Катенину, отношения с которым у Пушкина были далеко не простыми и прямыми. Катенин упрекнул автора "Онегина", заметив, что исключение главы вредит "плану целого сочинения" (VI, 197). Пушкин немедленно соглашается с ним, попутно осыпая его комплиментами. Однако для любого свидетельства поэтов друг о друге следует учитывать их не всегда откровенные и дружелюбные отношения, неоднократные открытые и замаскированные столкновения (6)* и прежде всего характер Катенина, человека мелочно-педантичного, одностороннего, высокомерного и безапелляционного в своих суждениях. Сторонник нормативной поэтики, Катенин вносил в свои критические отзывы спесь и самолюбие, естественно, соединяющиеся с мнительностью и желчностью. Пушкин, в молодости многое усвоивший у Катенина, позже не раз тяготится его пристрастностью и резкостью. Именуя Катенина в "Отрывках" "тонким критиком", "опытным художником", обладателем "прекрасного поэтического таланта", Пушкин обилием очевидно преувеличенных похвал придает этому месту вступления несомненно двусмысленное и ироническое звучание. Хотя Катенин отчасти был прав, говоря о нарушениях внешнего композиционного равновесия вследствие исключения "Странствия", его прямолинейность, категоричность и односторонняя серьезность мешали ему постигнуть свободу и широту творческих замыслов и свершений Пушкина в "Онегине". Внешне соглашаясь со своим критиком, Пушкин, по существу, возразил ему, лукаво провоцируя на дальнейшие, столь же "непререкаемые" и "непогрешимые" оценки. "Комплимент, - пишет Б.В. Томашевский, - сказанный... (Пушкиным. - *Ю. Ч.)* такому самолюбивому и обидчивому человеку, как Катенин, еще недостаточное доказательство их единомыслия" (7)*.

Таким образом, можно убедиться в том, что прозаические вкрапления тематически родственные содержанию стихотворных частей, органически

входят в художественную структуру "Онегина". Взаимоосвещение стиха и прозы не только не нарушает стихового развертывания романа, но, напротив подчеркивает (8)*.

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

Фраза "Е. Онегин из Москвы едет в Нижний Новгород" связывает вступление со второй частью "Отрывков" непосредственным рассказом о путешествии Онегина. Еще две подобные прозаические фразы, перебивая уже доминирующий стиховой текст, подчеркивают фрагментарно-эскизное построение части. Что же касается слова "Тоска!..", то, как это уже было сказано, здесь вовсе не прозаический текст, а графический эквивалент целой строфы с начальным отрезком, о чем свидетельствует "ямбический" характер слова и звездочки, которыми в "Отрывках" обозначаются строфы (9)*.

Следует отметить одну существенную структурную черту. Несмотря на особенно резкую тоску, охватившую героя в путешествии, пресловутая "разность между Онегиным и мной" здесь существенно стирается - автор гораздо меньше отделяет от себя свое создание. "Душевное состояние Онегина как бы сливается с пушкинским", - пишет Г.П. Макогоненко (10)*. А. Ахматова считала, что к концу романа образ Онегина становится более лирическим: "...в 8-й главе между Пушкиным и Онегиным можно поставить знак равенства. Пушкин (не автор романа) целиком вселяется в Онегина, мечется с ним, тоскует, вспоминает прошлое" (11)*. И в путешествии Онегину почти исключительно отдаются пушкинские маршруты и места (только в Астрахани Пушкин не был, но этот город, видимо, подарен Онегину как всплывший в его воображении в связи с интимно близкой разинской темой в черновых строках "Странствия"). Вдруг возникает тема эпилога "Кавказского пленника" и т. д.

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

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

Аполлон Григорьев назвал строфу "Иные нужны мне картины" (VI, 200) и предшествующую ей "Какие б чувства ни таились" "ключом к самому Пушкину и к нашей русской натуре вообще" (12)*. Вместе с тем критик не абсолютизировал их значения, не вырвал из контекста "Отрывков", как это до недавнего времени делалось в пушкиноведении, считавшем "Отрывки" необязательным приложением. Б.С. Мейлах заметил, что "критики и литературоведы, которые понимают слова Пушкина о прощании с идеалами прошлого... буквально", ошибаются, что "совершенно упускается из виду один из принципов композиции "Евгения Онегина": постоянное переключение повествования из серьезной тональности в ироническую" - и что "на самом деле в "Евгении Онегине" отразился не разрыв с идеалом прошлого, а его изменение, преобразование" (13)*. Нельзя обойти в "таврических строфах" ни восторга при созерцании прекрасных южных берегов, ни горечи при расставании с прошлым. В поэтическом мире "Отрывков" "романтическая" Таврида не снимается "реалистической" избушкой, но обе стороны ведут между собой непрекращающийся диалог.

Наконец, последняя часть "Отрывков" - одиннадцать "одесских строф" - единоцелостный художественный блок, которому Пушкин не сразу нашел место, но поставил очень удачно. Это полностью авторский план, рассказ по биографическим мотивам. Конец "Отрывков" - истинный финал "Онегина", равноправный финалу восьмой главы, с которым он по эмоциональной окраске контрастно соотносится.

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

Вступление "Одессы" - разносторонняя характеристика города porto franco. Как обычно у Пушкина, каждая строфа звучит в новой тональности. Первая дает общую характеристику "обильного 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" (VI, 200), хотя сад в "степи нагой" еще не вырос. Это место, быть может, и предваряет аналогичный эпизод в первой главе "Мертвых душ" Гоголя с только что посаженными деревцами, якобы уже "дающими прохладу в знойный день". Третья строфа интонационно и образно написана в карнавальной манере. Дома и кареты тонут в грязи, пешеход передвигается на ходулях, вол, вместо коня, тянет дрожки. Одесса сухая и пыльная оказывается Одессой грязной и влажной. В последней строфе вступления "Одесса влажная" снова без воды, которая успешно заменяется вином. Парадоксы, перевернутая очевидность, игра противоречиями,

временами фамильярный тон - все это великолепно подготавливает легкую веселость и лирическую задумчивость финала.

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

Итак, я жил тогда в Одессе
Средь новоизбранных друзей,
Забыв о сумрачном повесе,
Герое повести моей. -
Онег<ин> никогда со мною
Не хвастал дружбой почтовою,
А я, счастливый человек,
Не переписывался ввек
Ни с кем. - Каким же изумленьем,
Судите, был я поражен,
Когда ко мне явился он
Неприглашенным привиденьем -
Как громко ахнули друзья
И как обрадовался я!
(VI, 504)

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

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

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *Бочаров С.Г.* Стилистический мир романа ("Евгений Онегин") // С.Г. Бочаров. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974; *Лотман Ю.М.* Роман в стихах Пушкина "Евгений Онегин". Тарту, 1975; *Тынянов Ю.Н.* О композиции "Евгения Онегина" // Памятники культуры, новые открытия...

Ежегодник. 1974. М., 1975. Статья Тынянова, написанная в 1922-1923 гг., опубликована на русском языке впервые.

(2)* Например: *Виноградов В.В.* Стиль и композиция первой главы "Евгения Онегина"// Русский язык в школе. 1966. № 4; *Громбах С.М.* Примечания Пушкина к "Евгению Онегину" // Изв. АН СССР. ОЛЯ. Т. 33. 1974. № 3; *Сержан Л.С.* "Элегия" М. Деборт-Вальмор - один из источников письма Татьяны к Онегину // Изв. АН СССР. ОЛЯ. Т. 33, 1974. № 6.

(3)* *Чичерин А.В.* Идеи и стиль. 2-е изд., доп. М., 1968. С. 123.

(4)* *Дьяконов И.* О восьмой, девятой и десятой главах "Евгения Онегина" // Русская литература. 1963. № 3.

(5)* Там же. Примеч. 61.

(6)* Споры о "Руслане и Людмиле", взаимная пикировка вокруг "Старой были", описанная Ю.Н. Тыняновым в ст. "Архаисты и Пушкин" (*Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М., 1968). Скрытую полемику Пушкина с Катениным усматривает М.Г. Харлап в "Домике в Коломне" (доклад на конференции стиховедов в ИМЛИ АН СССР в 1976 г.)

(7)* *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. 1. М.; Л., 1956. С. 291.

(8)* Художественное единство стихов и прозы, их своеобразный диалог - совсем не редкость у Пушкина (например, "Борис Годунов", "Разговор книгопродавца с поэтом", "Череп", замысел "Сказки о царе Салтане" и др.). Об этом: *Сидяков Л.С.* Стихи и проза в текстах Пушкина // Пушкинский сборник. Вып. 2. Рига, 1974 / Уч. зап. Лат. гос. ун-та им. Петра Стучки. Т. 215. С. 4-31.

На контрастном столкновении стиха и прозы уже после "Онегина" строится роман К. Павловой "Двойная жизнь" (1848), причем стихов в нем меньше, чем прозы.

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

(10)* *Макогоненко Г.П.* Роман Пушкина "Евгений Онегин". М., 1963. С. 135.

(11)* Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине // Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 170.

(12)* *Григорьев Ап.* Литературная критика. М., 1967. С. 179.

(13)* *Мейлах Б.* Пушкин и его эпоха. М., 1958. С. 558, 559.

1976

"ДЕНЬ ОНЕГИНА" И "ДЕНЬ АВТОРА"

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

Бросим общий взгляд на оба интересующих нас фрагмента. "Дни" героев отчетливо выделены в композиции соответствующих частей. "День Онегина" отграничен внутри первой главы с двух сторон "пропущенными" строфами, так называемыми поэтическими (или графическими)

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

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

Онегин

Бывало, он еще в постеле:
К нему записочки несут.
Что? Приглашенья? В самом деле,
Три дома на вечер зовут...
(VI, 10)

Автор

Бывало, пушка зоревая
Лишь только грянет с корабля,
С крутого берега сбегая,
Уж к морю отправляюсь я.
(VI, 203)

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

За пробуждением следует прогулка:

Покамест в утреннем уборе,
Надев широкий боливар,
Онегин едет на бульвар
И там гуляет на просторе,
Пока недремлющий брегет
Не прозвонит ему обед.
(VI, 11)

Иду гулять. Уж благосклонный
Открыт Casino; чашек звон
Там раздается; на балкон
Маркер выходит полусонный
С метлой в руках, и у крыльца
Уже сошлися два купца.
(VI, 203)

Онегин сначала "гуляет" в санях, а затем одиноко прохаживается по бульвару, никого и ничего не замечая и дожидаясь лишь звона брегета. Автор гуляет только пешком, вглядываясь в подробности внешнего мира; он окружен людьми или знаками их присутствия ("чашек звон" вместо звона часов), отмечает в дальнейшем деловые занятия горожан. Жизнь Онегина, как мы знаем из других мест, предельно отторгнута от жизни трудового люда. Заметим, кстати, что пробуждение и прогулка занимают одинаковые позиции в

начале и конце первой строфы обоих "Дней".

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

Онегин

Вошел: и пробка в потолок,
радость!
Вина кометы брызнул ток,
Пред ним roast-beef окровавленный,
И трюфли, роскошь юных лет,
Французской кухни лучший цвет,
И Стразбурга пирог нетленный
Меж сыром Лимбургским живым
И ананасом золотым.
(VI, 11)

Автор

Что устрицы? пришли! О

Летит обжорливая младость
Глотать из раковин морских
Затворниц жирных и живых,
Слегка обрызгнутых лимоном.
Шум, споры - легкое вино
Из погребов принесено
На стол услужливым Отоном...
(VI, 204)

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

Впрочем, именно в ресторане мы впервые отмечаем нечто сближающее автора и Онегина. Чувственные удовольствия отнюдь не чужды тому и другому, а главное - все это вовсе не мешало высоким и серьезным интересам светской молодежи, часть которой сближалась с декабризмом. Юный Пушкин вел в Петербурге до ссылки внешне совершенно онегинскую жизнь и, очевидно, наградил своего героя собственными приятелями (Каверин, к которому как раз обращено соответствующее послание 1817 г.) и местами собственных с ними встреч. В поведении тогдашних фрондеров была некая специфика, которая состояла, по словам Ю.М. Лотмана, "в соединении очевидного и недвусмысленного свободолюбия с культом радости, чувственной любви, кощунством и некоторым бравирующим либертинажем" (1)*. Поэтому обед Онегина незаметно подкрашивается лирическим восхищением автора, и поэтому вполне естественно появление малозаметных общих деталей ("...сыром Лимбурским живым" - "Затворниц жирных и живых").

Из ресторана тот и другой спешат в театр:

Онегин

...входит,
Идет меж кресел по ногам,
Двойной лорнет, скосясь, наводит
На ложи незнакомых дам;
... С мужчинами со всех сторон
Раскланялся, потом на сцену
В большом рассеяньи взглянул,
Отворотился - и зевнул...
(VI, 13)

Автор

Пора нам в Оперу скорей:
Там упоительный Россини,
Европы баловень - Орфей,
Не внемля критике суровой,
Он вечно тот же, вечно новый,
Он звуки льет - они кипят,
Как поцелуи молодые...
(VI, 204)

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

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

Я был озлоблен, он угрюм;
Страстей игру мы знали оба:
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар угас...
(VI, 23)

Или:

Воспомня прежнюю любовь,
Чувствительны, беспечны вновь,
Дыханьем ночи благосклонной
Безмолвно упивались мы!
(VI, 24)

Разумеется, при сопоставлении автора и Онегина по всему роману нельзя не учитывать сложно-ступенчатой и в то же время скользящей структуры авторского образа (2)*, но в отдельных звеньях ею можно пренебречь.

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

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

(VI, 203)

Переодевшись, Онегин скачет на бал:

Вот наш герой подъехал к сеням;
Швейцара мимо он стрелой
Взлетел по мраморным ступеням,
Расправил волоса рукой,
Вошел. Полна народу зала;
Музыка уж греметь устала...
(VI, 16-17)

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

Онегин
Толпа мазуркой занята;
Кругом и шум и теснота;
Бренчат кавалергарда шпоры;
Летают ножки милых дам...
(VI, 17)

Автор
Люблю я бешеную младость,
И тесноту, и блеск, и радость,
И дам обдуманный наряд;
Люблю их ножки...
(VI, 17-18)

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

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

Что ж мой Онегин? Полусонный
В постелю с бала едет он;
А Петербург неугомонный
Уж барабаном пробужден.
Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтенка спешит,
Под ней снег утренний хрустит.
(VI, 20)

Финал гремит; пустеет зала;
Шумя, торопится разъезд;
Толпа на площадь побежала
При блеске фонарей и звезд,
Сыны Авзонии счастливой
Слегка поют мотив игривый,
Его невольно затвердив,
А мы ревем речитатив.
(VI, 205)

Онегин снова возвращается к своему одиночеству, к перевернутому времени, к полной разобщенности с деловым Петербургом. Снова он вял и расслаблен. Не то автор. Уже с утра он в толпе, где "идет купец взглянуть на флаги", а поздним вечером выбегает вместе с экзотической публикой из театра, сливаясь затем с тишиной южной лунной ночи, с шумом морских волн. Заметим еще, что "Дни" героев проходят по преимуществу в быстром темпе, стремительно переключаясь из эпизода в эпизод. Онегин обычно скачет в карете ("к Talon помчался", "полетел к театру", "стремглав в ямской карете...

поскакал") и лишь однажды "стрелой взлетел по мраморным ступеням". Автор в карете не ездит, он сбегает с крутого берега, мимо него по площади "бегут за делом и без дела", он летит вместе с "обжорливой младостью", бежит из театра. На фоне ускоренной жизни выделяется творческая активность автора и внутренняя пассивность Онегина.

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

Проснется за полдень, и снова
До утра жизнь его готова,
Однообразна и пестра,
И завтра то же, что вчера.
(VI, 20)

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

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

Итак, я жил тогда в Одессе...

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

одно.

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

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

Вставая с первыми лучами,
Теперь она в поля спешит...
Ее прогулки длятся доле.
(VI, 151)

И вот: по родственным обедам
Развозят Таню каждый день...
(VI, 158)

Не обратились на нее
Ни дам ревнивые лорнеты,
Ни трубки модных знатоков,
Из лож и кресельных рядов.
(VI, 161)

Ее привозят и в Собранье.
Там теснота, волненье, жар,
Музыки грохот, свеч блистанье,
Мельканье, вихорь быстрых пар...
(VI, 161)

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

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

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *Лотман Ю.М.* Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Ю.М. Лотман. Избр. статьи: В 3 т. Т. 2. Таллинн, 1992. С. 322.
(2)* Имеется в виду соединение в целостном авторском образе творца романа, рассказчика и персонажа, а также незаметность перехода этих обликов от одного к другому.

1976

ОБ АВТОРСКИХ ПРИМЕЧАНИЯХ К "ЕВГЕНИЮ ОНЕГИНУ"

В композиционной структуре пушкинского романа в стихах заметно выступает принцип монтажности, "диалог" разнохарактерных частей. Особенно интересна в этом смысле роль авторских примечаний к стихотворному тексту. О примечаниях Пушкина к поэмам, стихотворным циклам и отдельным стихотворениям в недавнее время уже появилось несколько специальных работ (1)*. Что касается примечаний к "Онегину", то попытка рассмотреть их в целом была предпринята автором настоящей статьи, а затем появилось весьма обстоятельное их описание (2)*, вызывающее желание еще раз вернуться к проблеме.

С.М. Громбах, а до него и Д.Д. Благой (3)* не приняли художественной функции примечаний к "Онегину", их эстетического равноправия со стихотворным текстом. Однако, как кажется, интерпретация примечаний в указанном смысле способствует пониманию образной содержательности "Евгения Онегина", позволяет яснее очертить жанровые признаки стихотворного романа, а также увидеть традиции жанра в более развитых формах. В настоящей статье примечания к "Онегину" будут рассмотрены на историко-литературном фоне как жанровая черта лирического стихотворного повествования.

Авторские примечания, предисловия, комментарии распространились в русской литературе начиная с XVIII в. и долгое время имели исключительно объяснительный и поучающий характер. А. Кантемир любил снабжать свои произведения чрезвычайно подробными комментариями; М. Ломоносов предпослал "изъяснение" к трагедии "Тамира и Селим"; М. Херасков написал прозой сокращенное изложение своей "Россиады"; Г. Державин в старости добавил к своим стихотворениям систематическое объяснение в форме примечаний. Литература XVIII в. вообще тяготела к логическим способам объяснения мира, и чрезвычайно разросшиеся примечания порой ощущаются как едва ли не сознательное отклонение от образной специфики искусства.

В начале XIX в. рационалистические традиции в литературе были продолжены писателями-декабристами и их окружением. А. Бестужев-Марлинский, например, мотивировал необходимость примечаний так: "Для прочих читателей сочинитель счел нужным прибавить пояснения, без чего многие вещи могли показаться загадочными" (4)*. "Пояснения", дешифрующие поэтический текст, переводящие образное содержание в

прямые логические формы, не выполняли, разумеется, никакой художественной функции, оставаясь "нетекстовым" элементом.

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

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

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

Где скрылись ханы? Где гарем?
Кругом все тихо, все уныло,
Все изменилось... но не тем
В то время сердце полно было:
Дыханье роз, фонтанов шум
Влекли к невольному забвенью...
(IV, 170)

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

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

Полтора стиха переводятся из романтического контекста в нарочито

сниженное, прозаическое окружение, поэтическая мотивировка сталкивается с бытовой. В результате возникает иронический эффект, несколько напоминающий манеру пушкинского современника - Генриха Гейне (например, "Разговор в Падерборнской степи"). Причем, как у Гейне, можно говорить не только о стилистических сломах, но о переключении одного пространства в другое. По словам Ю.М. Лотмана, "совместить пространство реального Бахчисарая... и то, в котором совершается действие поэмы, - невозможно: второе происходит в некотором условно-поэтическом мире" (5)*. Моменты подобного структурного напряжения, когда один и тот же элемент, попадая в стилистически несовместимые сферы, все-таки приравнивает их друг к другу, несомненно порождают художественный смысл.

В стихотворном тексте Гирей, тоскуя о пленной полячке,

> ...в память горестной Марии
> Воздвигнул мраморный фонтан.
> (IV, 169)

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

> Гарема стражами немыми
> В пучину вод опущена.
> (IV, 168)

И, наконец, в упомянутом "Отрывке из письма" Пушкин, комментируя свои стихи и чужую историческую прозу, завершает тематические вариации демонстративным обнажением поэтической условности:

> Что касается до памяти ханской любовницы, о котором говорит М., я о нем не вспоминал, когда писал свою поэму, а то бы непременно им воспользовался (IV, 176).

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

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

по-видимому, сознательных: примечания Пушкина к роману сами по себе не комментируются, а только используются для комментария там, где дают для этого материал. Читатель не узнает поэтому, где Буало под видом укоризны хвалит Людовика XIV, пропадают для него и отсылки к "Рыбакам" Гнедича, к критике Б. Федорова и др." (6)*.

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

Таковы "Подражания Корану" (1824), "Ода его снят. гр. Дм. Ив. Хвостову", "Андрей Шенье" (оба - 1825). Особенно характерна "Ода", где примечания составляют со стихотворным текстом двуединое образное целое. В стилистическом пародировании примечаний Пушкин продолжил опыт Вольтера, Стерна, Байрона и др. В это время даже такой сторонник объясняющих примечаний, как В.К. Кюхельбекер, стал находить, что "выноски, полезные, даже необходимые в сочинении ученом, вовсе неудобны в произведениях стихотворных, ибо совершенно развлекают внимание" (7)*.

В "Полтаве" примечания способствовали единству композиции. Г.А. Гуковский пишет о них: "Эти примечания <...> комментируют поэму в определенном плане, подчеркивая преобладание в ней "истории" над любовью" (8)*.

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

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

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

Утешаюсь тем, что примечание мое назидательнее хорошего стиха.

На замечание, что глава моя очень длинна и что я с лишком семь часов просидел на станции в ожидании лошадей... (9)*.

Все это показывает, что процесс преобразования примечаний шел в

1820-е гг. довольно быстро. Они постепенно преодолевают эстетический "барьер несовместимости", втягиваются в художественное целое, порой сохраняя свою структуру, порой растворяясь в описательных частях. В дальнейшем ходе русской литературы они исчезают надолго, но не окончательно.

Примечания к "Онегину", взятые в целом, не переводят поэтическое содержание на язык понятий, но осложняют его, продолжают, преломляют, пародируют. Как всегда бывает в таких случаях, проза и поэзия вступают между собой в диалог, стилистически подчеркивают друг друга и, следовательно, порождают именно художественный контекст. Не повторяя здесь уже в свое время изложенной, хотя и сжатой аргументации, не могу, в свою очередь, согласиться с С.М. Громбахом, отказывающим примечаниям к "Онегину" в художественной значимости. Он называет их "своего рода публицистикой" (10)*, но впечатление от его эрудированной и тонкой интерпретации таково, что этот "род" как раз и есть художественный. Частым доводом против художественности онегинских примечаний считается то, "что их создание не синхронно созданию художественного текста - многие примечания отсутствуют в черновых и беловых рукописях, большинство из них отсутствуют и при первом печатании глав, а некоторые первоначально предназначались для публикации не в составе романа" (11)*.

Все это так, но доказывает, скорее, обратное, ибо примечания, написанные не синхронно, заведомо имеют не поясняющее и зависимое, а известное самостоятельное содержание, которое вступает в диалог со стихотворным текстом. К тому же, если бы они писались вслед за текстом, им труднее было бы сложиться в целостное единство. В настоящем же их виде можно предположить намеренное распределение материала, работу композиционного чувства: крупные стихотворные куски чужого и своего текста уравновешивают друг друга в начале и конце прозаического в целом текста. Цитаты из Н. Гнедича и М. Муравьева (32 стиха) соотносятся с автоцитатами из П. Вяземского (37 стихов). Что же касается использования материала, предназначенного сначала для другого текста, то это явление обыкновенное. "Отрывок из письма к Д.", которым Пушкин воспользовался в третьем издании "Бахчисарайского фонтана", существовал ранее вне текста поэмы. Внутри самого "Онегина" находим разнообразные перестановки законченных компонентов. Лермонтов прямо-таки работал на "заготовках". Заставки к циклу рассказов Хемингуэя "В наше время" были до этого самостоятельными миниатюрами и т. д.

В работе, строящейся на сопоставлении онегинских примечаний с другим материалом, не место для последовательного их анализа одного за другим. Тем более что многие из них детально описаны в статье С.М. Громбаха. Здесь важнее указать на целостное значение примечаний, которые Пушкиным были не случайно обозначены в трехчастном болдинском плане "Онегина". Остановимся подробнее лишь на двух примечаниях, чтобы попытаться установить их художественное отзвучие.

Весьма характерна связь с примечанием следующего места первой

главы:

Как часто летнею порою,
Когда прозрачно и светло
Ночное небо над Невою
И вод веселое стекло
Не отражает лик Дианы...
(VI, 24)

Примечание 8 отсылает нас к чужому тексту:

"Читатели помнят 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 златом востока...» (VI, 191)

Пушкин вовлекает здесь "чужой" текст в "свой" роман в качестве идущего на втором плане стилистического сопоставления, которое имеет, кроме того, значение историко-литературного сопоставления. С.М. Громбах также считает, что Пушкин хотел "сопоставить поэзию двух веков - уходящую, примером которой было пространное, тяжеловесное, хотя и не лишенное поэтических достоинств, описание белой ночи у Гнедича, и новую, представленную выразительным и вместе с тем немногословным и легким описанием..." (12)*. Сходным образом Пушкин оттенял свои описания в "Кавказском пленнике" отрывками из Державина и Жуковского, причем последние сопоставлялись еще и друг с другом. Стилистические сопоставления делались Пушкиным вовсе не для того, чтобы перечеркнуть "уходящую" поэзию. Да она и не вовсе исчезла, и в XX в. замедленный, безрифменный пятистопный амфибрахий, имитирующий греческий гекзаметр, снова дал прекрасные образцы русской лирики. Вот начало стихотворения О. Мандельштама (1925):

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

С.М. Громбах справедливо замечает, что 8-е примечание может быть истолковано по-разному. Но что же это такое, как не свидетельство его художественной значимости?

Большое место в примечаниях к "Онегину" занимают, как известно, возражения Пушкина своим критикам. В примечании 32 он ответил Борису Федорову по поводу следующего места из сна Татьяны:

Онегин тихо увлекает
Татьяну в угол и слагает

Ее на шаткую скамью
(VI, 106) -

"Один из наших критиков, кажется, находит в этих стихах непонятную для нас неблагопристойность" (VI, 194).

С.М. Громбах полагает, что примечание "подчеркнуло беспочвенность этих упреков, отражающих не столько непристойность стихов, сколько испорченное воображение критиков" (13)*. Спору нет: Пушкин вполне серьезно защищает свои стихи от плоских намеков, но нельзя не заметить и того, что, "оправдываясь", он сам поставил на этом месте озорной акцент. Внести скрытый смысловой план, так называемую "arriere pensee" - заднюю мысль, для Пушкина было проще простого. "Это обычный семантический прием 20-х годов - за стиховым смыслом прятать или *вторично обнаруживать* (курсив мой. - *Ю. Ч.)* еще и другой", - писал Ю.Н. Тынянов (14)*. Да и С.М. Громбах, правда, по другому поводу, пишет, что "Пушкин любил рискованные остроты и каламбуры и не мог удержаться от них" (15)*. Все это показывает, что 32-е примечание амбивалентно по смыслу, то есть поэт сразу и "подчеркнул свою скромность", и весело подключил к серьезному содержанию стихов фривольные ассоциации. Если и это "своего рода публицистика", то уж, наверное, публицистика художественная. Пушкин, конечно, полемизирует как здесь, так и в других местах, но для нас, читателей, более оживает художественная сторона примечаний. Кто, вообще говоря, рискнет провести отчетливую грань между художественностью и публицистикой у таких писателей, как Свифт, Герцен, Чернышевский и др.? Наконец, С.М. Громбах видит в онегинских примечаниях лиризм, сатиру, пародию, что также не оставляет их в рамках только публицистики.

Вышесказанное уже позволяет видеть, как стихотворный текст восьми глав и примечания, где проза и стихи смешаны, взаимно освещают друг друга по принципам диалогизма (функцию "Отрывков из путешествия Онегина" здесь опускаем). Отрицание такого диалогизма, а вслед за ним и художественности примечаний основано, прежде всего, на аналогии с обычным типом пояснений к художественному тексту. Кроме того, этому деструктивному взгляду способствует непроизвольная манера проецировать результаты умозрительного анализа на свойства самого эстетического объекта. Привычки изолирующей абстракции, рассудочные перегородки, иерархическая классификация, отвердевающие концепции - все эти постоянные черты познавательной деятельности порой обрывают художественные связи там, где они несомненно присутствуют.

Признание же художественности примечаний, усложняя структуру "Онегина", повышает эстетическую информативность произведения, усиливает активную избирающую ориентацию читателя в значимой игре образных сопоставлений.

Есть, однако, еще одна возможность испытать примечания к "Онегину" на художественность. Это попытки обнаружить определенную преемственность в развитии жанра русского стихотворного романа. Традиции

"Онегина" бесспорны, но формы проявления этих традиций далеко не очевидны. Роман Пушкина настолько эстетически совершенен и единственен в своем роде, что впрямую наследовать его черты - опасно для оригинального писателя. Многие поэты сознательно сопротивлялись "Онегину", но это не помешало некоторым из них, отталкиваясь от романа как от текста, унаследовать его структурную основу и ведущие черты жанра. К числу произведений, связанных таким образом с "Онегиным", принадлежит "Поэма без героя" Анны Ахматовой, что, впрочем, уже было замечено в нашем литературоведении (16)*.

Здесь придется обойтись даже без самой общей характеристики "Поэмы без героя", отослав интересующихся к соответствующим главам книг А. Павловского, Е. Добина, В. Жирмунского о поэзии Ахматовой. Сделаем лишь несколько сопоставлений "Онегина" и "Поэмы без героя" исключительно в аспекте примечаний.

Поэма Ахматовой - сложное, многомерное произведение с широко разветвленным смыслом, зависящим от множества ассоциативных связей. В композиционном построении участвуют ряды эпиграфов вступления, посвящения, предисловия и послесловия, отрывок из письма, значимые датировки, прозаические заставки к частям и главам, напоминающие театральные ремарки, и, наконец, примечания, которые гораздо теснее связаны с остальным текстом, чем примечания к "Онегину". Принцип монтажности выступает в поэме еще заметней.

Совершенно в духе Пушкина Анна Ахматова поясняет некоторые реалии. Все эти "Dandy, франт", "Шляпа a la Bolivar", эти рестораны, "Rout, вечернее собрание без танцев, собственно значит "толпа"" (примечания 2, 3, 4, 37, 44) воздействуют на читателя пушкинского романа стилистической окраской и даже складываются в некое подобие смысловой линии, тематического мотива. То же у Ахматовой: "Лизиска - псевдоним императрицы Мессалины в римских притонах", "Долина Иосафата - предполагаемое место Страшного суда", "Баута - венецианская полумаска" (примечания 3, 4, 11) (17)*, - все это придает под видом кратких пояснений дополнительные черты смыслу. Или в другой версии текста: "Мальтийская капелла - построена по проекту Кваренги (с 1798 г. по 1800 г.) во внутреннем дворе Воронцовского дворца, в котором потом помещался пажеский корпус" (18)*.

Пояснения усложняются, появляется литературный фон, играющий столь важную роль как в "Онегине", так и в "Поэме без героя". Например: ""Столетняя чаровница" - романтическая поэма вроде "Беппо" Байрона" (примечание 6) (19)*. Страстные и напряженные строки, посвященные этой чаровнице, разрешаются шутливой интонацией, вызывающей по-пушкински ироническое примечание:

Я пила ее в капле каждой
И, бесовскою черною жаждой
Одержима, не знала, как
Мне разделаться с бесноватой:

Я грозила ей Звездной Палатой
И гнала на родной чердак...
(С. 435)

«Чердак - это место, где, по представлению читателей, рождаются все поэтические произведения» (20)*.

У Ахматовой, как и у Пушкина, возникают порой ссылки на собственные стихи. Так, по поводу строки "К Аи я больше не способен" Пушкин цитирует свое послание к брату:

В лета красные мои
Поэтический Аи
Нравился мне пеной шумной,
Сим подобием любви
Или юности безумной и проч.
(VI, 194)

В тексте Ахматовой читаем:

В хрустале утонуло пламя,
"И вино, как отрава, жжет".
(С. 418)

В Примечании указывается источник последней строки:

Отчего мои пальцы словно в крови
И вино, как отрава, жжет?
(Новогодняя баллада. С. 440)

В некоторых примечаниях возникает прямая перекличка с "Онегиным". Как известно, у Пушкина в "Онегине" есть так называемые "пропущенные строфы", призванные побуждать читателя к сотворчеству, напрягая его воображение. Как и Пушкин, Ахматова обозначает некоторые строфы римской цифрой и рядами точек, а в примечании пишет: "Пропущенные строфы - подражание Пушкину. См. в "Евгении Онегине": "Смиренно сознаюсь также, что в Дон Жуане есть две выпущенные строфы", - писал Пушкин (примечание 10) " (с. 440).

В стихотворном тексте Ахматовой есть место, где она пишет о похоронах Шелли, и к стихам:

И все жаворонки всего мира
Разрывают бездну эфира
(С. 436)

относится примечание 12: ""Жаворонки" см. знаменитое стихотворение Шелли To the Skulark "К жаворонку"" (с. 440), и приводится кусочек текста. Все это весьма напоминает пушкинскую отсылку к "Рыбакам" Гнедича.

К строке "Ясно все: не ко мне, так к кому же" относится иронический комментарий: "Три "к" выражают замешательство автора" (с. 440). Порой и

Пушкин и Ахматова акцентируют в примечаниях различные возможности развертывания текста (кстати, "Поэма без героя" вообще не существует в окончательной версии, в принципе, их можно выбирать). В примечании 40 Пушкин пишет:

"В первом издании шестая глава оканчивалась следующим образом:

...В мертвящем упоеньи света,
Среди бездушных гордецов,
Среди блистательных глупцов» и т. д.
(VI, 194)

Окончание "Поэмы без героя" в некоторых версиях таково:

От того, что сделалось прахом,
Обуянная смертным страхом
И отмщения зная срок,
Опустивши глаза сухие
И ломая руки, Россия
Предо мною шла на восток.

Здесь после слова "восток" был знак сноски и под строкой стояло следующее примечание:

"После этого в ряде редакций следовало:

И себе же самой навстречу,
Непреклонно в грозную сечу,
Как из зеркала наяву,
Ураганом с Урала, с Алтая,
Долгу верная, молодая,
Шла Россия спасать Москву" (21)*.

Иногда примечания Ахматовой подчеркивают условность поэтического текста или сиюминутность его возникновения (и то и другое - типично пушкинские черты). К окончанию строфы

...В черном небе звезды не видно,
Гибель где-то здесь очевидно,
Но беспечна, пряна, бесстыдна
Маскарадная болтовня
(С. 421) -

в одном из вариантов было такое примечание: "По совершенно непроверенным слухам в рукописи за этим стихом следовала <...> строфа:

Уверяю, это не ново...
Вы дитя, синьор Казанова..." (22)*

и еще несколько стихов. В другой версии среди черновых вариантов примечание к тому же тексту было иным: "Где-то вокруг этого места <...> бродили еще такие строки, но я не пустила их в основной текст" (23)*, - и далее шли те же стихи, которые в других версиях вошли уже в текст первой

части.

Некоторые ахматовские черновые примечания пародируют литературоведческий комментарий: "Недавно в одном из ленинградских архивов были обнаружены шесть довольно бессвязных стихотворных строк. Для полноты приведем их здесь:

Полно мне леденеть от страха,
Лучше кликну Чакону Баха,
А за ней войдет человек...
Он не станет мне милым мужем,
Но мы с ним такое заслужим,
Что смутится двадцатый век.

Говорят, после напечатания этих строк автор попросил прекратить дальнейшие поиски пропущенных кусков поэмы, что и было исполнено, но..." (24)*.

Даже и такие довольно сложные формы "игры с текстом" в какой-то мере предварялись пушкинскими примечаниями. Например, положительное суждение о балетах Дидло в примечании 5 заканчивается так: "Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе" (VI, 192).

В черновиках "романтический писатель" назывался: "Сам Пушкин говаривал", "А. П. находит...".

Подобные примеры легко умножить. Но даже и в этих беглых сопоставлениях достаточно явственно проступает структурная и эстетическая функция авторских примечаний к "Евгению Онегину". На фоне предшествующих, сопутствующих и последующих литературных явлений, по контрасту или сходству, вырисовывается, что примечание - важная составляющая связь в композиционной "мозаике" большой лиро-эпической формы наряду с такою же ролью предисловий, эпиграфов, посвящений, вставок, "пропусков" текста и т. п., и, наконец, примечания как жанровая черта стихотворного романа частично входят в более широкий структурный принцип жанра - столкновение стиха и прозы.

ПРИМЕЧАНИЯ

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

(2)* *Громбах С.М.* Примечания Пушкина к "Евгению Онегину" // Изв. АН СССР. ОЛЯ. Т 33. 1974. № 3.

(3)* *Благой Д.Д.* Душа в заветной лире // Новый мир. 1971. № 6. С. 226.

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

(5)* *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 106.

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

(7)* *Кюхельбекер В.К.* Соч.: В 2 т. ("Библиотека поэта". Большая серия). Л., 1939. Т. 1. С. 200.

(8)* *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 85. См. об этом также: *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 108-109.

(9)* *Вяземский П.А.* Стихотворения ("Библиотека поэта". Большая серия.). Л., 1958. С. 182-184.

(10)* *Громбах С.М.* Указ. соч. С. 225.

(11)* Там же.

(12)* Там же. С. 227.

(13)* Там же. С. 229.

(14)* *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и Пушкин // Ю.Н. Тынянов. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 73.

(15)* *Громбах С.М.* Указ соч. С. 229.

(16)* См.: *Цивьян Т.В.* Заметки к дешифровке "Поэмы без героя" // Труды по знаковым системам. V / Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 284. Тарту, 1971. С. 253-278.

(17)* *Ахматова А.* Избранное. М., 1974. С. 440. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

(18)* РНБ, отдел рукописей, ф. 1073, № 186, л. 38 (ред. 1963).

(19)* Там же. № 183, л.23.

(20)* Там же. № 182.

(21)* Там же. № 184, л. 35.

(22)* Там же. № 183, л. 23

(23)* Там же.

(24)* Там же, л. 42.

1976

ПОЭТИЧЕСКОЕ И УНИВЕРСАЛЬНОЕ В "ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ"

Он вечно тот же, вечно новый...
А.С. Пушкин

Более столетия пушкинский роман прочитывали на фоне исторического времени, сопоставляя с различными планами внехудожественной реальности. Затем, уже на наших глазах, возобладал структурный подход, и предметом исследовательского интереса сделался поэтический мир "Евгения Онегина" в его внутренней завершенности. Теперь, видимо, настало время прочесть роман на фоне универсальности, sub specie aeternitatis(1)*. Поэтическое и реальное, собственно поэтическое, поэтическое и универсальное - три основных этапа изучения "Онегина", исторически складывающиеся в трехступенчатый коллективный анализ.

Выход к универсальной проблематике уже обозначился в недавних работах С.Г. Бочарова, Ю.М. Лотмана, В.М. Марковича, В.С. Непомнящего, В.Н. Турбина и некоторых других (2)*. "В романе Пушкина, - пишет В.М. Маркович, - характер героя образуется соединением конкретно-исторических и универсальных категорий, - сословное и общенародное, эпохальное и вечное составляют в нем синтетическую целостность, причем общечеловеческое и вечное является здесь основой всего..." (3)*

Предлагаемый здесь подход к универсалиям "Онегина" основан на попытке установить и описать несколько инвариантов поэтического мира романа. Под инвариантами будем понимать наиболее общие и устойчивые

тематические мотивы, выраженные в парном противопоставлении понятий (например, "город"-"деревня") (4)*. Затем наполним инвариант конкретным поэтическим материалом романа "Евгений Онегин", обращая внимание на ценностную отмеченность противопоставлений. Если отмеченность неустойчива и свободно передвигается по компонентам инвариантной пары, создавая целостное равновесие и семантическую неопределенность, то такие поэтические инварианты обретают характер символа, а "подлинная символика есть уже выход за пределы чисто художественной стороны произведения" (5)*. Так, эстетическое переходит в универсальное, которое, не поддаваясь дискурсивно-логическому описанию, все же открывается в виде опознавательного переживания.

В качестве инвариантов поэтического мира "Онегина" выберем три пары противопоставлений: "жизнь"-"смерть", "мода»- "старина", "выговаривание"- "умолчание", представляющих, условно говоря, философскую, социальную и коммуникативную сферы внехудожественной реальности. Инвариантность этих пар, кроме их тематической повторяемости, выражается еще и в том, что они сводятся в некую парадигму, которую можно принять за самую постоянную тему как в поэтическом мире романа, так и во всех произведениях Пушкина, взятых в совокупности. Эта основная инвариантная тема формулируется по-разному, хотя и весьма отвлеченно. А.К. Жолковский употребляет формулу "изменчивость"-"неизменность" (6)*, М.О. Гершензон предпочитал отношение "неполнота"- "полнота» (7)*, а нам более удобна оппозиция "незавершенность"-"завершенность". Отвлеченность формул не дает основания беспокоиться за их смысловую обедненность и однозначность. В таком произведении, как "Онегин", конкретно названные инварианты - не только понятия. Они, как уже отмечалось, одновременно являются символами, в которые погружаются, свертываясь, все неисчерпаемо разнообразные реалии поэтического мира и из которых они снова развертываются в бесконечный ряд. Кроме того, инварианты вместе со всей их конкретной реализацией еще более семантически обогащаются, проецируясь на множество "разнообразных (соседствующих или взаимонаслаивающихся) структур" (8)*, составляющих комплексную структуру "Онегина". Это особо сложное устройство и помогает роману проявлять экспансию на границах поэтического мира, выходя за пределы себя самого.

Теперь обратимся к первой инвариантной паре. Жизнь и смерть - коренные вопросы бытия, всегда актуальные эмпирически и философски, а потому исследование универсальных начал в "Онегине" уместнее начать именно с них. Проблема, разумеется, не раз привлекала внимание пушкинистов, но, как правило, ставилась в общем виде, применительно к миросозерцанию и творчеству Пушкина в целом (9)*. Что касается "Онегина", то чаще всего писали о жизненном круговороте в природе и необратимости человеческого существования. Впрочем, В.Н. Турбин однажды обратил внимание на неотмеченность смертей в "Онегине", то есть на то, что их довольно много, но они совершенно незаметны (10)*. Проверим это наблюдение, выписывая все места, где упоминается об умерших (за

исключением Ленского), в порядке их следования в тексте:

1. Овидий Назон -	...страдальцем кончил он Свой век блестящий и мятежный... (1, VIII) (11)*
2. Отец Онегина -	Отец его тогда скончался. (1,I)
3. Дядя Онегина -	Его нашел уж на столе, Как дань готовую земле. (1, II)
4. Дмитрий Ларин -	И отворились наконец Перед супругом двери гроба, И новый он принял венец. Он умер в час перед обедом... (2, XXXVI)
5-6. Отец и мать Ленского -	И там же надписью печальной Отца и матери, в слезах, Почтил он прах патриархальный. (2, XXXVIII)
7. Свекровь няни -	А то бы согнала со света Меня покойница свекровь. (3, XVIII)
8. Державин -	Старик Державин нас заметил И, в гроб сходя, благословил. (8,II)
9. Няня Татьяны -	Где нынче крест и сень ветвей Над бедной нянею моей... (8, XLVI)
10. Друзья автора -	Но те, которым в дружной встрече Я строфы первые читал... Иных уж нет... (8, LI)
11. Измайлов -	Журнал, некогда издаваемый покойным А. Измайловым довольно неисправно. (Примечания)
12. Митридат -	Там закололся Митридат. ("Отрывки из путешествия Онегина")

Что можно увидеть в приведенном списке? Вдруг оказалось, что авторская современность вписана в данном случае в сферу древней истории фигурами Овидия и Митридата. Упоминания об умерших персонажах сосредоточены в начале и в конце романа и распределены довольно равномерно. В первых главах они имеют преимущественно экспозиционный

характер и принадлежат миру героев, в последних - подсвечивают развязку и смещаются в мир автора. Для судьбы главных героев, вероятно, имеет какое-то значение, что они почти полностью осиротели. Их социальные связи тем самым ослабляются. Автор не подчеркивает этих обстоятельств. Смерти персонажей едва ощутимы, и не только потому, что их роль третьестепенна. До того или после того, как они умерли, о них говорится как о живых, совершающих какие-то жизненные поступки, пусть даже и незначительные (отец Онегина, его дядя, Дмитрий Ларин). По поводу иных сообщение идет рядом с названием жизненного действия (Державин, сходя в гроб, благословлял; покойный Измайлов издавал журнал; покойница свекровь могла согнать со света и т. п.). Жизнь и смерть идут у Пушкина об руку; все естественно, почти тривиально; и ни одной стороне не дается перевеса.

На периферии мотива лежат его "обертоны". Это специально не оговоренные, но возможные смерти ряда других эпизодических персонажей и групп: отца и мужа няни, "той", "с которой образован Татьяны милой Идеал" (8, 51), упоминание "Троицына дня". Обертоны мотива сосредоточиваются вокруг Онегина: "Он застрелиться, слава богу, Попробовать не захотел"(1, XXXVIII); "...он заране Писать ко прадедам готов О скорой встрече" (8, XXXII); "Я знаю: век уж мой измерен» (8, "Письмо Онегина"); "Идет на мертвеца похожий" (8, XL); "Зачем я пулей в грудь не ранен? Зачем не хилый я старик... " ("Отрывки из путешествия Онегина"). Сюда же отнесем ощущение "гибели", сопровождающее Татьяну, несмотря на его преимущественную литературность: "Воображаясь героиней Своих возлюбленных творцов, Кларисой, Юлией, Дельфиной" (3, X) - все жертвы любви; "Погибнешь, милая... " (3, XV); "И молча гибнуть я должна" (3, "Письмо Татьяны"); "Погибну, - Таня говорит. - Но гибель от него любезна" (6, III) и т. п. Присутствие мотива видно и в черновиках, пропущенных строфах, печатных вариантах (среди последних упоминание в примечаниях к первой главе о смерти Абрама Ганнибала и одного из его сыновей).

Все смерти персонажей из "массовки" - всего лишь фон романной фабулы или авторских размышлений. Смерть оценивается почти нейтрально, в основном только регистрируется как необходимое сопровождение жизни (исключение - авторский вздох "Иных уж нет, а те далече"). Как происшествие смерть не особенно волнует ни автора, ни героев, так как сообщается о далеких или малознакомых лицах. Это совершенно нормально как в романе, так и в жизни.

Однако смерть Ленского - совсем другое дело. Она описана иначе, чем все остальные. Это кульминация фабулы, событие, решающее судьбы всех главных героев. Можно снисходительно относиться к Ленскому, подмечать все иронические сентенции о нем, щедро рассыпанные Пушкиным, но нельзя пройти мимо того, что гибель юного поэта и в авторе, и в его героях (даже поначалу в Ольге, олицетворяющей человеческий и литературный стандарт), и в читателях-персонажах (например, в "горожанке молодой"), и просто в читателях постоянно отзывается горечью и состраданием. В.Г. Белинский, несмотря на серьезные основания, напрасно посчитал смерть Ленского самым

достойным выходом из неизбежного в будущем опошления. Опошление проблематично, и, более того, нам представляется, что Пушкин оставил возможную судьбу Ленского непредсказуемой и заодно поставил читателям маленькую ловушку, предлагая им решить альтернативу XXXVII и XXXIX строф шестой главы с позиций "превосходства, быть может, воображаемого". Смерть Ленского, разумеется, большое несчастье, происшедшее в первую очередь из-за непоправимой ошибки главного героя. Вспомним в связи этим первую реакцию виновника кровавой драмы:

В тоске сердечных угрызений,
Рукою стиснув пистолет,
Глядит на Ленского Евгений.
"Ну, что ж? убит", - решил сосед.
Убит!.. Сим страшным восклицаньем
Сражен, Онегин с содроганьем
Отходит и людей зовет.
(VI, 132)

Зарецкий произносит свою реплику нарочито регистрирующим тоном, но его ровное "убит" отзывается в душе Онегина "страшным восклицанием".

Смерть Ленского занимает фактически всю вторую половину романа. Она, можно сказать, размножена в тексте, парадоксально неоднократна. Если беглых замечаний о смерти множества персонажей мы почти не запоминаем, то убийство Ленского подчеркнуто происходит дважды: Онегин повергает его "длинным ножом" в сне Татьяны и убивает из пистолета на дуэли. Ведь в поэтическом мире сон и явь одинаково реальны (12)*. Описана также смерть поэта в обывательском модусе. Ленский как бы убит один раз предварительно, другой - по-настоящему и еще раз умирает посмертно. Абсолютное событие, с одной стороны, усиливается этими повторами, с другой - становится вероятностным. За текстом в пропущенной XXXVIII строфе шестой главы спрятан героический модус гибели:

Он совершить мог грозный путь,
Дабы последний раз дохнуть
В виду торжественных трофеев,
Как наш Кутузов иль Нельсон,
Иль в ссылке, как Наполеон,
Иль быть повешен, как Рылеев.
(VI, 612)

Кстати сказать, высокий модус XXXVII строфы предварен в XXXVI, цитируемой гораздо реже. В ней гибель поэта дана на реминисценциях множества скорбных элегических сетований с характерным восклицанием "где":

Увял! Где жаркое волненье,
Где благородное стремленье
И чувств и мыслей молодых,
Высоких, нежных, удалых?

Где бурные любви желанья... (13)*
(VI, 132)

Итак, смерть Ленского с ее разнообразными отзвуками по всей второй половине романа (совсем вне мотива остается лишь четвертая глава, хотя "обертоны" есть и в ней) получает гораздо больший вес, чем все остальные смерти, вместе взятые. Наше первоначальное впечатление о смерти как о естественном моменте в круговороте бытия вдруг резко смещается по большой амплитуде смысла. Сначала жизнь и смерть почти приравниваются друг к другу, а затем смерть оказывается драматическим событием. Пушкин спокойно позволяет остаться этой антитезе, и две оценки смерти рождают структурно-смысловое напряжение своим неснимающимся противоречием.

Но и это еще не все. Пушкин не ограничивается построением структурных противоречий, но подключает к фабульной семантике обобщающие рефлексии авторского мира, намеренно создавая полную семантическую неопределенность (14)*, призванную отобразить такое же свойство универсума. Посмотрим на несколько известных мест:

Увы! на жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья,
По тайной воле провиденья,
Восходят, зреют и падут;
Другие им во след идут...
Так наше ветреное племя
Растет, волнуется, кипит
И к гробу прадедов теснит.
Придет, придет и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас!
(VI, 48)

То же и в другой модуляции:

Или, не радуясь возврату
Погибших осенью листов,
Мы помним горькую утрату,
Внимая новый шум лесов;
Или с природой оживленной
Сближаем думою смущенной
Мы увяданье наших лет,
Которым возрожденья нет?
(VI, 140)

И, наконец, последние строчки восьмой главы:

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

(VI, 190)

Даже из процитированных мест видно, сколько поэтического разнообразия вкладывает Пушкин в свое решение важнейшей онтологической проблемы. Из естественного приятия хода жизни, из горестных ламентаций, из почти мажорного описания круговорота поколений, из печального расхождения путей человека и природы, из меланхолических вариаций эпикурейского мотива ранней и внезапной смерти - из всех этих более или менее расхожих вне художественного контекста суждений складывается сложнейшая поэтическая парадигма с мерцающим значением. Пушкин ведет с читателем бесконечный диалог, меняя точки зрения, и читатель, не останавливаясь ни на одной из них, испытывает в результате благотворный катарсис.

По основному эмоциональному тону, свойственному парадигме мотива жизни и смерти в "Онегине", роман может быть сближен с тональностью Книги Екклесиаста. Эта библейская глава, несомненно, была известна Пушкину. "Онегин", как и многие другие произведения поэта, постоянно напоминает нам об этом, особенно местами, связанными с мотивом ровности, своевременности, меры. Еще в раннем послании к Каверину (1817) читаем:

Все чередой идет определенной,
Всему пора, всему свой миг;
Смешон и ветреный старик,
Смешон и юноша степенный.

Не правда ли, это похоже на прямую парафразу известнейшего изречения:

Всему свое время, и время всякой вещи под небом:
Время рождаться и время умирать...
Время обнимать и время уклоняться от объятий
(Еккл. 3, 1-2,5)

Приведем несколько реминисценций Книги Екклесиаста в "Онегине":

И без меня пора придет;
Пускай покамест он живет
Да верит мира совершенству...
(VI, 38)

Пора пришла, она влюбилась.
Так в землю падшее зерно
Весны огнем оживлено.
(VI, 54)

Все благо: бдения и сна
Приходит час определенный;
Благословен и день забот,
Благословен и тьмы приход!
(VI, 126)

Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят...
(VI, 135)

Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья.
("Отрывки из путешествия Онегина")

Из этих фрагментов, относящихся ко всем главным персонажам - Онегину, Татьяне, Ленскому и автору, - нетрудно эксплицировать смысл даже в дискурсивно-рациональной форме. Он, разумеется, в тексте поэтически осложнен, будучи рассеян в различные стилистические сферы: бытовую, ироническую, высокую и т. п. Но особенно обогащается поэтический смысл реминисценциями, которые подслаивают бытийный фон, выполняя заодно свою функцию скреплений мирового поэтического текста.

Жизнь и смерть в "Евгении Онегине" выходят у Пушкина в конце концов из поэтических образов в область символов бытия. Это как бы две ступени, которые в своем поэтическом и универсальном становлении постепенно выравниваются, и граница между ними скрадывается. Происходит эскалация универсалий в читательское сознание. Мы переживаем жизнь и смерть как тождество незавершенного и завершенного.

В этом же плане может быть рассмотрен инвариант "мода"-"старина" который, подобно предшествующему, проецируется на более отвлеченные оппозиции типа "незавершенность"-"завершенность" или "изменчивость"-"неизменность". "Мода"-"старина" также глубокий смысловой источник "Онегина", что недавно было показано (15)*. Остановимся здесь лишь на двух аспектах анализа, важных для освещения проблемы универсальности: на положительной отмеченности "старины" как знаке устойчивости и неизменности, то есть, в конечном счете, моменте вечности, и на сдвиге, не слишком заметном, но достаточном для создания семантической амбивалентности инварианта.

Приверженность "старине" характеризует с положительной стороны главных героев романа:

Автор:
Но просто вам *перескажу*
Преданья русского семейства,
Любви пленительные *сны*
Да нравы нашей *старины.*
(VI, 57; курсив здесь и далее наш. - *Ю. Ч.)*

Татьяна:
Татьяна верила *преданьям*
Простонародной *старины,*
И *снам,* и карточным гаданьям,
И *предсказаниям* луны. (VI, 99)

Онегин:
То были тайные *преданья*
Сердечной темной *старины,*
Ни с чем не связанные *сны,*
Угрозы, толки, *предсказанья...* (VI, 183)

"Преданья", "старина", "сны", "предсказанья" (у автора - "пересказ") - из набора этих духовных ценностей образуется национально-культурная, сословная и нравственная парадигма, объединяющая всех трех персонажей. Мы привыкли переживать в этом модусе одну Татьяну, порой прибавляя автора, но, оказывается, таков в своей скрытой субстанции и Онегин. В реальной судьбе, в эмпирически-житейском поведении все они могут сходиться и расходиться, сделаться далекими и несовместимыми, но на абсолютном уровне национальной характерологии они одни и те же. Это видно в художественной структуре романа. С одной стороны, Онегин и Татьяна - результат духовно-творческих интенций автора, с другой - все они взаимозаменяющие друг друга фигуры.

Однако вариативность на эмпирическом уровне достаточно показательна. Автор обладает постоянным равновесием в смысле моды и старины. И он был верен моде, был от балов без ума, любил и любит театр и многое другое, но чаще утверждает, что будет верен старине. Не случайно, что весь набор ценностей провозглашается им вначале. Вариант "перескажу" вместо "предсказаний" слегка отличает его от героев, так как он именно автор и в то же время хранитель ценностей. "Предсказания", всегда значимые для Пушкина, он переадресовывает близким ему героям. Затем духовно-нравственные ценности перейдут к Татьяне, и она не утратит их в петербургском свете, где их лишь прикроет пласт моды, впрочем, достаточно органически. Позднее всех, после длительного следования моде, к старине придет и Онегин. Все эти духовные первоэлементы значимо выдвинуты Пушкиным в начало или конец стиха, причем у Татьяны и Онегина они следуют друг за другом в одном и том же порядке, а у Онегина даже целиком зарифмованы, скрепляясь в единый блок.

Автор спокойно владеет всем набором, Татьяна ожидает от него важных свершений, а в Онегине все это проявляется как-то вдруг, порождая вместе с любовью смятение и отчаяние.

Так или иначе, мода и старина, при перевесе последней, переплетаются в судьбах главных героев, которые испытывают притяжение то одного, то другого полюса. С второстепенными персонажами дело обстоит несколько по-другому. Если Татьяна переселяется из деревни в городской "модный дом", то ее мать, наоборот, меняет моду на старину, переселяясь из города в деревню ("город" - "деревня" также важный вариант). Любопытно, что, как и дочь, мать Татьяны не делается от переезда ни лучше, ни хуже, оставаясь на том же ординарном уровне.

Няня Татьяны не переступает пределов старины, что естественно для крепостной крестьянки и оценивается положительно, хотя в целом почти нейтрально. Зато в случае с Зарецким оценка старины резко колеблется:

В дуэлях классик и педант,
Любил методу он из чувства,
И человека растянуть
Он позволял - не как-нибудь,
Но в строгих правилах искусства,
По всем преданьям старины
(Что похвалить мы в нем должны).
(VI, 128)

Под видом иронической похвалы перед нами, несомненно, разоблачительное порицание. "Растянуть... в строгих правилах искусства" означает прежде всего педантическое стремление блюсти правила дуэльного кодекса, который, впрочем, никогда не был канонизирован в России. Но "растянуть... по всем преданьям старины" может означать по прямому смыслу слов вздергивание человека на дыбу. Сквозь "здравый толк" и "отменную точность" Зарецкого на мгновение возникает лицо средневекового палача - и это тоже старина! Зарецкий несет вместе с Онегиным равную долю в дуэльном убийстве. "Дуэльный классик", он дважды уклонился от мирных переговоров, которые был обязан вести: сначала, видимо, из жестокого любопытства поставить на барьер молодых людей, а потом - будучи оскорблен отсутствием достойного секунданта.

Что касается Ленского, то его связь с оппозицией "мода"-"старина" иная, чем у трех главных персонажей. Может быть, отчасти поэтому Ленский и кажется мельче их, хотя по своим возможностям и месту в сюжете это не так. Ленский также склонен к "старине", но у него на старину "мода". Именно поэтому он поначалу видится вне "моды", и ему принадлежит сентенция, которую, однако, нельзя понимать в прямом смысле:

Я модный свет ваш ненавижу;
Милее мне домашний круг...
(VI, 51)

Наивное сознание Ленского не первозданно. Он, не сознавая того, воспроизводит усвоенный им в "Германии туманной" сентиментальный идеал с его опоэтизированной патриархальностью. "Старина" Ленского вторична, она плод увлеченного умствования, а не органического единства с фундаментальными основами бытия.

Отсюда возникает возможность частичного сближения Ленского с московскими обывателями (седьмая глава), чем подсвечивается модус его сниженной судьбы. Московское общество таково, что

...в них не видно перемены;
Все в них на старый образец...
(VI, 158)

Именно "старый образец", а не "старина". Полукультурные московские дворяне столь же далеки от настоящей моды, как и от истинной старины.

Стихия моды - неуправляемая изменчивость, сфера старины - устойчивая неизменность. Что лучше? Сам Пушкин остановился перед этой антиномией, записав в год окончания работы над "Онегиным" (1831): "Устойчивость - первое условие общественного блага. Как она согласуется с непрерывным совершенствованием?" (16)*. В непротиворечивой теории примирить эти крайности действительно трудно. Но в поэзии они легко могут составить амбивалентную антитезу, в которой отождествляется, не снимаясь, обновление и постоянство. Так и в пушкинском романе.

Несколько замечаний о последнем инварианте: "выговаривание" - "умолчание". Кроме постоянной тематики, он представляет собой важный жанрово-структурный фактор. С точки зрения тематики весьма существенны в тексте многочисленные указания на молчание героев, что тесно связано с универсальным. Молчание, тавтология, невнятица - традиционные способы означения бытия в его сверхэмпирической запредельности. Условность романтических монологов в "Онегине", когда слушатель во время их длительного произнесения не отвечает ни единым словом, безусловна в онтологическом смысле. В двух свиданиях Онегина и Татьяны всегда более прав молчащий: он ближе к абсолютному уровню универсума.

Перед началом монолога герои подолгу молчат, что в обоих случаях оговорено автором:

Минуты две они молчали,
Но к ней Онегин подошел
И молвил...
(VI, 77)

Проходит долгое молчанье,
И тихо наконец она...
(VI, 186)

Как известно, в романе персонажи вообще мало говорят. В лучшем случае об их разговорах осведомляет автор. Немногословие Татьяны - едва ли не главная ее черта.

Говорлив только автор, но он - рассказчик. Тем не менее в его распоряжении имеются разнообразные способы поэтического умолчания.

Основные жанровые признаки "Онегина": внефабульность, фрагментарность и многочисленные "пропуски", которые Ю.Н. Тынянов назвал "поэтическими эквивалентами текста" (17)*. "Пропуски" фабульных ситуаций, строф и глав, "подчеркнутое отсутствие в "Онегине" "начала" и "конца" в литературном смысле этих понятий" (18)* придают роману, с одной стороны, черты открытости и незавершенной перспективы во времени, а с другой - что еще важнее - погружают роман и его смысл в глубины метатекста, соединяя с безвременностью и невысказываемостью универсума. Молчание в "Онегине", вплоть до строфических и строчных пауз на переносах, можно интерпретировать как специально организованную Пушкиным структуру, которая на уровне текста косвенно выявляется в пробелах стихов и прозы. В этом смысле "Онегин" написан стихами, прозой и значимой "пустотой". Нам

предлагается прочесть его так же, как это делал сам Евгений:

Он меж печатными строками
Читал духовными глазами
Другие строки. В них-то он
Был совершенно углублен.
(VI, 183)

Итак, нам хотелось показать на небольшом количестве примеров, как свободно меняются у Пушкина положительные и отрицательные оценки на полюсах тематических инвариантов, как легко совмещаются они в амбивалентном равновесии. Именно по степени этой свободы и незавершенности оценок можно, как нам представляется, судить о степени художественности "Евгения Онегина" и, следовательно, о его способности моделировать универсум или быть его реминисценцией. Может быть, самое главное, что открывает нам пушкинский роман, - это нетождественное тождество старения и пребывания.

За пределами рассмотрения остаются многие факторы жанровой структуры романа в стихах, которые хорошо просматриваются в аспекте универсальности. Так, например, роман "без начала и конца" видится как некая пространственная сфера: это объясняет в "Онегине" черты романа повторного или даже "бесконечного" чтения романа, который можно читать с любого места и даже вперемежку (19)*. Космичность художественного пространства романа дополняется структурой его художественного времени: линейного - у героев, циклического - у автора, где совмещаются, таким образом, черты исторического и мифологического времени.

Сродни сферическому построению романа и концепция о "расщепленной двойной действительности" (20)*, в которой миры автора и героев как бы слегка выдвинуты друг из друга, демонстрируя неразделенность и неслиянность творца и творения.

Так, эстетическое переливается в онтологическое, поэтическое символизируется и предстает универсальным, и даже сама расплывающаяся граница между областями, на расчленение которых потрачено столько интеллектуальных усилий, оказывается в этом случае весьма кстати.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* Под знаком вечности *(лат.)*.

(2)* *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. М, 1974; *Лотман Ю.М.* Роман в стихах Пушкина "Евгений Онегин". Тарту, 1975; *Непомнящий В.С.* Заметки о сказках Пушкина // Вопросы литературы. 1972. № 3.

(3)* *Маркович В.М.* Развитие реализма в русской литературе // Вопросы литературы. 1976. № 3. С. 97.

(4)* Эскиз поэтического мира Пушкина и описание ряда его инвариантов наметил А.К. Жолковский в работе "К описанию смысла связного текста" (Предвар. публикации пробл. группы по эксперимент. и прикл. лингвистике. М., 1976. Вып. 77. С. 3-47; Вып. 78. С. 3-29. См. также: *Жолковский А.К.* Разбор стихотворения Пушкина «Я вас любил...» // Изв. АН СССР. ОЛЯ. Т. 36. 1977. № 3.

(5)* *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 145.

(6)* *Жолковский А.К.* Разбор стихотворения Пушкина... С. 254.

(7)* *Гершензон М.* Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 14.

(8)* *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 56.

(9)* См., например: *Глебов Г.* Философия природы в теоретических высказываниях и творческой практике Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 2. М.; Л., 1936.

(10)* См.: *Турбин В.Н.* Товарищ время и товарищ искусство. М., 1961.

(11)* Арабской цифрой помечается глава, римской - строфа.

(12)* Сам роман представляется автору видением "поэтического сна", "смутного сна" и т. п. Паскаль, еще до Пушкина, смешивал явь и сон даже в эмпирической реальности: "...жизнь - тоже сон, только менее отрывистый" (*Паскаль Б.* Мысли // Ларошфуко Ф. де. Максимы. Паскаль Б. Мысли. Лабрюйер Ж. Характеры. М., 1974. С. 176).

(13)* Таков, например, поэтический синтаксис в стихотворении К. Батюшкова "На смерть Пнина" и мн. др. Из множества послеонегинских образов назовем элегию А. Одоевского "На смерть А. Грибоедова" и стихотворение О. Мандельштама на смерть Андрея Белого ("Меня преследуют две-три случайных фразы...").

(14)* См.: *Гурвич И.А.* Явление неопределенности в романе Пушкина "Евгении Онегин" // Проблемы литературоведения и преподавания литературы. Ташкент, 1977. С. 102.

(15)* *Кантор К.М.* Мода как смысл жизни // Мода: за и против. М., 1973.

(16)* Оригинал по-французски. *Пушкин А.С.* Поли. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. М., 1958. С. 530.

(17)* *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С. 43.

(18)* *Лотман Ю.М.* Указ соч. С. 67.

(19)* Такое свойство "Евгения Онегина" предвосхищает в нем черты романа XX в., названные в одной из современных книг от имени читателей иной планеты: "...каждая группа знаков содержит краткое и важное сообщение. Мы, тральфамадорцы, никогда не читаем их все сразу подряд. Между этими сообщениями нет особой связи, кроме того, что автор тщательно отобрал их так, что в совокупности они дают общую картину жизни, прекрасной неожиданной, глубокой. Там нет ни начала, ни конца, ни напряженности сюжета, ни морали, ни причин, ни следствий. Мы любим в наших книгах главным образом глубину многих чудесных моментов, увиденных сразу, в одно и то же время" (Воннегут К. Бойня номер пять, или Крестовый поход детей // Новый мир. 1970. № 3. С. 113).

(20)* *Чичерин А.В.* Идеи и стиль. 2-е изд., доп. М., 1968. С. 123.

1978

ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА "ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА"

Интерпретируя авторское предисловие к отдельному изданию первой главы "Евгения Онегина", современный исследователь пишет, что Пушкин решил "представить новый тип произведения с его еще не явной жанровой определенностью" (1)*. В дальнейшем сам поэт, его преемники, продолжатели критики, литературоведы пытались проявить этот жанр. Осмысление жанровой структуры "Онегина" еще далеко не окончено и, разумеется, будет продолжено, но тем не менее в настоящей статье фиксируются суммарные результаты многолетней работы в этом направлении.

Пушкин, как известно, долго колебался в обозначении жанра "Евгения Онегина", называя его то "романом в стихах", то "поэмой" (2)*. Свобода и широта творческого мышления поэта никогда не исключали его напряженного внимания к жанровым характеристикам своих произведений. Достаточно вспомнить темы жанровых названий в "Борисе Годунове" или нерешенную проблему заглавия «маленьких трагедий». Рациональная поэтика классицизма с ее четкой жанровой разграниченностью была преобразована Пушкиным, но не преодолена до конца. "Закон", "вольность и покой" - постоянные мотивы

Пушкина - были залогом и его жанрового мышления. Выразились они и в "Евгении Онегине".

Действительно, "закон" и "покой" можно связать с устойчивой стороной жанра, с типологической отнесенностью, с канонами, установленными самим автором. "Вольность" при этом означает все изменчивое и гибкое в жанре, привносит в него отступления от канона, обогатив чертами уникальности и неповторимости. Так, Пушкин старается выдержать до конца композиционное равновесие "Онегина": то у него в уме двухчастная композиция, с шестью главами в каждой части, то он пишет почти окончательный трехчастный план из девяти глав, то, остановившись на восьми главах и как будто освободившись от числовой соразмерности и симметрии, скрыто удерживает композиционную сбалансированность, соблюдая зеркальность и палиндромность в отношениях компонентов на всех уровнях. Те же черты можно видеть в постоянной опоре на онегинскую строфу, хотя как раз ее повторяющаяся рама и дает Пушкину средства для яркого разнообразия интонационных, композиционных и содержательных вариаций. Вместе с тем Пушкин легко может поменять общий эмоциональный тон романа и его жанровую отсылочность от главы к главе и даже внутри одной главы (например, первой), переместить, исключить или включить отдельные фрагменты текста - целостность романа при этом не нарушается. Так, посвящение Плетневу трижды передвигалось по тексту: сначала оно стояло перед четвертой и пятой главами в поглавном издании, затем перекочевало в примечания при полном издании 1833 г. и, наконец, заняло ведущее место, зазвучав увертюрой ко всему роману. Из приведенных примеров и множества им подобных можно предположить без ошибки, что жанровая характеристика "Онегина" вбирает в себя, равноправно их уравновешивая, постоянные и переменные, абсолютные и относительные, типологические и уникальные черты.

Возможно ли, однако, составить такую характеристику с достаточной степенью объективности ввиду ее взаимоисключающих свойств, удастся ли приять ей необходимую диалектичность и, главное, будет ли она действительно жанровой - вот в чем вопрос. Ведь жанровая структура в чем-то совпадает, а в чем-то не совпадает со всей поэтической структурой "Онегина". К жанровым чертам, безусловно, должны быть отнесены фундаментальные константы структуры, ее наиболее крупные звенья зависимости как с содержательно-тематической, так и с сюжетно-композиционной стороны. В то же время поэтика жанра неизбежно предполагает проекцию рассматриваемого текста на жанровый контекст, в котором следует отделять исторический аспект от типологического. Историческая поэтика преимущественно опирается на жанровый контекст эпохи, ее интересует генезис и традиции жанра, то есть его преобразования в историко-литературных условиях. Но для того, чтобы в процессе преобразования объект не оказался потерянным, необходимо удержать его самотождественность, и тут не обойтись без типологии. Межтекстовые функции типологии аналогичны функции имени героя внутри текста. Героиню восьмой главы "Онегина" нельзя было бы узнать, если бы она

не называлась Татьяной. Название идентифицирует как героя, так и жанр.

Определив жанр "Евгения Онегина" как роман в стихах, Пушкин задал нам дополнительную, сложную и увлекательную работу. Прочтение и понимание романа было бы куда проще, если бы он был назван поэмой. Дело в том, что названием жанра Пушкин поставил "Онегина" не столько в круг типологических соответствий, которые помогли бы в уяснении генезиса романа, сколько фактически выделил его из всех существующих рядом, да и не рядом, жанров. Выделил и противопоставил им. Одновременно "Онегин", оставаясь уникальным, неповторимым и гениальным произведением, теснейшим образом связан с творчеством Пушкина в целом и свободно вписывается как в русскую, так и в мировую литературу. Из перечисленных обстоятельств вытекает по меньшей мере два следствия: "Онегин" по существу не имеет сколько-нибудь близкого жанрового образца; "Онегин" по своей жанровой структуре перекликается с самыми различными, близкими и дальними по времени жанрами. В этом случае жесткий жанровый каркас "Онегина" не выстраивается. Аналоги и прецеденты отсутствуют, а спектр возможных сопоставлений всякий раз приведет к правильным, но различным результатам. Жанр "Онегина" вместо устойчивой определенности выявляет "протеические" свойства, и можно говорить лишь о модусе жанровой принадлежности.

В этих условиях "Онегину" немудрено как сохранять полную оригинальность, так и обмениваться рефлексами с множеством текстов на огромном культурном пространстве. Соответственно, роман Пушкина позволяет рассматривать себя с двух диаметрально противоположных, но равновозможных позиций: погруженным в какой-либо конкретный жанровый контекст или находящимся в самом себе, когда его жанр может объясняться из него самого.

Колеблющаяся пелена совместно выступающих свойств текста образует важнейшую сеть зависимостей. Из этой сети необходимо аналитически выбрать ряд особенностей, принадлежащих к сюжетно-композиционной сфере, системе образов, пространственно-временному объему, стилистике и пр. Если после этого попытаться построить классификацию жанровых признаков "Онегина", группируя их по преимущественной принадлежности к той или иной стороне организации произведения, то она примет следующий вид:

Система жанровых признаков "Евгения Онегина" как романа в стихах основывается на динамическом равновесии двух независимых и нераздельных миров автора и героев

1) со стороны композиции:

- фрагментарность;

- законченность в форме неоконченности (неотмеченность начала и конца);
- "пропуски текста" (содержательные зоны молчания);
- взаимоосвещение стиха и прозы;
- "противоречие";

- структурирование внетекстовых элементов (поэтизация примечаний; усвоение чужого текста);
2) со стороны сюжета, способа повествования и системы образов:
- внефабульность (многослойность сюжетного развертывания);
- переключение из плана автора в план героев и обратно (челночное движение "точки" повествования);
- ступенчатое построение образа автора;
- вне- и внутритекстовой образ читателя;
- взаимозаменяемость персонажей (их неадекватность самим себе, интеграция в сложное духовное единство);
- "профильность" (взаимообращенность) персонажей;
- линейно-циклическое время и внешне-внутреннее пространство;
3) со стороны стилистики и стиха:
- стилистическая полифония ("сломы");
- строфа как оформляющая целое расчлененность (неизменная подоснова, подчеркивающая и выравнивающая многообразие интонационно-ритмического, пространственно-событийного и психологического содержания);
- ирония как регулятор единства и многоплановости стиха, стиля и смысла;
- ироническое скольжение по другим жанрам (пародийное полупревращение или имитация).

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *Краснов Г.В.* Пушкин. Болдинские страницы. Горький, 1984. С. 29.

(2)* Это колебание хорошо заметно в письмах Пушкина, где, наряду с "романом" и "поэмой", он называет части "Онегина" то "главами", то "песнями".

1991

К ИСТОРИКО-ТИПОЛОГИЧЕСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКЕ РОМАНА В СТИХАХ ("Евгений Онегин" и "Спекторский")

До самого последнего времени наше литературоведение, по существу, совершенно отрицало продуктивность онегинского жанра. Так, А.Г. Цейтлин писал, что "Евгению Онегину" суждено было остаться единственным образцом русского "романа в стихах" и что "романы в стихах после него создавались только эпигонами" (1)*. Даже если говорить о внежанровом влиянии "Онегина" на русскую литературу в целом, которое трудно переоценить, то и здесь, по мнению Ю.М. Лотмана, "онегинская традиция неизменно сопровождалась трансформацией образов, имеющей характер упрощения структурной природы текста и введения ее в рамки тех или иных литературных традиций" (2)*. Есть также ряд свидетельств о том, что А.А. Ахматова, "восхищаясь "Евгением Онегиным"... признавала, что он в какой-то мере стал невольным препятствием для развития русской поэмы" (3)*.

Предлагаемая работа имеет, однако, своей целью показать, что устоявшееся убеждение в отсутствии жанровой традиции русского романа в стихах является по меньшей мере преждевременным. За "Евгением Онегиным" видится целая группа произведений, из которых иные никак не могут быть причислены к эпигонским. Назовем здесь "Свежее преданье" Я. Полонского и "Возмездие" А. Блока, по ряду жанровых признаков соответствующие роману в стихах. В 1920-е гг. написаны также два заметных произведения: "Пушторг" И. Сельвинского и "Спекторский" Б. Пастернака.

Сравнительной историческо-типологической характеристикой романов в стихах Пушкина и Пастернака мы и ограничим свою задачу.

Возможность сопоставления "Евгения Онегина" и "Спекторского" поддерживается широким влиянием творчества и эстетики Пушкина на Пастернака, благодаря чему наше задание оказывается частью более общей проблемы. Бегло отметим прямые переклички с Пушкиным в стихотворном цикле Пастернака "Темы и вариации". Есть и многие другие важные сближения.

Начнем с внешней, но любопытной параллельности творческих историй обоих романов в стихах. "Спекторский" писался с 1824-го по 1830 г., то есть ровно через сто лет после "Онегина" (1823-1831). В центре обоих произведений - знаменательные исторические катаклизмы: 1825 г. в "Онегине" и 1917 г. в "Спекторском". Правда, прямого изображения истории нет вовсе в "Онегине", а в "Спекторском" оно отодвинуто в глубину текста. Но без определяющего воздействия коренных событий эпохи оба романа просто не состоялись бы. Сближает произведения и то, что на крутых поворотах истории их главные герои не имеют ясной перспективы: пути Онегина и Спекторского не предрешены, открыты внутри художественного мира.

Как и подобает истинному роману в стихах, "Спекторский", на манер "Онегина" выходил в свет по частям. Некоторые из этих частей позже не вошли в окончательный текст, хотя, возможно, кое-что "следует вернуть". Вообще, вопрос о том, как печатать текст "Спекторского", перерастает в проблему, к которой мы еще обратимся. По странной аналогии с Пушкиным, не включавшим в свой роман "Альбом Онегина" Пастернак вывел из текста фрагмент "Из записок Спекторского". Заметим, что "Спекторский" тесно связан не только с "Онегиным". Важным наведением на позднее творчество Пушкина был предпосланный "Спекторскому" в первых двух изданиях эпиграф: "Были здесь ворота..." Пушкин, "Медный всадник".

Еще несколько аналогий. История издания "Спекторского" пока что не прояснена, и похоже, что "белые пятна" останутся в ней так же, как и в творческой истории "Онегина". Пастернак заканчивал свой роман в Ирпене, дачной местности под Киевом, где он, по собственным словам, испытывал "совершенный восторг". Правда, было лето и вместо болдинского одиночества - большая компания друзей. В письме к поэту С. Спасскому (сентябрь, 1930) Пастернак писал: "Благодаря их окружению и редкой беспечности, царившей в нашем кругу, мне удалось кончить стихотворного "Спекторского", то есть он стал похож на книгу с началом и концом" (4)*.

Обратим здесь внимание на отмеченную стихотворность романа и на осознаваемые автором неувязки фабулы, что имеет значение для дальнейшего изложения. Кроме окончания "Спекторского", с Ирпенем тематически связано содержательно глубокое стихотворение "Лето" (1930), запечатлевшее тогдашние настроения его автора. Философская концовка "Лета" разыграна на переплетающихся мотивах "Пира" Платона и "Пира во время чумы" Пушкина, что еще раз намечает в момент окончания "Спекторского" пушкинские темы, в частности круг тем болдинской осени.

Теперь перейдем непосредственно к сопоставлению двух романов по признакам жанра, добавив к этому некоторые стилевые черты, носящие на себе жанровые отпечатки.

Во-первых, оба романа манифестируют типовую жанровую структуру, в которой соединены два самостоятельных и взаимозависимых плана - план автора и план героев (5)*. В сущности, перед нами обнажен двуединый характер любой художественной структуры, но только здесь как бы слегка "вынимаются" друг из друга пересозданный образ внешнего мира и сугубо личный мир поэта. Эта откровенно условная "расщепленная двойная действительность" (6)* является характернейшей чертой "Евгения Онегина" и довольно ярко выражена в "Спекторском". Во-вторых, романы движутся постоянными переключениями из плана автора в план героев и обратно, но в "Онегине" эти переключения более заметны и многократны, чем в "Спекторском", где они не слишком резки и обнаруживаются, скорее, аналитическим путем. Так или иначе, своеобразная "двустворчатость" "Онегина" воспринимается как его жанровая доминанта или, по меньшей мере, одна из доминант.

По онегинскому образцу строится в "Спекторском" образ автора, то есть совмещается в одном лице творец, повествователь и персонаж. Правда, аспект творца у Пастернака, сравнительно с Пушкиным, притушен, и, соответственно, сокращен план автометаописания, столь красочный в "Онегине" (7)*. Это зависит, в частности, от того, что в "Спекторском" фабула развертывается как рассказ действительно случившихся событиях, а не заведомо сочиненных, как в пушкинском романе. Впрочем, прямое присутствие автора сокращено и в аспекте персонажа сравнительно с "Онегиным". Авторский образ в "Спекторском" композиционно опоясывает текст, отчасти напоминая подобный прием в восьмой главе "Онегина". В начале романа у Пастернака более выступает аспект творца:

> Тогда в освободившийся досуг
> Я стал писать Спекторского, с отвычки
> Занявшись человеком без заслуг,
> Дружившим с вышеназванной москвичкой (8)*.

"Москвичка" - главная героиня романа, поэтесса Мария Ильина, которую любил и с которой непредвиденно расстался молодой филолог Сергей Спекторский. В конце романа автор в качестве персонажа делается свидетелем встречи героя с его ранним увлечением - Ольгой Бухтеевой, которая теперь

стала революционеркой:

Я помню ночь, и помню друга в краске,
И помню плошки утлый фитилек.
Он изгибался, точно ход развязки
Его по глади масла ветром влек.
Мне бросилось в глаза, с какой фриволью
Невольный вздрог улыбкой погася,
Она шутя обдернула револьвер
И в этом жесте выразилась вся.
(С. 341-342)

Вместе с тем упрощенная структура образа автора в "Спекторском" сравнительно с "Онегиным" не уменьшает лирической окрашенности текста. Лиризма у Пастернака, пожалуй, даже больше, чем у Пушкина, так как авторская эмотивность почти повсеместно разлита по тексту романа. Из-за этого, кстати, "Спекторскому", особенно во время его появления, часто отказывали в романности. И напрасно, ибо Пастернак в духе своей ранней манеры тонко избегал открытого лиризма, отмечая в оппозиции "человек - мир" знаком духовной активности второй член вместо первого. При подобной перевернутой степени активности у Пастернака в "Спекторском" действуют прежде всего не персонажи, не их ближайшие бытовые обстоятельства, а силы природы, смена времен года, городской пейзаж, интерьер и предметы интерьера, метонимически "перехватывающие" состояние и даже социально-историческую участь героя. В цитированном четверостишии

Я помню ночь, и помню друга в краске,
И помню плошки утлый фитилек.
Он изгибался, точно ход развязки
Его по глади масла ветром влек -

на первом плане образ "утлого фитилька", который, однако, является вовсе не деталью картины, но скрытым сравнением или, лучше сказать, уподоблением герою. "Фитилек" фактически замещает "друга в краске", горящего от смущения, то есть самого Спекторского с его растерянностью, с его непротивлением вихрю налетевших событий. Но главное здесь не снижение героя, хотя есть и это, а вписывание его в огромный мир, где он равноправен с большим и малым, где он со всем связан и ни от чего не отделен.

Вообще, многочисленные описания в "Спекторском" являются не столько фоном для действия, сколько самим действием или его смыслом, тайной пружиной. Природа творит историю и индивидуальные судьбы, и потому естественно, когда автор, приступая к рассказу о судьбе интеллигента в предреволюционную и революционную эпоху, следующим образом пишет о своих намерениях:

Я б за героя не дал ничего
И рассуждать о нем не скоро б начал,
Но я писал про короб лучевой,
В котором он передо мной маячил.

Про мглу в мерцаньи плошки погребной,
Которой ошибают прозы дебри,
Когда нам ставит волосы копной
Известье о неведомом шедевре.

Про то, как ночью, от норы к норе,
Дрожа, протягиваются в далекость
Зонты косых московских фонарей
С тоской дождя, попавшего в их фокус;

Как носят капли вести о езде,
И всю-то ночь все цокают да едут,
Стуча подковой об одном гвозде
То тут, то там, то в тот подъезд, то в этот.
(С. 306)

Дожди, которые всегда проливаются в поэтическом мире Пастернака, в "Спекторском" продолжают мысли и чувства автора и героев, делаются их подобием и изображением их судьбы в истории и, наконец, изображением самой истории.

В "Евгении Онегине" субъективный план и автор в роли демиурга своего романа выделены гораздо отчетливей, чем в "Спекторском". От превращения в лирический цикл роман Пастернака спасается именно передачей творческой функции природе и даже бытию в целом. Возникает ориентировка от объекта, а не от субъекта, нечто подобное обратной перспективе в живописи. В то же время спрятанность личного начала, конечно, ничего не меняет по существу. Оно лишь перемещается и сравнительно с "Онегиным" еще больше размывает границы между миром автора и миром героев, повествованием и описанием. Структурные планы пересекаются, перепутываются, подменяют друг друга, почти не поддаваясь изолирующей абстракции исследователя.

Лирический способ развертывания эпического содержания позволяет проследить превращение жанровых признаков в стилевые черты лексико-образного слоя. Так, описание возвращения Спекторского с вокзала после проводов сестры сопровождается введением развернутой метафоры: город - хищный зверь:

Едва вагона выгнутая дверь
Захлопнулась за сестриной персоной,
Действительность, как выспавшийся зверь,
Потягиваясь, поднялась спросонок.

Она не выносила пустомель,
И только ей вернули старый навык, -
Вздохнула вслух, как дышит карамель
В крахмальной тьме колониальных лавок.

Учуяв нюхом эту москатиль,
Голодный город вышел из берлоги,
Метнул хвостом, зевнул и раскатил
Тележный гул семи холмов отлогих.

Тоска убийств, насилий и бессудств
Ударила песком по рту фортуны
И сжала крик, теснившийся из уст
Красноречивой некогда вертуньи.
(С. 321)

В таких местах хорошо видно и без эпиграфа, как проявляется в "Спекторском" тематическая триада "Медного всадника": человек - стихия - город. Но этого мало. За стечением метафорических образов и некоторых лексических сигналов приоткрывается еще более глубокий смысловой план. "Семь холмов отлогих" и упоминание "фортуны" превращают "голодный город" в римскую волчицу, которая потягивается, мотает хвостом, зевает. По ассоциации немедленно вызывается формула: "Москва - третий Рим". Что все это - не случайный завиток смысла, а художественно зашифрованный смысловой пласт, выясняется из мелькнувшего в начале восьмой главы образа Юпитера (с. 332), из сравнения литераторов, занимающихся инвентаризацией обобществленной мебели, с "римскими децемвирами" (с. 337) и "ликургами" (с. 340). Тут, впрочем, немало иронии: "децемвиры" оказываются "честными простофилями", а "ликурги" - "сверхштатными". Но это нисколько не умаляет важности "римского плана" в "Спекторском", тем более что имеется опять-таки пушкинский вариант - "Граф Нулин", в котором римская история подана минимальными средствами иронично и серьезно.

Здесь уместно сказать, что ирония во многом определяет стиль и жанр как "Онегина", так и "Спекторского". Разница лишь в тональности: свободной играющей и легкой - у Пушкина и напряженной, временами с оттенками сарказма - у Пастернака. В "Онегине" значима игра стилями, перевод со стиля на стиль. Напомним известный пример:

"...Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов и похвал
Младое сердце искушал;
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилеи стебелек;
Чтобы двухутренний цветок
Увял еще полураскрытый".
Все это значило, друзья:
С приятелем стреляюсь я.
(VI, 126)

Пастернаку, напротив, несвойственна последовательная смена неоднородных стилевых отрезков. Он подчеркнуто совмещает слова и образы из различных стилевых рядов. "Спекторский" начинается строфой, где торжественные слова "певучесть", "стезя", "рифмы" вправлены в весьма изощренную "хлебо-булочную" метафору, образующую напряженно-ироническое смысловое поле:

Привыкши выковыривать изюм
Певучестей из жизни сладкой сайки,
Я раз оставить должен был стезю

Объевшегося рифмами всезнайки.
(С. 304)

В других, не менее важных, случаях ирония и просторечие в эмоционально приподнятом контексте вызывают обратный эффект, еще больше усиливая патетическое звучание:

Какая рань! В часы утра такие,
Стихиям четырем открывши грудь,
Лихие игроки, фехтуя кием,
Кричат кому-нибудь: счастливый путь!

Трактирный гам еще глушит тетерю,
Но вот, сорвав отдушин трескотню,
Порыв разгула открывает двери
Земле, воде, и ветру, и огню.
(С. 308)

Нельзя сказать, чтобы иронические и просторечные компоненты не вступали во взаимодействие с высоким стилевым окружением. Так, редко встречающееся аллитерирование звука "Х" скрепляет "стиХиями", "лиХие" и "феХтуя"; в слове "разгул" скрещиваются сразу высокий и низкий планы, создавая нечто вроде короткого смыслового замыкания, но впечатление от порыва первородных сил становится только более мощным. Подобные стилевые переплетения напоминают о резких сломах в блоковской "Незнакомке" и в реплике Версилова в "Подростке" Достоевского о трактирной пошлости, граничащей с фантастикой.

Вернемся, однако, к жанровой структуре. Особенности взаимодействия плана автора и плана героев, лиризм "Онегина" и "Спекторского" предполагают внефабульное движение содержания. Действительно, внефабульность и тесно связанная с нею фрагментарность в значительной степени определяет структуру романа в стихах. Однако в конкретном воплощении внефабульность может выглядеть по-разному (9)*. По сравнению со "Спекторским" "Онегин" - роман почти фабульный. Пушкин сохраняет опорные моменты фабулы, пропуская второстепенные, которые могут с известной мерой вероятности быть восстановлены. Не то у Пастернака. Здесь онегинская внефабульность весьма усугублена воздействием социальных и литературных факторов XX в. Пастернак, видимо, считал, что в эпоху глобальных сдвигов отдельную личность "сбило и мчит в караване" самых разнообразных внешних событий, которые как хотят, так и формируют человеческие биографии. Поэтому герой романа не может управлять событиями и последовательная линия его жизни не выстраивается.

В "Спекторском" пропущены не второстепенные моменты фабулы, а главные: фабула отчасти лишь позволяет осуществить реконструкцию; персонажи немотивированно появляются и так же немотивированно исчезают; при первом чтении их вовсе не просто идентифицировать. Так, Ольга Бухтеева в эпизоде новогодней встречи названа только по имени, а в последнем эпизоде романа - лишь по фамилии, и читатель должен сам собрать воедино то и

другое. Можно сказать даже, что фабула "Спекторского" строится на непроисходящих событиях. Во всяком случае, трудности с началом и концом повествования делаются здесь понятными.

Попробуем все же реконструировать в фабуле то, что поддается реконструкции. Сергей Спекторский возвращается домой в весеннюю московскую ростепель. Затем повествование отступает на год с лишним назад, и перед нами колоритная новогодняя пирушка на даче, где развертывается любовь Спекторского и Ольги. Приезжает и уезжает сестра героя Наташа. Любовь Спекторского к Марии Ильиной. Внезапный отъезд героя к больной матери - и разлука навсегда. Проходит шесть лет, и в 1919 г. Спекторский еще раз встречается с Ольгой, ставшей революционеркой. Герои выясняют не столько интимные отношения, сколько социальные позиции, но по схеме все очень напоминает последнее свидание Онегина и Татьяны. Встречей героев роман заканчивается, и дальнейшая судьба молодых людей остается непроясненной - как у Пушкина. Несмотря на то что за последние полтораста лет жанры все более теряют свои очертания и их признаки становятся зыбкими, мы должны придерживаться хотя бы жанровой отмеченности, иначе рушится сама возможность классификации. Кроме набора структурных признаков жанра, связанных обычно с сюжетно-композиционной системой, у группы произведений жанровая принадлежность может определяться проблемно-тематическим кругом.

"Евгений Онегин" и "Спекторский" как два романа в стихах сводятся к общему архисюжету. Молодой человек, существо духовное и рефлектирующее, не находит себе места в момент кризисного состояния общества. В этом смысле Евгений Онегин и Сергей Спекторский сотканы как бы из одной духовной субстанции. Не приводя всем известных мест из "Онегина", напомним то, что говорит Сергею сестра:

«Ты спрашиваешь, отчего я злюсь?
Садись удобней, дай и я подвинусь.
Вот видишь ли, ты - молод, это плюс,
А твой отрыв от поколенья - минус.
Ты вне исканий, к моему стыду.
В каком ты стане?» (10)*
(С. 318)

Далее. Герой испытывается любовью сильной женщины и не выдерживает этого испытания. В "Спекторском" героя любят две женщины, Ольга и Мария, но ситуация лишь удваивается, хотя стоит заметить, что характер Марии не слишком ясен. Вообще, мотив женского превосходства отчетливо звучит в русской классической литературе, начиная с "Горя от ума", и, надо сказать, мы видим серьезное влияние грибоедовской комедии на русский стихотворный роман и в этом смысле. Тема сильной женщины имеет, вероятно, какое-то коренное значение для русского национального склада, и ее можно интерпретировать даже в мифологическое плане.

Обратимся, наконец, к особенно важному, на наш взгляд, жанровому признаку романа в стихах. Речь пойдет о включении фрагментов прозы в

стихотворный текст, иначе говоря, о взаимоосвещении стиха и прозы в стихотворном романе. Обычно считают одним из признаков жанра романа в стихах его принципиально "прозаическое" содержание, но нас интересует в данном случае роль прозы в самом прямом значении этого слова.

В "Евгении Онегине" мы находим прозу в примечаниях, "Отрывках из путешествия Онегина", нескольких эпиграфах. Но читатели "Спекторского" не обнаружат в стихотворном тексте романа ни одной прозаической строчки. В чем же дело?

Дело в том, что жанровый признак будет полностью реализован, если читать стихотворного "Спекторского" вместе со "Спекторским" прозаическим. Последний существует и называется "Повесть". Ко времени завершения стихотворной части Пастернак, видимо, уже окончил работу над "Повестью", которая была задумана давно. Вот что он писал в 1929 г.: "...я недавно засел за повесть, которую пишу с таким расчетом, чтобы, являясь прямым продолжением всех до сих пор печатавшихся частей "Спекторского" и подготовительным звеном к стихотворному его заключению, она могла бы войти в сборник прозы, - куда по всему своему духу и относится, а не в роман, часть которого составляет по своему содержанию. Иными словами, я придаю ей вид самостоятельного рассказа" (с. 671).

Из слов Пастернака следует, что стихами и прозой писалось одно произведение и что автору одновременно было важно, чтобы стихотворения и прозаическая часть функционировали самостоятельно, на известной дистанции друг от друга. Это расподобление частей, которое можно назвать композицией "двойной звезды", не разрушает оригинального двуединства "Спекторского", но, напротив, значительно повышает структурное напряжение произведения.

Прецедентом для художественной структуры такого рода представляется замысел двух прозаических романов Ф.М. Достоевского, которые должны были составить дилогию с независимыми частями. В авторском предисловии к "Братьям Карамазовым" читаем: "...жизнеописание-то у меня одно, а романов два... Роман мой разбился сам собой на два рассказа "при существенном единстве целого": познакомившись с первым рассказом, читатель уже сам определит: стоит ли ему приниматься за второй" (11)*. К сожалению, продолжение "Брага Карамазовых" отрезано смертью Достоевского.

В последнем десятилетии осуществился еще один подобный опыт: две самостоятельные, но внутренне связанные фантастические повести А. и Б. Стругацких под общим заглавием "Улитка на склоне" были напечатаны в разных изданиях и с временным перерывом.

Произведение, написанное стихами и прозой так, чтобы части сопрягались издали, создано Пастернаком не случайно. Для нас привычно отношение к Пастернаку как к поэту. Между тем он всегда писал и прозу. "Параллельная, почти одновременная работа над стихами и прозой характерна для Пастернака в любой момент его биографии. При этом сюжеты, требовавшие наибольшей определенности в пластическом выражении и отделке, отдавались прозе, а лирическое начало и мгновенная, рисующая

движение живописность - стихам" (12)*. Это свидетельство сына поэта как нельзя лучше объясняет появление "Спекторского" и "Повести", стихотворного романа, включающего стихи и прозу, особые отношения между которыми еще предстоит исследовать. Наша цель лишь указать на малоосознанный литературный факт.

"Повесть" начинается с наведения на стихотворную часть: "...между романом в стихах под названием "Спекторский", начатым позднее, и предлагаемой прозой разноречья не будет: это - одна жизнь" (13)*. Общая фабула прозой существенно дополняется, но не становится яснее, пожалуй, даже еще более запутывается. "Повесть" заполняет шестилетний перерыв стихотворной фабулы (1913-1919) в двух местах: 1914 и 1916 гг. В 1916-м Сергей Спекторский гостит у сестры в Соликамске. И здесь наплывом из прошлого начинается и доводится до кульминации третья любовь героя, на этот раз к молодой вдове, датчанке Анне Арильд. Влечение Спекторского вызвано сочувствием, почти состраданием к этой женщине, которая, впрочем, как и другие героини романа, отнюдь не слабохарактерна. Казалось бы, счастливо складывающаяся наконец судьба героя выходит, однако, на предначертанный путь: в Соликамске он снова одинок. Жизнь персонажа "безгеройного эпоса" (14)* как бы все время распыляется. В "Повести" говорится о его "десяти талантах, что хуже одного да верного" (с. 8).

Проза "Повести" варьирует стиховые стилистические принципы "Спекторского". Как и в стихах, явления природы вовсе не отображают настроений персонажей и не сопутствуют им. Они порождают психологические ситуации героев, трансформируются в них: Спекторский "тут же подивился ветру, сразу поднявшемуся в его голове. Он не заметил того, что это не ветер, а продолжение несуществующей повести" (с. 28).

Не задерживаясь более на подробностях, скажем, что "диалог" стихов "Спекторского" и прозы "Повести", образуя напряженное структурное поле, способствует интенсивному смысловому самовозрастанию всего произведения в целом. Взаимоосвещение стихов и прозы в данном случае следует, видимо, считать жанровой доминантой "Спекторского" как романа в стихах, а переключение из плана автора в план героев, являющееся доминантой "Онегина", сводится на роль рядового жанрового знака.

"Спекторский", прочитанный вместе с "Повестью" как единая жанровая структура, явно прибавляет в своей художественной значимости и может считаться крупным достижением Пастернака. Параллельный разбор его с "Евгением Онегиным", который легко может быть расширен в целом ряде аспектов, сама жанровая сопоставимость обоих произведений дают возможность увидеть "Спекторского" на достойном месте в историко-литературном процессе. Уже сразу обрисовываются связи с эпическими жанрами Я. Полонского и К. Случевского, что позволяет увидеть очертания фрагмента русского поэтического текста, в котором "Евгений Онегин" Пушкина выглядит хотя и самой высокой, но уже не одинокой вершиной.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *Цейтлин А.Г.* Мастерство Тургенева-романиста. М., 1958. С. 55.

(2)* *Лотман Ю.М.* Роман в стихах Пушкина "Евгений Онегин". Тарту, 1975. С. 101 - 102.

(3)* *Цивьян Т.В.* Заметки к расшифровке "Поэмы без героя" // Труды по знаковым системам. V / Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 284. Тарту, 1971. С. 273.

(4)* Из писем Б. Пастернака к С. Спасскому // Вопросы литературы. 1969. № 9. С. 172.

(5)* Генетически подобная структура восходит к структуре романтической поэмы, где авторский план описательной поэмы был осложнен параллельно развивающимся фабульным планом. Именно так, а не наоборот, применительно к пушкинскому времени, представляет себе это Ю.В. Манн в книге "Поэтика русского романтизма" (М., 1976. С. 154-156).

(6)* *Чичерин А.В.* Идеи и стиль. 2-е изд., доп. М., 1968. С. 123.

(7)* Обратим, однако, внимание на перекликающиеся моменты в автоописаниях романной сферы.

Пушкин:
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще неясно различал.
(V, 191)

Пастернак:
Но я писал про короб лучевой,
В котором он передо мной маячил.
(Указано Ю.И. Левиным.)

(8)* *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 306. Дальнейшие отсылки к этому изданию с указанием страницы приводятся в тексте.

(9)* Внефабульность - категория относительная. Сравнительно с эпической поэмой фабульное начало в романе в стихах убывает, сравнительно с описательной или дидактической поэмой - усиливается.

(10)* Это место можно интерпретировать как реминисценцию из плана Пушкина к комедии об игроке или, по меньшей мере, как типологический повтор ситуации. Сестра укоряет героя: "Долго ли тебе <...> - быть бог знает где? <...> Добро либералы - да ты-то что?"

(11)* *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. Л., 1976. С. 6.

(12)* *Пастернак Е.Б.* Вступительная заметка к публикации "Истории одной контроктавы" // Изв. АН СССР. ОЛЯ. Т. 33. 1974. № 2. С. 150.

(13)* *Пастернак Б.* Повесть. Л., 1934. С. 5.

(14)* Так назван "Спекторский" в автореф. канд. дис. И.В. Фоменко "Поэтическое творчество Б. Пастернака 10 - 20-х годов" (М., 1971. С. 17).

1976

II. ПОЭТИКА И ТРАДИЦИЯ РУССКОГО СТИХОТВОРНОГО РОМАНА

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» И «ЕВГЕНИЙ ВЕЛЬСКИЙ»

Открытая традиция «Онегина» возникла на путях эпигонства, образцы которого немедленно появились по выходе из печати первых глав пушкинского романа. Некоторые из них выступили под видом пародии, чтобы хоть отчасти имитировать преодоление онегинского притяжения. Ранние подражания «Онегину», появившиеся еще до того, как роман вышел полным изданием

(1833), довольно подробно описаны И.Н. Розановым. В первой из двух его работ он отметил «совершенно исключительное внимание, несравнимое с другими произведениями Пушкина», которое «имел у поэтов "Евгений Онегин"» (1)* и т. д. Правда, подражание «Онегину» здесь рассматривается среди разнообразных подражаний Пушкину вообще, и главное, что описание идет не в аспекте жанра, а по поводу восприятия романа в целом, отдельными главами, и заимствований из «Онегина» отдельных мотивов. Зато другая работа И.Н. Розанова непосредственно посвящена онегинскому жанру, и, в сущности, это исследование, вышедшее 50 лет назад, остается единственным, конкретно касающимся проблемы. И.Н. Розанов знал материал, ощущал, видимо, актуальность темы и необходимость ее дальнейшей разработки, но продолжения не последовало.

Исследователь начинает с классификации: «Есть три основных вида подражаний: 1) подражание - мода. Всякий крупный успех выражается, между прочим, в эпидемии подражаний; 2) подражание - усвоение чужого творчества; 3) подражание - создание аналогичных ценностей» (2)*. Несмотря на обобщенный характер разграничения, совершенно ясно, что подражательные тексты, упоминаемые в работе, укладываются лишь в первые два пункта и вызваны прежде всего модой. Действительно, традиция «Онегина» начинается с того, что жанр опрокидывается в поток массовых эпигонских подражаний. Исключений почти нет. Внимание И.Н. Розанова привлекают следующие тексты: «Сашка» (1825-1826) А.И. Полежаева, «Котильон, глава первая из стихотворного романа "Ленин, или жизнь поэта"» (1829) Н.Н. Муравьева, анонимный «Иван Алексеевич, или Новый Онегин. Глава первая. Воспоминание» (1829), «Отрывок из романа в стихах» (1830) А. Башилова, «Владимир и Анета (первая глава романа)» (1830) А. Северинова и некоторые другие. И.Н. Розанов подробно и объективно описывает каждый роман с фабульно-содержательной стороны, отмечая сходство с «Онегиным». Он не критикует и не развенчивает, эстетическая оценка скрыта, изложение беспристрастно и серьезно. В заключение И.Н. Розанов характеризует сходства и отличия ранних подражаний «Онегину». Непременной чертой их явилась оборванность содержания, что было вполне естественно, так как подражатели имели дело с первыми главами «Онегина». Но И.Н. Розанов добавляет, что не знает ни одного доведенного до конца романа в стихах вплоть до 1840 г. Это, конечно, означает, что подражатели увидели в «романе без конца» черту жанра. Ситуации всегда напоминали онегинские, например, поездка героя, но персонажи чаще всего снижались, демократизировались, упрощались. Порой их число еще более уменьшалось, действие переносилось в провинцию. И.Н. Розанова интересуют по преимуществу черты тематики, сюжета, персонажей. В принципе, характеристика жанра, данная И.Н. Розановым, может быть расширена.

Однако мы не будем возвращаться к перечисленным выше романам. Два из них пародируют «Онегина». «Сашка» А.И. Полежаева описан неоднократно (И.Н. Розанов называет его полупародией-полуподражанием), а «Иван Алексеевич, или Новый Онегин» осмеивает заглавие и содержание,

обыденность и разбросанность пушкинского романа. Остальные три романа повествуют о своем. Можно добавить к списку И.Н. Розанова «Капитана Храброва» (1829) В.Л. Пушкина и «Сироту» (1833-1834) В.К. Кюхельбекера, хотя в последнем случае отнесение к роману в стихах, пожалуй, проблематично. Однако мы пропустили один текст, разобранный И.Н. Розановым.

Романы, описанные И.Н. Розановым, нет основания пересматривать. Достаточно отсылки к его работе. Но в его списке на видном месте находится роман в стихах, который для него во многом остался загадкой и который до сих пор привлекает исследователей. Это «Евгений Вельский». Долгое время роман считался анонимным, но в 1972 г. К. Турумова описала его как принадлежащий представителю «низовой» беллетристики М.И. Воскресенскому, приведя краткую историю его атрибуции (3)*. Так это или не так, для нас не слишком важно, хотя фигура М.И. Воскресенского как коммерческого автора достаточно характерна. Несмотря на почти исчерпывающие разборы «Вельского», сделанные И.Н. Розановым и К. Турумовой, представляется целесообразным еще раз подробно остановиться на нем. Речь пойдет о сопоставлении в плане жанра, взятом в типологическом отношении шедевра и шаблона. Сличим «Евгения Онегина» и «Евгения Вельского».

«Евгений Вельский», как и роман Пушкина, начал выходить отдельными главами в 1828-1829 гг., что как непривычный авторский и издательский прием привлекло внимание читателей. Судя по датам цензурных разрешений, роман писался после выхода первых трех глав «Онегина». Во всяком случае, три главы «Вельского» появились параллельно с выходом четвертой - пятой и шестой глав пушкинского романа. В дальнейшем незначительные отрывки из четвертой главы «Вельского» были напечатаны в альманахе «Полярная звезда на 1832 год», а затем этот несколько нашумевший роман, на дерзкий выпад которого как соперника «Онегина» живо реагировали современники, вдруг как в воду канул - больше никогда ничего не было.

Есть какой-то мрачноватый курьез в том, что, пока Пушкин замедлил работу над «Онегиным», раздумывая, как продолжать его после шестой главы, а читателям была известна лишь треть едва развернувшегося романа, в Москве, в книжечках точно такого же формата, как онегинские главы, явился перед публикой роман в стихах «Евгений Вельский», залихватское сочинение, беззастенчиво варьирующее пушкинские мотивы. Новоявленный роман развертывался столь быстро, что странным образом предвосхитил некоторые будущие ходы «Онегина». Сдается, что, обладай автор «Вельского» еще большей расторопностью и развязностью, он способен был бы (не в поэтическом смысле) продолжать «Онегина» впереди Пушкина. У нас нашелся бы Авельянеда, столь хитроумно сумевший в свое время перехватить у Сервантеса «Дон-Кихота».

Неудивительно, что и И.Н. Розанов и К. Турумова задумались над вопросом, с чем же мы имеем дело и что перед нами: «спекуляция на новый модный жанр, добросовестная попытка дать посильное изображение знакомого быта или, наконец, как думал "Московский телеграф", талантливая

пародия на подражателей Пушкина?» (4)*. Или же «двойник, причем, может быть, и похожий, но совершенно безжизненный» (5)*. О пародии на подражателей Пушкина гадали еще современники: «"Евгений Вельский", вероятно, написан для шутки. Автор хотел в смешном виде представить охоту подражать, делающую столько зла нашим стихотворцам; иначе кто же не шутя решится писать поэму, в которой название, расположение, все до смешной точности скопировано с "Онегина"?» (6)* Попытаемся и мы, в свою очередь, решить, как же соотносятся между собой образец и копия. Для этого попробуем сжато экспонировать «Евгения Вельского», в надежде, что сам текст покажет себя.

Мог ли быть написан «Евгений Онегин» без «Дон-Жуана» Байрона? Вероятно, да, хотя кое-что написалось бы иначе. «Евгений Вельский», однако, без «Онегина» просто не мог бы возникнуть. Он существует только в отношении к «Онегину», на его фоне. «Вельский» начинается с «Разговора автора с книгопродавцем», пролога к первой главе, подобно тому, как это было у Пушкина в «поглавном» издании его романа:

Автор:
Не хочешь ли ты, милый друг,
Купить мое стихотворенье?..

Книгопродавец:
Эх сударь! Право, недосуг,
Оставьте ваше сочиненье –
Божусь вам - мне не до него,
Своих хлопот ей-ей беремя!
Когда-нибудь в другое время... (7)*

По сравнению с Пушкиным все перевернуто. К. Турумова отметила, что у Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом», а здесь «Разговор автора с книгопродавцем» и «поэт» снижен до «автора». Характерно также, что «Разговор» в «Вельском» начинается ровно с того места, где у Пушкина кончается: автор предлагает рукопись. Однако позиции персонажей поменялись. У Пушкина поэт отдает рукопись в результате настойчивых увещеваний книгопродавца. Здесь же автор развязно уговаривает книгопродавца «купить стихотворенье», а тот отбивается от его наскоков:

В Жуковские не попадаете
И Пушкиным вам не бывать!

Автор:
А! Вот о Пушкине - и кстати –
Ты знаешь, у него в печати
Поэма есть...

Книгопродавец:

Его Руслан?

Автор:

О нет; тот маленький роман...

Книгопродавец:
Евгений? Кто его не знает?
Роман нам этот доставляет
Таки порядочный доход...
(С. V-VII)

Ситуация круто меняется. Книгопродавец уже заинтересован, и автор добавляет:

И это-то стихотворенье
Я пародировать хочу...
(С. VII)

Трудно сказать, что понимал автор под пародированием, но, вероятно, хотел пересмеивать и вышучивать «Онегина». Замысел не мог быть выполнен. Причина - несопоставимость дарований Пушкина и Воскресенского. Явление пародии несомненно приобретает различный смысл оттого, кто кого пародирует: Пушкин - Хвостова или Хвостов - Пушкина. В последнем случае пародия неминуемо должна обратиться на самое себя, и, соответственно, «Евгений Вельский» превращается в автопародию. С поэтической стороны приведенные выше стихи предельно несостоятельны:

И это-то стихотворенье...

Подобная «звукопись» немыслима у Пушкина: сначала зияет «иэ», затем назойливо бренчит «то-то-ти-от», причем второе «то» вставлено для заполнения стопы. Вообще грубая фоника «Вельского» тарахтит без всякой меры. Автор не слышит звука и поэтому не может соотнести звучание пушкинского стиха с звучанием своего в целях пародии. Фоника «Вельского» довлеет себе, пародирует и уничтожает себя.

Различение «хороших» стихов от «плохих» традиционно считается трудной проблемой на уровне теоретического доказательства Однако текст «Вельского» почти снимает эти трудности:

Мой жребий был досель безвестным.
Я был поэт, но про себя –
Теперь, путь славы полюбя,
Я также быть хочу известным.
(С. V)

Поэтическая несостоятельность этих стихов видна в тавтологической рифме, случайном порядке обрывистых слов, из чего следует необязательная и избыточная ударность. В то же время «желание славы» едва прикрывает ненасытимую жажду коммерческого успеха, которая является истинной двигательной силой и автора-персонажа, и реального сочинителя. «Разговор автора с книгопродавцем» - диалог двух торгашей или, еще точнее, удвоенная проекция единого. Внепоэтический, меркантильный интерес автора

«Вельского» тоже выводит сочинение за рамки пародии. При желании можно заподозрить пародийную стилизацию в следующем отрывке:

Книгопродавец:
Я вашу рукопись куплю -
Кто знает? Может быть, пойдете
Вы чрез нее и в славы храм?

Автор:
А вы барыш ей наживете:
Вот прибыль и обоим нам!
Книгопродавцы и поэты
Связь тесную должны иметь -
Мы все, бессмертием одеты,
Должны и вас кой-чем одеть!
Евгений, Пушкина поэма
Книгопродавцам не наклад,
А у меня ведь та же тема
И, следственно, такой же клад.
(С. IX - X)

Вряд ли этот «гимн» литературной коммерции является объектированным изображением циничного дельца от поэзии. Перед нами, скорее, нарочитая бравада, призванная своей трескотней и видом пародийности замаскировать, как уже было сказано, действительные цели действительного сочинителя. Он, видимо, вполне серьезно полагал, что у него онегинская тема и что одной темы достаточно для авторской престижности и связанной с ней меркантильности. О существовании поэзии как искусства он не догадывался, о необходимости поэтического воплощения мыслей и чувств понятия не имел, а если имел, то знал, что этим даром не обладает, но своих читателей обморочит, потому что они знают еще меньше, чем он. Эти установки подтверждаются ходом всех трех глав романа.

Мелкопоместный дворянчик Евгений Вельский едет из Тамбова в Москву к графу Знатову, которому доводится дальним родственником. Первая глава посвящена сборам в дорогу, проводам и отъезду. Повествование прерывается авторскими включениями и ретроспекциями различного рода, из которых мы узнаем о детстве, наружности, характеристике, воспитании, наклонностях героя. Черты поэтики как будто онегинские; есть пропущенные строфы, означенные цифровым рядом, да и сами строфы как в пушкинском романе. Следует заметить, однако, что онегинская строфа далась М.И. Воскресенскому с величайшим трудом: до 28-й строфы первой главы он просто не мог ею овладеть, а овладев, не сразу смог соблюдать ее условия. Создается впечатление, что он учился писать стихами в процессе сочинения романа, но печатал все. Еще в третьей главе он случайно или умышленно «вклеил» в строфу 15-й стих, тут же обыграв свою оплошность. Игр с читателем в «Вельском» сколько угодно, да только все эти игры подражательны, деланны и выспренни. Первая глава кончается так:

Пока довольно, мой читатель!

Не сердишься ли на меня,
Что я плохой повествователь?
Пожалуй, замолчу ведь я!
Боясь прослыть за метромана,
Героя моего романа
Не познакомлю я с Москвой -
И кончу все одной главой.
- Но разве пишешь ты для света,
Что так страшна тебе хула
И интересна похвала? -
Шепнула мне моя Лилетта.
О, сердцу милые слова!
Для вас вскипит еще глава.
(Гл. 1. С. 44)

Попугавши читателя отсутствием продолжения, автор переходит ко второй главе, начинающейся эпиграфом из «Онегина»: «Без неприметного следа Мне было б грустно мир оставить» и т. д. Вельский приезжает в Москву, сопровождаемый «дворецким или дядькой» Романом, имя которого еще до этого используется для игр остроумия:

На облучке сидит Роман...
(С. 24)
А ты, Роман, там есть мешок.
В нем круглый, кажется, пирог...
……
Роман, Роман! Всего, брат, пуще
Смотри, чтоб сливки были гуще.
(Гл. 1. С. 33)

(Вспомним, что в «Разговоре» утверждается:

Роман нам этот доставляет
Таки порядочный доход).

Роман у автора, конечно, не случайно окружен желудочными рефлексами. Однако вряд ли при этом было учтено слишком откровенное самоописание.

Перед нами богатый дом графа Знатова, за домом сад:

В нем три беседки, два пруда,
И в них (для рифмы уж) вода
Поверхностью блистает чистой.
(Гл. 2. С. 5 - 6)

Пояснение в скобках, уничтожающее автономность описания, свидетельствует о том, что сочинитель «Вельского» уже прочел четвертую главу «Онегина» и оценил в ней стих «Читатель ждет уж рифмы р о з ы». Старый граф, находящийся в момент приезда Евгения в отлучке, женат на совсем юной девице, которая тем более привлекательна, что

И с миллионом, и мила.
(Гл. 2. С. 8)

Звуковые переклички в этом стихе могут быть объяснены только желанием сострить. Музыкальная сторона, безусловно, не учитывалась.

Хоромы графа Знатова ярко освещены. Здесь разыгрывается домашний бал-маскарад. Евгений впопыхах попадает не то в будуар, не то в спальню графини, где ему предстоит несколько пикантное зрелище ее туалета. Затем герой вопрошает:

...Куда же,
Роман, мы явимся теперь?
(Гл. 2. С. 28)

Являются на бал, картиной которого глава заканчивается. Впрочем, за описанием следует, как положено, переключение в авторский план. Надо сказать, что от главы к главе авторский план все более разбухает. Тут и литература, и сатира, и ответы на критики, и сетования на одиночество, в котором:

Лишь ты, о милая Лилетта,
Мой нежный, добрый рецензент,
Одна на звание поэта
С улыбкой мне дала патент...
(Гл. 2. С. 16)

Подобный стилистический винегрет характерен для «Вельского», где журналистские и деловые термины приставляются к поэтическим клише.

Третью главу снова предваряет эпиграф из «Онегина»: «Все поэты Любви мечтательной друзья». Она открывается уже приевшейся словесной игрой:

«Кто там стучит? Роман, не ты ли?»
- Конечно я! «Войди скорей...»
(Гл. 3. С. 47)

Бал-маскарад еще продолжается. Его перебивают авторские отступления о луне, о снах. Затем следует сон самого героя, в котором он видит танцы, леса, ручьи. Пробудившись, Вельский идет в сад, заходит в беседку, где видит «картину в золоченой раме». Пока он любуется портретом графини, автор замещает сюжетное время излияниями о любви, копируя пушкинский ход в первой главе «Онегина», когда авторские строфы о ножках подменяют описание бала без героя. Вдруг сзади раздается шорох: Вельский оглядывается - она! Но напрасно читатель надеется, что сейчас начнется фабула. Наш автор прекрасно освоил технику перебивов повествования и прием обманутого ожидания:

Но виноват за отступленье,

Простите сердцу и перу!
Сейчас примусь за продолженье,
Лишь только слезы оботру...
(Гл. 3. С. 61)

Почему автор плакал, остается неизвестным. Может быть, он не знал, что ему делать со своими персонажами после их знакомства. Продолжения не следует, но читателю долго объясняют, почему роман уклоняется от изображения любви, ревности, кровавых поединков. Вводится грибоедовский мотив «ума». Все это мотивирует трехлетний перерыв, после чего следует:

Кто это в синем вицмундире
С малиновым воротником?
(Гл. 3. С. 70)

Не задерживаясь, роман шествует дальше:

Но - першагнем еще годок.
(Гл. 3. С. 7)

«Першагнем» - не единственный эпизод, где автор с легкостью необыкновенной преодолевает стеснения метра. Подобным образом Евгений, прощаясь с тамбовскими девицами,

Перцеловал всех наподряд.
(Гл. 1. С. 23)

Через «годок» Вельский после чиновничьей службы почему-то учится в университете, и московское общество осуждает его, как Чацкого. В отступлении автор оправдывается:

Где ж делась милая графиня?
…….
Но, господа, - не осудите!
Я как умею, так пою.
(Гл. 3. С. 79)

Читатель узнает о прогулках Евгения, о его игре на биллиарде, после чего следует авторский монолог о безымянной любви и происходит разоблачение Лилетты, которая оказывается игрой воображения, романной условностью. Наконец, Вельский что-то нашел на своем столе, и глава обрывается:

Бог знает, больше кто устал,
Тот, кто писал, иль кто читал?
(Гл. 3. С. 88)

Вместе с главой оканчивается навсегда и роман, потому что отрывки из четвертой главы (1832) продолжают его как бы за его «концом», не имея с

ним решительно никакой связи.

Пересказ содержания «Евгения Вельского» показывает, на каких путях пересекается «высокая» и «низовая» литература.

Характерен выбор объекта для подражания. «Онегин» еще не окончен, еще не прояснилось его будущее значение, но автор «Вельского», выбирая именно «Онегина» из меркантильных или метроманских побуждений, угадывает в нем будущий шедевр и своим нескладным шаблоном уже начинает создавать грядущую славу и авторитетность пушкинского романа.

Автор «Вельского» подметил в поверхностных структурах «Онегина» целый ряд черт жанровой принадлежности. У него есть попытки «болтовни», сопровождаемой плоским остроумием, игры поэтической условностью («вода» - для рифмы, столкновение имени слуги и обозначение жанра, «пустые» места текста). От «Онегина» - лунные строфы, составные рифмы, зеркальные отображения. Он внешне схватил связь двух планов - авторского и геройного, - но не сумел вложить их друг в друга, как это удалось Пушкину. Особенно слабой оказалась лирическая продолженность авторского начала в мир героев. «Евгений Онегин» жанрово основан на лирическом излучении огромной мощности, которое преломляется в эпической плоти событий, персонажей, описаний, никогда не утрачивая качества лиризма. Персонажи и фабула «Онегина» неизменно погружены в соприродное им лирическое пространство, и между планами движутся в обе стороны смыслообразующие потоки.

В «Вельском» этого нет. Лирическое начало в нем ослаблено, и фабула романа лишается не только событийной связности, но и внутренней цельнооформленности, зависящей от лиризма. Фабула вообще так и не началась. Она просто иссякает, и автору остается выдать свою несостоятельность ее завязать за умышленную пародийность. Даже если бы он имел перед собой завершенного «Онегина», у него, скорее всего, также ничего не получилось бы. Это подтверждает массовая онегинская традиция до конца 1830-х гг. Тонко проведенную Пушкиным вероятностную фабулу «Онегина» с ее перерывами, пустотами, возобновлениями, скрытыми возможностями, альтернативными мотивировками, палиндромными ходами, возвратными переосмыслениями, с ее развязкой, сочетающей бесповоротность и перспективу, - все это не мог построить ни один из эпигонских подражателей и продолжателей.

Такого же происхождения и «обманутое ожидание» читателя. Оно не зависит от предшественников, его умысел объясняется явной неспособностью построить хотя бы видимость фабулы. Трудно назвать фабульным событием претенциозное, немотивированное и скабрезное присутствие героя при переодевании героини. К тому же из него ничего не следует. Так же бессмысленна оказывается встреча персонажей в беседке, возможные следствия ее сводятся на нет трехлетним перерывом фабулы. Фабула, точнее, экспозиция фабулы присутствует лишь в первой главе, когда Вельский покидает Тамбов, да и то все построено на шаблонах.

В результате композиционная структура «Вельского» безнадежно рассыпается, ниоткуда не получая ресурсов для обоснования художественного единства. Фабула составлена из случайных и мелких событий, не устанавливая

отношений между персонажами. За освобожденным от фабулы поэтическим пространством не обнаруживается и лирического континуума, из которого могла быть выведена образная пластика, предметно-вещественная «осязаемость» художественного мира. «Евгений Вельский» возводится на путях дотошного фиксирования черт онегинской поэтики, но в дело шли лишь неорганически связанные друг с другом отдельные наблюдения, которые при использовании превращались в механические приемы. Единство текста «Вельского» обеспечивается не собственной органикой, логикой и внутренней связностью, а разрозненными сопоставлениями с онегинской структурой, ориентацией лишь на нее. Итак, вместо внефабульности «Онегина» находим бесфабульность «Вельского», вместо лиризма - плоское остроумие и бойкую говорливость, вместо инфраструктуры - внешнюю связность, возникающую на аналогиях с «Онегиным». Все это подается как сознательно проведенная пародийность.

Мир героев рассыпан, что объясняется рассыпанностью мира автора. Образ читателя не прояснен. Появляющиеся в мире автора персонажи исчезают, оказываясь чисто внешней литературной условностью. Мотив безымянной любви, не подкрепленной внутренней органикой, превращается в затвердевший штамп. Все вторично, все распадается, подобно любым вырожденным жанрам, на изолированные композиционные и идеологические звенья.

Штампы, клише и шаблоны призваны противостоять рассыпчатости своей склонностью к отвердению и неэстетической весомости. Штампов так много, что можно говорить об их парадоксально забегающей вперед инерции. Характерна в этом смысле тема грибоедовской Москвы в «Вельском». Пушкин еще только вводит ее в седьмую главу «Онегина», а в «Вельском» это уже напечатано. Эпигон в ретивости своей вдруг угадывает, что «Горе от ума» станет постоянным спутником романа в стихах, внетекстовым признаком жанра. Или еще: Пушкин исключает из той же седьмой главы «Журнал Онегина» (дневник), а в «Вельском» журнал героя уже есть, он композиционно поставлен вместо «Дня Онегина» в первой главе. Конечно, Пушкин мог воспользоваться уже существующими ходовыми мотивами, как и автор «Вельского», но у Пушкина это немедленно становилось органическим компонентом, обменивающимся смыслом с другими компонентами, а в «Вельском» так и оставалось механическим клише. В эпоху Пушкина, кстати сказать, подобные вещи хорошо понимались. Так, об эпопее Федора Глинки «Карелия» «Московский вестник» написал, что это просто «глыба», так как произведение не имеет органической целости (8)*. Автор «Вельского» и в некоторых иных случаях «предвосхищает» еще не оконченного «Онегина» и в этом смысле выглядит как сухово-кобылинский Тарелкин, идущий впереди прогресса.

Вернемся еще раз к тексту и взглянем на «Журнал сей Вельского Евгения». Это рамочная конструкция, начало романа внутри начала романа, где автор передает слово герою, который берет на себя функции автора:

Начну с минуты я рожденья:
Я рос любимое дитя,
И признаюсь вам не шутя –
Был не ребенок, загляденье!
Лицо - снег чистый белизной,
В щеках румянец молодой,
Улыбка, черненькие бровки,
И локончики на головке
Природой завиты самой...
…….
Глаза мои, ей, ей, прелестны!
(Гл. 1. С. 7)

Трудно, конечно, допустить, что все это написано серьезно, но не оставляет мысль, что автор «Вельского» лишь маскируется мнимым пародийным замыслом.

Ученье Евгения проходило по известной схеме:

Пришла чреда образованья:
Мой Бог! Какое наказанье
В цветущих летах молодых
Заняться книгами, наукой –
И, проводя все дни со скукой,
Не знать веселостей прямых?
(Гл. 1. С. 12)

Затем, как водится, герой разворачивался:

Но все уж прежних нет мечтаний,
Погас огонь моих желаний,
Разочарован я душой –
Лишь длинный ряд воспоминаний
Вдали тускнеет предо мной...
(Гл. 1. С. 13)

Откуда взялся «длинный ряд воспоминаний» - совершенно непонятно. Это предел предсказуемости, лишенный всякого смысла. Лексически и ритмически - это очередной окаменевший штамп. Ни своей интонации, ни оригинальности, ни достоверности. О любви далее говорится так:

Пришла пора страстей жестоких...
(Гл. 1. С. 13)

В точности то же самое. Ритмически это калька только что отзвучавшей (и такой же плохой!) строки «Погас огонь моих желаний», где каждое слово обрывисто-монотонно совпадает с ямбической стопой.

Вельский пишет и о своих поэтических претензиях:

Мне минуло осьмнадцать лет -
И я, младый полупоэт,
В кругу тамбовок чернооких,
Блистал нередко остротой

И - даже иногда чужой...
Но кто ж, любезный мой читатель,
Кто в мире сем не подражатель?
На гениев неурожай,
А все кой-как да пролезают...
(Гл. 1. С. 16)

Есть основание думать, что здесь невольно использован пушкинский способ «взаимозамены» героев и из-за Евгения высовывается его действительный автор. Но если это так, то уж образ автора-повествователя дублируется совершенно бесспорно, и весь «Журнал» оказывается фикцией. Автор делает вид, что его повествование берет в рамку другое, но новое «я» полностью тождественно авторскому. Граница между зонами автора и героя фактически не была проведена. Это выдается отсутствием хотя бы малейшего стилистического сдвига, но, более всего, обращением к «любезному читателю». Герои к читателям обычно не обращаются. Это прерогатива автора. Разумеется, все это можно принять за комикование, хотя проще объяснить такие вещи механическим и поверхностным усвоением чужих структур.

Единственно, в чем автор «Вельского» неподражаем, - это в отменно галантерейном языке, которым написан его роман. В то же время он, конечно, понимал, что «Онегин» тем самым снижается и высмеивается. Можно предположить, что Писарев, гениально переведя роман Пушкина на галантерейно-мещанское изъяснение, где Онегин предстал как «коварный изменщик и жестокий тиран дамских сердец», имел предварительным образцом «Евгения Вельского». С этой стороны, кстати говоря, концепция Писарева вписывается в художественное существование «Онегина» самым необходимым образом. Многие исследователи не без основания полагают, что пределы допустимой интерпретации содержатся в самом произведении. В таком понимании интерпретация Писарева оказывается запредельной и некорректной, а пределы истолкования «Онегина» ограничиваются с двух сторон интерпретациями Белинского и Достоевского. Однако если истолкования Достоевского, Белинского и Писарева выстроить по аналогии к драматическим жанрам, то соответственно их можно обозначить как трагическую, драматическую и комическую концепции пушкинского романа. Комическая бутада Писарева в этом случае будет подобна карнавальному «осмеянию короля», сознательной перелицовке, действительная функция которой заключается в отрицательной отмеченности шедевра.

В подобном понимании «Евгений Вельский» все-таки попадает в позицию пародии в отношении «Евгения Онегина», но пародии, которая лишь подчеркивает ценность шедевра, по типу «Энеиды наизнанку». В прямой же своей жанровой квалификации - это подражание-двойник, имитация с добавлениями опережающих клише.

Из сличения образца и копии можно сделать попытку вывести некоторые закономерности взаимодействия «высокого» слоя в жанровом контексте литературы со стороны поэтики. Высокий образец, в данном случае «Евгений Онегин», представляет полиструктуру (структуру структур), которая

удовлетворяет читательским ожиданиям предсказуемого и непредсказуемого одновременно. Фундаментальная структура обеспечивает тексту устойчивую органическую цельнооформленность, а надстроенные над ней - цепочкообразную и подвижную связность. Низовая копия, то есть «Евгений Вельский», которая возникает, ориентируясь только на образец («Онегина»), гораздо более на литературу, чем на окружающую действительность, структурируется по правилу зеркальной симметрии. То, что в образце связано с глубинным постоянством, ожидаемым и узнаваемым в своей основе, в копии попадает на поверхность, превращаясь в окаменевшие сухие штампы, лишенные непредсказуемости. И наоборот, то, что в образце идет от структур, организующих область непредсказуемой свободы смысла, в копии действует там, где предполагалось устойчивое основание, расшатывая и рассыпая его. Иначе говоря, копия скована там, где должна быть подвижна, и рассыпана там, где должна быть органична. Подобные процессы, происходя на уровне эпигонских подражаний, произошли с «Евгением Вельским» и другими ранними спутниками «Евгения Онегина» из слоя массовой литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *Розанов И.Н.* Пушкин в поэзии его современников // Лит. наследство. Т. 16-18. М., 1934. С. 1030.

(2)* *Розанов И.Н.* Ранние подражания «Евгению Онегину»// Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 2. М.; Л., 1936. С. 213.

(3)* *Турумова К.* «Евгений Вельский» и его автор // Вопросы литературы. 1972. № 8. С. 106 - 125.

(4)* *Розанов И.Н.* Ранние подражания «Евгению Онегину». С. 221.

(5)* *Турумова К.* Указ. соч. С. 118.

(6)* Московский телеграф. 1828. № 9. С. 125 - 126.

(7)* Евгений Вельский. Роман в стихах. М., 1828. С. I. Далее ссылки на страницы приводятся в тексте с указанием главы.

(8)* Московский вестник. 1830. Ч. 2, № 5. С. 58.

1985

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» И СТИХОТВОРНАЯ БЕЛЛЕТРИСТИКА 1830-х ГОДОВ

Историко-литературный процесс можно сравнить с гребнем горного хребта, где за подъемом на вершину неизбежно следует спуск. Горы не существуют без подножий, классика - без беллетристики. После «Евгения Онегина» мы не видим ничего равного ему в жанре романа в стихах, но это не значит, что жанровая традиция полностью перекрыта. Стихотворный роман тут же ушел в массовую литературу, превратился в стихотворную беллетристику. Нисхождение жанра не есть его падение, это путь через стадию убывания, которая впоследствии может смениться становлением. Поэтому настала необходимость обследовать весь обозримый жанровый текст, так как он является неочевидной опорой для продолжающейся художественной жизни

пушкинского романа.

В наше время соотношение классики и беллетристики стало предметом пристального историко-теоретического изучения (1)*. Возникает интерес и к традиции романа в стихах (2)*. Однако первая попытка соотнести «Евгения Онегина» с самыми ранними его подражаниями была предпринята 50 лет назад Розановым (3)*. И.Н. Розанов остановился лишь на стихотворных романах, появившихся параллельно с выпуском «Онегина» по главам, то есть до 1833 г. Не придерживаясь исследовательской линии И.Н. Розанова, мы тем не менее продолжим хронологическую последовательность рассматриваемых произведений и в настоящем очерке ограничимся рамками 1833-1840 гг.

Будучи полигенетическим образованием, «Онегин» оказал мощное воздействие на развитие русской прозы. Под его косвенным освещением иначе видятся «Русские ночи» В.Ф. Одоевского, «Философические письма» П.Я. Чаадаева, не говоря уже о «Мертвых душах». Есть возможность прочесть в кругу жанра полупрозу-полустихи - роман А.Ф. Вельтмана «Странник», тем более что в 1840-х гг. появится в том же роде «Двойная жизнь» К.К. Павловой. Что же касается прямого воздействия «Онегина» на жанровую традицию, то здесь мы, оставив в стороне «Сашку» и «Сказку для детей» М.Ю. Лермонтова, которые еще до нас интерпретировались как романы в стихах, и уклонившись от малоисследованного жанрового соприкосновения «стихотворный роман - стихотворная повесть», назовем несколько текстов из нисходящей линии: «Семейство Комариных» Н. Карцова (1834), «Дурацкий колпак» В.С. Филимонова (1838), «Борис Ульин» Андрея Карамзина (1839), анонимная «Полина» (1839), «Евгений и Людмила» Н. Анордиста (1840), «Граф Томский» Н. Колотенко (1840). Мы рассмотрим три романа: «Семейство Комариных», «Полину» и «Графа Томского» (4)*. Они наиболее выдержаны в жанровом шаблоне, характеризуются общностью типа героя и манерой по-пушкински оставлять роман «без конца». Последнее свойство наблюдалось и в романах, написанных до окончания «Онегина», что легко объяснимо, а в наших случаях это мотивируется сложнее.

Автор «Семейства Комариных» Н. Карцов был сотрудником журнала «Атеней». Роман состоит всего из двух глав, но жанровые черты, унаследованные от «Онегина», успевают в нем проявиться. Он открывается стихотворным посвящением «Жене моей» и прозаическим «Предуведомлением», имеет несколько развернутых подстрочных примечаний. Действие еще не пущено, перед нами экспозиция, внутри которой, подобно шахматным фигурам, расставлены лица. Время почти онегинское - 1813 г. При полной зависимости от пушкинского романа Н. Карцов кое-что пытается сдвинуть и даже противопоставить «Онегину», поступая в духе любого эпигона, безотчетно выполняющего в своем стремлении к оригинальности диалектику историко-литературного процесса - копировать оригинал в пределах своих узких возможностей. Так, еще в «Предуведомлении» вводится тема войны, хотя описывается провинция, весьма далекая от полей сражения:

Местом действия моего романа выбрал я Саратовскую губернию. Волга, трудолюбие, награжденные плодородием земли, - все страну эту делает прекрасной. А жителей счастливыми... <...>

Все действующие лица и происшествия моего романа - суть вымысел. Теперь издаю я только две первые главы, когда же издам последующие?.. Не знаю... (С. 11)

Уездный предводитель дворянства Пахом Ефимович Комарин едет обозом в Саратов вместе с женой Марией Павловной и дочерью Дашей. Семейство напоминает Лариных не только созвучием: не имея сестры, Даша по описанию ее образования похожа на Татьяну, а по характеру - на Ольгу. Путешественники ночуют на постоялом дворе. Даша полна тягостных предчувствий. Она вспоминает Эраста, который, будучи сиротой, воспитывался в комаринском доме, а теперь уехал в действующую армию и уже отличился под Кульмом. Эраст и Даша были влюблены друг в друга, но теперь ей стало известно, что его захватила страсть к картам, и она волнуется, что он разлюбил ее.

Все, что мы успеваем узнать в двух главах, свидетельствует о крайнем благонравии автора. Эраст, о котором мы узнаем слишком мало, вряд ли стал бы на высоту онегинского типа. Черты офицерского поведения предсказывают такой же характер, который наглядно развернется в «Полине» и «Графе Томском». В «Семействе Комариных» повествование сдвинуто в план быта, патриархальности, семьи, любви. Астрофические стихи четырехстопного ямба беспретенциозны и звучат при всей их безыскусности куда приемлемей, чем, например, гаерская какофония «Евгения Вельского».

В духе «Онегина» написано множество мест. Вот характеристика главы семейства:

Пахом Ефимович Комарин
В отставку вышел наконец;
Он добрый муж был и отец,
Для мужиков был добрый барин;
Но агрономии не знал
(Тогда ее все плохо знали),
Без экстирпаторов пахал,
Как наши прадеды пахали.
(С. 14)

Это, конечно, литературный родственник Дмитрия Ларина, с которым они несомненно сходились и в привычках быта:

Наливки разные любил
Пахом Ефимович ужасно,
Он знал в них толк и с толком пил;
А Марья Павловна прекрасно,
Затем, чтоб мужу угождать,
Умела их приготовлять.
Она всю тонкость в них узнала:
Рябиновка всегда у ней
Двухгодовалая стояла.
Зато и муж жене своей
Во всем приятным быть старался...
(С. 15)

Вот это и есть подражание-противоборство «Онегину». Пафос уездной

помещичьей жизни как бы от имени Скотининых и Пустяковых против европеизма Онегина и Ленского. Акценты перемещаются, напряженность противопоставлений уходит, снимается, упрощая смысл. Однако эти упрощения могут послужить материалом для высокой классики, переходя в «Капитанскую дочку». Так высокая и низовая литература заимствуют друг у друга, но с разным результатом: одна усложняет мотив, доводя его до неопределенности и неразрешимости; другая упрощает его, низводя до уровня ряда раздельных и однозначных поучений.

Подобные черты есть и в описании Даши, которая

> ...хоть знала по-французски
> Чуть-чуть не лучше ль, чем по-русски,
> Однако вся в отца была:
> Она родное обожала,
> Газеты русские читала
> И мысленно в боях жила
> И славу русских разделяла.
> (С. 17)

При этом она любила «ловить сердца, умы кружить <...> танцевать», и по поводу балов автор назидательно говорит о русских дамах:

> К стыду здесь должен я сказать:
> Случалось часто мне видать,
> Как дамы русские на бале
> Краса - и в лестном мадригале
> Поэт бы их наряд воспел;
> А дома? - Наши Пенелопы
> Наденут старые салопы,
> Так что смотреть бы не хотел*...
> (С. 17 - 18)

То, что Пушкин дает без примеси нравоучения в нескольких стихах о Лариной-матери или мгновенным штрихом «Бледна, как тень, с утра одета, Татьяна ждет, когда ж ответ», у Карцова разрастается в длинное и монотонное морализирование, которое к тому же сопровождается солидным примечанием, не лишенным, впрочем, культурно-бытового интереса:

«(*) О петербургских дамах этого нельзя сказать; в Москве это начинает выводиться, но в провинции мы еще и теперь, к сожалению, это нередко встречаем. Часто приезжего гостя, не отказывая ему, заставляют одного ждать добрые полчаса, пока хозяйка пристойно оденется и выйдет принять его. Одна провинциальная барыня, на вопрос, ей сделанный, отчего она дома почти всегда нечесана и в замаранном капоте? - отвечала: "Я хочу, чтобы муж меня в черне любил". У всякого свое самолюбие!!!...» (С. 18)

Как тут не заметить, что из подобных бытовых анекдотов под пером классика вырастет позже целая концепция женского поведения в семье.

Роман Карцова «Семейство Комариных» интересен прежде всего чертами русского провинциально-помещичьего быта XIX в., обрисовке которых не служит большой помехой нравоучительная установка автора.

Перейдем к анонимному роману «Полина», имеющему подзаголовок: «первые три главы». Роман, как и полагается, написан четырехстопным ямбом, но не онегинскими строфами, а приблизительно урегулированными строфоидами по 16 - 12 - 8 стихов в каждом. Связь с «Онегиным» видна уже в соотнесенности эпиграфов на титульном листе. Их общий смысл - необходимость любви в юности. Они на разных языках - итальянском и французском, но соль заключена в их стилистическом столкновении: один из Тор-квато Тассо, другой из Поль де Кока. Эпиграфы «Онегина» также разноязычны, и есть эффектное наложение русского на латинский («O rus!..» - «О, Русь!»), что и могло дать образец для подражания. Эпиграф к первой главе взят из барона Брамбеуса. Поэтика эпиграфов к концу 1830-х гг. чрезвычайно развита, и, конечно, тут влияние не только «Онегина», но и позднего романтизма.

Фабула «Полины», как она задается в трех главах, лишена какой бы то ни было сложности, но довольно мозаична.

Собственно, и здесь, как в «Комариных» - и вообще в ранних подражаниях «Онегину», - мы видим по преимуществу экспозицию, поставленную, однако, с размахом: пространственно и по количеству персонажей. Впрочем, дело не столько в овладении онегинской экспозиционной затяжкой, сколько в характерной неспособности построить прерывистую и вероятностную фабулу в манере пушкинского романа.

Главная героиня Полина, или Пашенька (онегинские варианты имени), воспитывается в столичном, но захудалом французском пансионе на Петербургской стороне. Когда Полине исполняется 15-16 лет, отец, старый генерал, вдовец, владелец дома на Литейной, берет ее из пансиона. Описывается комната Полины, ее обновы, мебель. Она начинает выезжать в свет, получает известие о некоем гусаре.

Герой, гусар Модест Викентьевич Дуброльский, появляется во второй главе; он едет из Вильны в Москву, где живут его отец и сестра. После описания Москвы действие снова перебрасывается в Петербург: мы в кондитерской у Аларчина моста.

Новый персонаж, толстяк средних лет и делового вида, узнает из застольного разговора, что Полина Двинская («речная» фамилия также в онегинском стиле) на балу не расставалась с гусаром. Толстяк взволнован этим известием.

В третьей главе Иван Петрович Незабудин - так зовут толстяка, - разбогатевший откупщик сорока двух лет, едет к отцу Полины, чтобы посвататься к дочери. В доме Полины молодежь, читают, веселятся, и там, конечно, гусар. Полину зовут к отцу, где она, увидев жениха, просит год отсрочки. Незабудин соглашается, Полина возвращается к гусару, которым, очевидно, увлечена. Ночь, утро. Перед нами обширная панорама Петербурга, композиционно перекликающаяся с описанием столицы в первой главе, когда Полину везли через Троицкий мост на Литейную. Полина входит в кабинет отца с каким-то объяснением, о котором мы уже ничего не узнаем. Глава, а с нею и весь роман, как то положено по правилам жанра, внезапно обрывается,

хотя предполагалось еще пять глав (то есть восемь, как в «Онегине»).

Пушкинское влияние видно в представлении читателю героини, но густые стилистические штампы допускают в качестве образца любой промежуточный шаблон:

Как в темно-синем небосклоне
Сияет среди звезд Луна,
Так и в забытом пансионе
Цвела меж девушек одна.
Кудрей рассыпанные волны
Катались по ее щекам;
А губки, стан, блаженства полный!
Все, недоступное словам,
Ее от прочих отличало.
Была смиренья образец,
Madame ее Полиной звала;
Пашетой называл отец;
И звали Пашенькой сестрицы.
(С. 6)

При описании многолюдной семьи генерала автор поучает своих читателей как бы с позиций бытового реализма:

Вы недовольны, может статься,
За многих действующих лиц?
Mesdames, messieurs, могу ручаться,
Что только между небылиц
Возможно без больших стараний
Двух, трех на сцену привести,
Но среди точных описаний
Должно характер соблюсти;
И как случается в столице
Родным, знакомым счету нет,
То надлежит все эти лица
Принять за главное в предмет.
(С. 8)

В манере «Онегина» описываются петербургские улицы, но иная тональность слегка предвосхищает город Некрасова:

Поет растянуто разнощик,
Летают взоры в бельэтаж;
Сидит, нахмурившись, извощик;
Лошадка тянет экипаж.
Чиновник тащится со службы,
Вокруг бекеши вертит трость;
А под окном собачья дружба
Дерется с лаяньем за кость.
(С. 11)

Приемом перечисления, как в онегинском кабинете, создается вещное окружение Полины:

В комодах вещи всех сортов:
Картонки с буклями, с цветами,
Тюль, гарус, банки для духов,
Снурки и скляночки с духами,
Перчатки, ленты, кушаки,
Бумага, чепчики, цепочки,
Платки, синельки и платочки,
Гребенки, гребни, гребешки.
(С. 15)

Как принято, рядом с героиней появляется сочувствующий ей автор, который то предостерегает, то идеализирует Полину. Затем, имитируя мета-описание, заканчивает главу реминисценциями из первой главы «Онегина»:

Красавица, остерегись!
Ах, не влюбляйся слишком рано,
Мужчин коварства берегись,
Поберегись мужчин обмана.
(С. 16)

Я молод, но моей Полины
Давно имею идеал,
Для ней различные картины
В мечтах с натуры срисовал.
Глава готова: то, что мог,
Пересмотрел, кой-что исправил
И поскорее вам представил,
Как остальных семи залог.
(С. 22)

По первой главе «Полины» можно судить обо всем тексте. Стих вял, скучен и прозаичен, рифма бедна, приблизительна и шаблонна, закон альтернанса (5)*, безупречно соблюдаемый Пушкиным, нарушается. Чем более роман ориентирован на «Онегина», схватывая целый комплекс жанровых признаков, тем заметней невыразительность, неразвитость, стертость, мелкость. Вдруг местами какие-то претензии: есть нечто гоголевское в описании вечернего Петербурга, - но это случайные черты. В романе много географического пространства, называются и описываются города, но все это не оживлено пространством поэтическим, которого, по выражению Гоголя, бездна в каждом пушкинском слове. Нет и следа символического реализма, который создает «Онегина». «Онегин» - объем, «Полина» - плоскость.

Обратимся к последнему роману в нашей серии. «Граф Томский», написанный одесским поэтом Н. Колотенко, определенным образом выделяется на фоне непритязательности «Семейства Комариных» и невыразительности «Полины». Однако выделяется он прежде всего претенциозностью, манерным и броским стилем. Будучи автором, Н. Колотенко именует себя издателем, отделяя таким способом от «я» повествователя. «Томский» открывается посвящением, затем следует гирлянда эпиграфов и три части-главы. «Речное» заглавие, четырехстопный

ямб и даже онегинская строфа отлично позволяют увидеть дистанцию между Колотенко и Пушкиным.

В тексте несметное количество наведений из «Онегина»: мотивы, описания, портреты, авторские включения и концовки - все вплоть до таких жанровых черт, как графические эквиваленты в виде номеров строф и рядов точек. Есть и собственные изобретения: довольно много мест имеют отсылки к примечаниям, которые вовсе отсутствуют (хотя, возможно, под влиянием «Онегина» структурировался типографский недосмотр). Имеется также единственная во всем тексте иллюстрация: гравюра перед титульным листом. Изображена разъяренная старуха у пылающего жертвенника, которая, видимо, проклинает молодую женщину, стоящую перед ней на коленях со сложенными в отчаянии руками; в полуотворенную дверь просовывается любопытный мужчина.

Фабула «Томского», конечно, постоянно перебивается авторским планом, но автор, как почти во всех эпигонских романах, выступает как повествователь-хроникер, свидетель событий и приятель действующих лиц. Редкие метаописания возникают внезапно и неорганично, например, в концовках глав, расшатывая собственную структуру обязательной ориентацией на онегинский образец. Роман как бы и начинается с того места, на котором его закончил Пушкин: с описания Одессы, где развернется фабула.

Картины города весьма разнообразны, хотя онегинский фон более чем очевиден:

На мостовой большая давка:
Кипит народом тротуар;
Полна кондитерская лавка,
И шумен греческий базар.
Вот очарованный повеса,
Ни в чем не зная ни бельмеса,
Тут критикует лошадей
Да NN взрослых дочерей.
Вот молодежь с ироньей тонкой
Берет сердца красавиц в плен,
Пока воинственных колен
Конь не заденет посторонкой
И наблюдательную спесь
Не обратит с досадой в смесь.
(С. 21)

Герой рекомендуется повествователем так:

Граф Томский тоже преудалый
Танцор, рубака и гусар,
В кругу друзей он славный малой,
На схватке вражеской пожар...
Поклонник праздности и лени...
(С. 28 - 29)

У Томского в Одессе тетка, «Неутомимая трещотка, - Дубина - роза в сорок лет», ставшая из Недригайловой мадам Дриголь. У тетки дочь Клара,

скромная, прихотливая и изменчивая, а у Клары «акомпаньонка» Фани, «очи голубые» и «кудри золотые». Томский увлечен Фани, и глава заканчивается:

Конец главе. Пора, пора
Заботу вольного пера,
Холодный бред и детский лепет,
Бег элегических ку-ку...
Остановить на всем скаку,
Потом, забыв и страх и трепет
(Пока до будущей главы),
Себе суда ждать от молвы.
(С. 42)

Вторая глава открывается балом у мадам Дриголь. Карикатуры гостей, описания танцев, составные рифмы («мачты» - «плачь ты»). Бурный вальс Томского и Фани в стилистике Бенедиктова, эпиграф из которого появится перед следующей главой. Разговор героя и героини заканчивается исповедью Фани. Тут выясняется, что ее без любви выдали замуж и муж-чиновник сразу после венчанья был арестован за взятки и осужден. Она «любви еще не знала». Исповедь Фани окончательно пленила Томского.

В третьей главе влюбленный граф выходит в отставку и пишет Фани письмо с признанием в любви. Однако Фани, считая, видимо, чувство Томского мимолетным, отвечает ему высокомерным и издевательским письмом. Оскорбленный граф изобретательно и жестоко мстит Фани.

Он проникает рано утром в ее спальню и, насладившись растерянностью проснувшейся девушки, сзывает звонком слуг.

В ситуации «Графа Нулина» наизнанку Фани безнадежно скомпрометирована:

Что ж Фани? Но пора мне сп*е*шить;
Устал, признаться, мой Пегас.
Но скоро, скоро вас потешит
Мой окончательный рассказ.
(С. 104)

«Окончательного рассказа» не будет. Так как словесный текст навсегда обрывается. Впрочем, некоторое продолжение все же последует, если вспомнить гравюру при начале романа.

Находчивый Колотенко вместо возможного прозаического заключения или примечания инверсировал последствия поступка графа с конца романа в самое начало в виде живописного текста. Таким образом, весь роман оказывается очень длинной подписью под маленькой картинкой.

Подобный коллаж небезынтересен с жанровой точки зрения, потому что роман в стихах обладает свойством приводить в гармоническое согласие стихи, прозу и молчание. Почему же не привлечь сюда языки других искусств? Такие идеи приходили в голову автору «Онегина» еще задолго до Колотенко: вспомним историю с иллюстрациями Нотбека.

Все же одна оригинальная находка не в состоянии повысить статус

«Графа Томского». В целом он остается безвкусным сочинением с бойким тарахтеньем звуков, гладкими словесными штампами, обрывистым и монотонным ритмом. Как и всякое эпигонское произведение на массовом уровне, он выдает себя мелодраматическими эффектами, поверхностными заимствованиями чужих структур, рассыпающихся вне отнесенности к образцу, и столь же поверхностной регистрацией бытовых фактов, наблюдение которых все равно продиктовано книжностью.

После всего сказанного спросим себя, зачем нужно возвращаться к этим плоским сочинениям, которые при своем появлении были немедленно уничтожены беглым огнем критики? Не достаточно ли, перечислив их заглавия, указать на их общее место в историко-литературном процессе? Каков смысл персонального извлечения их из полагающегося им забвения? Но смысл есть.

Стихотворная беллетристика, подражающая «Евгению Онегину», тиражировала его образы и идеи, предлагая их широкому кругу читателей в упрощенном и доступном виде. Эти стандартизированные оттиски жанра являлись пусть и сниженным, но своего рода продолжением «Онегина», проводником его в культурном пространстве.

Та же критика, уничтожая их, постоянно ставила им в пример «Онегина», которого до этого не слишком жаловала, и тем самым продвигала пушкинский роман вслед за гибнущим отрядом эпигонов.

«Семейство Комариных», «Полина», «Граф Томский» и им подобные сочинения массового толка являют собой, в конце концов, инобытие самого «Евгения Онегина» в его необходимо профанном облике. Смысловая жизнь шедевра длится не только в его прочтениях, истолкованиях, критических оценках и разборах, но и в творческих подражаниях любого уровня. Не случайно художественное существование последних возможно только на фоне «Онегина», потому что онегинский фон - их единственный контекст, - все остальное не работает. Потеря соотнесенности с «Онегиным» лишает их культурно-семиотического пространства, приводя к читательской невосприимчивости и историческому забвению.

Стихотворная беллетристика 1830-х гг. представляет собой дискретно-рассыпающиеся структуры на стадии убывания жанра. Послеонегинские романы в стихах утрачивают область континуальной неопределенности, которая обеспечивает поэтическому тексту единство и органику.

Тем не менее в них и сквозь них «Евгений Онегин» существует и возрастает, а потому только он один способен воскресить их из забвения. Стоит увидеть своего рода моральную сторону историко-литературного процесса в том, что именно пушкинский роман, многим обязанный этим скоротечным явлениям, возвращает им новую жизнь - пусть только в пределах литературоведческого обзора.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *Лотман Ю.М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 20 -36; *Маркович В.М.* К вопросу о

различении понятий «классика» и «беллетристика» // Классика и современность. М., 1991. С. 53 - 66; *Пульхритудова Е.М.* Творчество Н.С. Лескова и русская массовая литература // В мире Лескова. М., 1983. С. 149 - 185; *Турбин В.Н.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов. М., 1978. С. 52 - 88.

(2)* *Бройтман С.Н.* Роман в стихах 1910-х годов // Жанр романа в классической и современной литературе. Махачкала, 1983. С. 36 - 45.

(3)* *Розанов И.Н.* Ранние подражания «Евгению Онегину» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 2. М.; Л., 1936.

(4)* *Карпов Н.* Семейство Комариных. Роман в стихах. М., 1834; Полина. Роман в стихах (первые три главы). СПб., 1839; Граф Томский. Роман в стихах, изданный Н. Колотенком. Одесса, 1840. При цитировании страницы указаны в тексте.

(5)* Правило, по которому тип рифмы, заканчивающей строфу, не может быть повторен при начале следующей.

1985

«ДНЕВНИК ДЕВУШКИ» Е. РОСТОПЧИНОЙ И «ДВОЙНАЯ ЖИЗНЬ» К. ПАВЛОВОЙ В ОСВЕЩЕНИИ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

Сороковые годы XIX в. внесли очевидный кризис в эволюцию русского стихотворного романа. Его причины определялись общим положением литературы в это сложное, переходное время. Быстрое наступление реализма и прозаических жанров, деятельность В.Г. Белинского и натуральной школы, обострение и поляризация общественно-идеологической борьбы - все это и еще многое другое оставило позади золотой век русской поэзии. Не только Пушкин и окружающая его поэтическая плеяда, но и следующее поколение поэтов сошли в 1840-е гг. с литературной сцены. Стихи стремительно теряли популярность, и в журналах их печатается меньше и меньше. «Нет, кажется, другого периода в истории русской литературы, - пишет современный исследователь, - когда поэзия была бы в таком пренебрежении, как в 40-е годы XIX века» (1)* и т. д.

В этих условиях сразу иссяк массовый стихотворный роман, начавший было просачиваться в провинцию. Эпигонствующие поэты, чутко реагирующие на литературную моду, утратили интерес к подражаниям «Онегину». В начале периода пушкинский роман еще посылал импульсы в боковую ветвь жанра: появились стихотворные повести И.С. Тургенева, А.Н. Майкова и др., - но вскоре и это пошло на убыль. Тем не менее линия онегинского жанра не оборвалась. Количество романов в стихах лишь сократилось до нескольких единиц, но они все же продолжали писаться.

Жанровую эстафету, как это ни странно, подхватили женщины. Романы в стихах написали Евдокия Ростопчина, Каролина Павлова и Надежда Хвощинская. Первая из них начинала еще в предшествующем десятилетии, вторая - на границе периода, третья - в конце 1840-х гг. Важно отметить, что «Дневник девушки» Ростопчиной, «Двойная жизнь» Павловой и «Деревенский случай» Хвощинской не принадлежат к массовой продукции. Все три поэтессы, конечно, далеко не первого ряда, но это имена, оставшиеся в истории русской литературы. Во всяком случае, Е. Ростопчина и К. Павлова сделали попытки поискать новые пути в развитии жанра стихотворного романа. Кое-что по инерции шло от романтизма, но в то же время их искания соприкасались и с актуальными

тенденциями времени.

Однако жанр стихотворного романа в 1840-е гг. не исчерпывается названными произведениями. Некоторые авторы произвольно или непроизвольно шли по путям жанровой преемственности «Евгения Онегина». Их поиски привели к определенным результатам, хотя в жанровом отношении как бы не совсем проявленным. Подобные недопроявленности в исторической поэтике жанра представляются даже гораздо более значимыми, потому что жанровый процесс показывает себя в безостановочном и непрерывном динамизме, не отливающемся в застывшие жанровые формы. Отсутствие отчетливо завершенных форм с лихвой компенсируется присутствием напряженных жанровых потенций, пока еще только направленных на свою реализацию. Особенно наглядно это видно в творческих поисках Лермонтова и Апполона Григорьева, последовательно связанных друг с другом.

Рассмотрим наш материал подробнее. Роман в стихах «Дневник девушки» (1842 - 1850) развертывает в длинном лирическом излиянии наиболее устойчивые мотивы поэтического мира Е.П. Ростопчиной. Перед нами скрытая в тайных муках жизнь женского сердца. Героиня романа Зинаида, сначала девушка, а затем замужняя женщина, переживает сильное чувство, столкнувшееся с велениями супружеского долга и со страхом перед злоречием «света». Ее образ чрезвычайно сближен с авторскими переживаниями и судьбой, так как и в романе, и в стихах «лирическая героиня Ростопчиной предстает перед читателем нежным, слабым, поэтическим созданием, «легко волнуемым, и страстным и тревожным», часто изнемогающим в борьбе с искушениями подлинной любви и уловками «бессердечных соблазнителей» (2)*.

Поэзия Ростопчиной издавна приобрела репутацию салонной и мелодраматической. Не чужд этому и роман «Дневник девушки».

Уже В.Г. Белинский писал, что «вся поэзия графини Ростопчиной, так сказать, прикована к балу» (3)*. Бал - это едва ли не основное пространство, в котором разворачивается все творчество поэтессы и, конечно, ее роман. Еще до его окончания Ростопчина напечатала «Бальную сцену», отрывок из романа (1843). О значении мотива бала в жизни и поэзии Ростопчиной с большим пониманием писал в 1908 г. В.Ф. Ходасевич, и мы приведем здесь полностью целый кусок, потому что он фактически исчерпывает всю содержательную сторону «Дневника девушки»: «...в бале она искала и по-своему находила забвение действительности. Но в то же время только в событиях реальной жизни черпала она мотивы своей поэзии. Бал, будучи для нее легчайшей, наименее реальной формой действительности, в то же время доставлял ей переживания наиболее действительные, ибо наиболее волнующие. Чтя в себе два существа, женщину и поэта, она в известном смысле отдавала предпочтение именно женщине: ведь поэт жил в ней, питаясь ее женскими чувствами, мечтаемый рай бытия вырастал из корней быта. Женщина была несчастна в личной судьбе: поэт создавал из этого трагедию любви. Дама боялась светского осуждения: жалкое чувство. Но поэт умел преобразить его в чувство тайны. Так непрестанно растила она свое большое и главное из своего малого и случайного. Это малое предрешалось жизнью салона и бала; если бы не было женщины, не было бы и

поэта» (4)*.

Что ж, в таком сюжете можно отдаленно увидеть отражение судьбы Татьяны Лариной. Так что влияние «Онегина» налицо, как налицо и попытки внутренней психологической разработки ситуации Татьяны. Да вот беда, разработка эта превращается в бесконечно растянутые вариации довольно поверхностных и стереотипных переживаний. Переживания и искренние, и поэтичные, но, в конце концов, они только штамп на уровне расхожего романса. Жанр романа в стихах, каким его задал Пушкин, требует глубокого и содержательного противостояния и равновесия лирического и эпического планов. Отклонения в сторону лирики или эпики, равно как и слабое проведение того или другого плана, ведут к необратимому обмелению жанровой содержательности и структуры.

Роман «Дневник девушки» прежде всего лирический роман, эпический план которого выглядит измельченным и аксессуарным. В то же время произведение сильно растянуто. В «Дневнике» 20 глав и 465 страниц. Это первый, но далеко не последний образец большой формы с точки зрения размера. Как известно, первые стихотворные романы, обещая развернутое содержание, неизменно обрывались на начальных главах. Здесь все наоборот, но монотонный лиризм и романтические шаблоны неизменно приводят к избыточности. Нарушение чувства меры видно и в обилии эпиграфов, узаконенных жанровой структурой. Первый эпиграф на французском языке: «Женщина... во всем женщина... только женщина» - под заголовком. На обороте листа еще четыре эпиграфа: два французских, русский и немецкий. На следующей странице посвящение, перед которым три разноязычных эпиграфа; далее - перед первой главой - еще два. Так начинается роман.

Что же касается концовки, то, несмотря на ужасающие длинноты, «Дневник девушки» в духе «Онегина» имитирует незаконченность, точнее, слияние фабулы с настоящим временем реальности. В эпилоге умышленно не ставится точки, и дальнейшая судьба разочарованной героини остается неизвестной. Перед читателем две альтернативных версии, напоминающих возможную участь Ленского:

Напрасно ей дало благое Провиденье
Нрав независимый, живую красоту,
Д е й с т в и т е л ь н о с т ь убила в д о х н о в е н ь е ! ! . . .
В гробу ли спит она, иль украшает свет, -
Поверьте, все равно - уж прежней Зины нет!!! (5)*

В результате ни следование правилам жанра, ни отклонение, ни попытки обновления не спасают стихотворный роман Ростопчиной. Возвышаясь над массовыми поделками типа «Полины», «Дневник девушки» все равно тонет в пучине эпигонской продукции. Узко взятая и узко проведенная тема женских надежд и разочарований при всей ее жизненной правдивости остается в пределах литературности.

Лирика женских сердечных переживаний, настойчиво зазвучавшая в стихах Е. Ростопчиной, К. Павловой, Н. Хвощинской, Ю. Жадовской, А.

Глинки, Е. Шаховой и др., побуждала многих из них к поискам больших форм. Параллельно с Ростопчиной писала роман в стихах Каролина Павлова. Он назывался «Двойная жизнь» и вышел отдельным изданием в 1848 г.

«Двойная жизнь» - гораздо более значительный роман, чем «Дневник девушки». Павлова также пишет об эфемерности и скоротечности юных надежд, о поверхностности и мелочности светской жизни, о неизбежном разочаровании, но все это в куда более высоком и серьезном регистре. Вовсе не случайно роман Павловой вызвал много журнальных откликов, и это были не снисходительно-уничижающие реплики, как по поводу почти всех стихотворных романов, а вдумчивая и обстоятельная критика (6)*. Содержание и форма этого сочинения не могли не вызвать интереса у современников, и роман вполне достоин возобновления читательского внимания в настоящее время.

Особенность «Двойной жизни» заключается прежде всего в том, что роман написан стихами и прозой. Стихи чередуются с прозой, заключая каждую главу, причем по объему прозы гораздо больше, чем стихов. Но несмотря на это и даже на то, что в подзаголовке в духе времени поставлено «очерк», перед нами именно роман в стихах, потому что вне стихов как целое он не существует. Можно, конечно, прочесть по отдельности стихи и прозу, но тогда, в одном случае, перед читателем будет чисто лирический цикл, а в другом - ироническая повесть из жизни московского барства. Стихи и проза «Двойной жизни», освещая друг друга, создают новое неразрывное единство, сугубо поэтическое по своей сути.

Прозаическая часть «Двойной жизни» - рассказ о том, как богатая невеста Цецилия фон Линденборн вышла замуж за искателя богатых невест Дмитрия Ивачинского. Ординарная история, в ходе которой связали судьбу два в конечном итоге заурядных существа, представляет тем не менее определенный художественный интерес. Во-первых, перед нами довольно подробная картина жизни московских дворян 1840-х гг., подробности быта, набросанные быстрыми и четкими штрихами. Во-вторых, исполнение «мечты» произошло вне их собственной активности, и даже не само собой, а оказалось ловко подстроено. Добрая знакомая матери Цецилии Наталья Афанасьевна Валицкая, пытаясь заполучить для своей дочери Ольги богатого жениха князя Виктора, разыграла сватовство Ивачинского как шахматную партию и устранила опасную конкурентку. Интрига осталась нераскрытой, но и не привела к желанной цели, оставшись, так сказать, образцом «чистого искусства»: узнав о замужестве Цецилии, князь внезапно покидает Москву. Среда, в которой разыгрывается действие, описывается Павловой так: «...в аристократическом, образованном мире все угловатое так оглажено, все резкое так притуплено, на каждое уродливое и гнусное дело есть такие пристойные слова и названия, все так умно устроено для большого удобства, что всякий срам среди этих превосходных условий катится как по маслу, без затруднения и шума» (7)*. В таком кругу наивность, неопытность, ограниченность, тщеславие, бесхарактерность легко используются циничными интриганами в своих целях. Цецилии и в голову не может прийти, что ее сомнительное счастье устроено

чужими, недобрыми руками, поскольку «ее душа была так обделена, ее понятия так перепутаны, ее способности так преобразованы и изувечены неутомимым воспитанием, что всякий жизненный вопрос затруднял и стращал ее» (с. 260). Что касается Ивачинского, то, будучи «ума... ограниченного, он обыкновенно глядел только туда, куда ему указывали...» (с. 255). Валицкая беспрепятственно могла манипулировать чувствами и волей этих усредненных людей.

Однако сжатое и размеченное пространство светской жизни не полностью вмещает изображенные прозой характеры. В быту Цецилия выглядит как ординарное существо, но ее «явный» облик глубоко дополняется выходом в мир сновидческой духовности, где она же незавершима и открыта личным и внеличным тайнам. Эта другая жизнь, совершающаяся над бытовым существованием Цецилии и в какие-то мгновения приближающаяся к нему совсем близко, выражена стихами. Стихи обрамляют весь роман как более значимое, богатое и содержательное пространство, сразу вводя главную тему эпиграфом из Байрона, авторским посвящением и даже ямбическим ритмом самого заглавия. К. Павлова явно увлечена идеями в духе Платона, Шеллинга, немецких романтиков, и мысль о возвышенной и свободной личностной жизни, которая не вмещается в сферу человеческого общежития, имеет для нее большую ценность. Обращение автора к читателям заканчивается так:

Дай бог и вам, семье безвестной,
Средь грешной лжи хоть сон святой,
В неволе жизни этой тесной
Хоть взрыв мгновенный жизни той.
(С. 231)

Не задерживаясь на общей проблематике «Двойной жизни», достаточно подробно рассмотренной в статье П.П. Громова (см. примечание 6), перейдем к жанровой характеристике произведения. Несмотря на то что «Двойная жизнь» опирается на далекий от «Онегина» литературный фон, жанровая традиция улавливается довольно легко как с содержательной, так и с формальной стороны. В то же время Павлова не эпигонски подражает, но существенно преобразует в своих целях систему жанровых признаков «Онегина».

В Цецилии - хотя и в весьма слабой степени - выражен тип Татьяны Лариной и даже ее судьба. Цецилия - единственная из персонажей прозаического мира, которая способна (однако без участия собственной воли) слышать поэтические голоса из другой действительности. Она слышит эти голоса в своих снах, подобно Татьяне, во сне переживает иную возможность своей судьбы с избранником, который значительно выше ординарного Дмитрия Ивачинского. Но «Онегин» Цецилии умер в самом начале романа, и наяву она даже не узнала имени того, кто ей предназначен:

В ней помнит мысль о небывалом,
Невстреченного узнает:
Он отражен в ней дум зерцалом,
Как блеск звезды зерцалом вод (8)*.

(С. 236-237)

В этом так и не появившемся герое отчетливо чувствуются онегинские демонические черты, которые у Пушкина более всего выражены в сне Татьяны. Сны Цецилии - несомненный аналог сну пушкинской героини. Активная мать, ничтожный отец, московское сватовство - все это живо напоминает онегинские ситуации. Прибавим сюда еще и Валицкую, очень грибоедовскую даму по степени деловой энергии, и вообще грибоедовскую сатирическую стилистику, в которой рисуется дворянская Москва у Павловой. Все это есть в «Онегине», даже «старая тетка».

Жанровая опора «Евгения Онегина» лежит в его двусоставности, в сдвоенном мире автора и героев, где постоянным переключением из одного мира в другой движется повествование и составляется «большой» сюжет романа. «Двойная жизнь» также опирается в развертывании содержания на ритмические переключения из мира стихов в мир прозы и обратно. Взаимоосвещение стихов и прозы есть в «Онегине», что несомненно представляется очень существенной жанровой чертой, не говоря уже о том, что само стихотворное содержание в пушкинском романе В.Г. Белинский читал как прозу (9)*.

Прозаическое содержание поэзии, включение кусков прозы в стихотворную структуру - все это представляется совершенно необходимым в жанре романа.

Как ни важно соприсутствие стихов и прозы в «Онегине» с точки зрения жанра, жанровой доминантой у Пушкина является двоемирие автора и героев. В «Двойной жизни», наоборот, авторский план выделен не столько структурно, сколько содержательно, во всяком случае его роль становится жанрово второстепенной. Главное же - то, что делает «Двойную жизнь» романом в стихах, - это прямое и резкое столкновение двух поэтических массивов: стихов и прозы. Это жанровая доминанта романа Павловой.

Выдвижение стилистического двуединства стихов и прозы в качестве основного жанрообразующего признака продиктовано многими чертами как литературного процесса 1840-х гг., их отражением в творчестве Павловой, так и собственными задачами поэтессы в построении романа. Павлова безусловно реагировала на все повышающееся значение прозы в русской литературе, на появление «дельной поэзии» (В.Г. Белинский), и ее стилистические искания в пору «Двойной жизни» привели к новой жанровой конфигурации лирического романа в стихах, в котором место, масштабы и функции прозы сильно повысились, сравнительно с «Онегиным». Это было естественно после того, как в 1820-х гг. писался роман в стихах, а в 1830-е гг. - поэма в прозе. Взаимодействие стихов и прозы «Двойной жизни» - конкретное выражение идейно-стилистического поворота в самом литературном процессе.

Наличие стихов и прозы в одном произведении - совсем не редкость как в мировой литературе, так и в фольклоре. У Павловой две поэтические стихии тщательно соразмерны, разведены и уравновешены. Стихи и проза - две композиционно-структурных опоры «Двойной жизни». Они последовательно-

ритмично сменяют друг друга, и их переключениями, как сказано выше, осуществляется развертывание романного содержания. Подчеркнутое неравенство словесных масс прозы и стихов, где массив прозы количественно преобладает, как раз и свидетельствует об их композиционном равновесии. Стихи и проза для Павловой, может быть, и равноправны, но далеко не полноценны. Стиховое слово гораздо «тяжелее» прозаического, его весомость зависит от большой и высшей по ценности смысловой нагрузки. Поэтому сравнительно небольшой объем стихотворного текста более чем достаточен, чтобы преимущественно прозаический текст квалифицировался как стихотворный роман. Качественно-смысловой коэффициент стиха настолько высок, что не трудно представить себе стихотворный цикл, который, включая большой прозаический текст, придает ему композиционную сбалансированность и поэтический характер.

Стих в «Двойной жизни» представляет уровень бытия, проза - быта. Хотя вполне допустимо и даже более верно видеть оба уровня выступающими совместно, предполагая бытие как внутренний слой быта, Павлова, согласно канонам романтизма, ставит их во взаимоисключающие позиции. П.П. Громов в связи с этим считает, однако, что традиции иенского романтизма, в частности Новалиса, следует исключить, «так как у Павловой социальная жизнь не только не совпадает с душевной жизнью героини, но находится с ней в остром противоречии» (10)*. Это справедливо, зато поэтика Гофмана с его «двоемирием» оставила определенный отпечаток на романе, хотя, быть может, русская романтическая традиция Жуковского, Баратынского, В. Одоевского просматривается даже яснее. В то же время мир социальный и мир сновидческий лишены фантастической переплетенности и гротесковой игры в манере Гофмана. Павлова часто иронична к «явной» жизни своих героев, но в целом она серьезна и логична, а ее миры целостны и устойчивы в своей реальности и ирреальности. Проза Павловой настолько достоверна в предметно-вещественных описаниях и психологических характеристиках, что социальный мир дворянской Москвы в его материально-престижной озабоченности выглядит вполне реалистично, несмотря на романтическую стилистику в целом. Поэтому бытийственный пафос стихов не подавляет бытовой изобразительности прозы. Ценностные предпочтения Павловой совершенно очевидны, и тем не менее миры стихов и прозы, будучи равно суверенны, противостоят друг другу в своей неколеблемой монолитности.

Однако эта монолитность не абсолютна. Глухой взаимоупор стихов и прозы «Двойной жизни» привел бы просто к распаду художественного единства, к разрушению жанра. В конце концов, мир сна в романе - это не только знак другого мира, это, как говорит эпиграф, «грань между явлениями, которые неправильно называются смертью и жизнью» (с. 231), то есть прежде всего знак сообщительности с другим миром, средостение между явной и неявной жизнью. Поэтому миры стиха и прозы не только отделены друг от друга, но и взаимопроницаемы. Иначе и быть не может, потому что чужеродные явления все равно соприкасаются, и их неполный перевод друг в друга неизбежен даже в условиях непереводимости. Миры стихов и прозы в романе Павловой

представляют собой невидимый и видимый миры, а переход из одного пространства в другое возникает в малозаметном и узком месте, подобно отверстию в песочных часах. Это место в романе - сны Цецилии; только ей одной среди персонажей романа, благодаря заложенной в ней поэтичности, дано соприкасаться с невидимым миром, чего она не осознает и почти не запоминает. В романе есть лишь еще два персонажа, которые уходят из этого мира в другой: это тот, кого мы назвали «Онегиным», и Стенцова, женщина, внезапно умершая и так же, как и «Онегин», никем в свете не понятая. О них говорят одинаково: «Не о чем жалеть» (с. 232), «не о чем ему слишком грустить» (с. 262), - и тут же забывают об обоих. Лишь Цецилия в своих снах сочувственно соприкасается с ними.

Поэтому можно утверждать, что стихи и проза в романе находятся в состоянии не слишком проясненного, но сгущенного и напряженного диалога. Места возникновения этого диалога - прежде всего стык между прозаическими и стихотворными кусками. Места столкновения прозы и стиха можно рассматривать как конец одного высказывания и начало другого, отнестись к ним как к репликам диалога и, следовательно, обратить внимание на «взаимосвязанность реплицирования» (11)*.

В «Двойной жизни» нельзя не заметить, как проза, как бы предчувствуя приближение стихов и заранее упреждая их, начинает исподволь переходить на чужой язык стиха. Усиливается эмфатичность, фраза сжимается, возникает периодичность, отдаленное подобие ритма, наконец, ритмические куски и сам ритм. В конце каждой главы Цецилия засыпает, переходя из одной жизни в другую:

> Часы на маленькой колонне между окон пробили средь тишины звонким ударом половину первого. Взор Цецилии блуждал лениво по спальне; мирный образ в блестящем окладе то виднелся, то пропадал перед глазами; смыкала их уже дремота... но все вопрос в душе не засыпал... как это было?.. кто?.. и где?..
>
> Вот - засиял звездами свод небесный...
> Слетел туман... повеял аромат...
> Покой ли то воздушный и чудесный?
> Роскошный ли и светлолунный сад?..
> Как внятен ей фонтана плач бессонный!
> Как ей предел неведомый знаком!
> К ней с ласкою склоняясь благовонной,
> Блестят цветы стыдливые кругом.
> Покоится луна в глуби эфира,
> Как ясный перл в безбрежности морской;
> ……..
> И все миров полночные сиянья...
> В гармонию сливаются одну.
> (С. 236)

Оставляя в силе монолитную завершенность стиля стиха и прозы у Павловой, настаивая на том, что они в целом лишь метонимически соприкасаются, нельзя не признать в то же время, что на стыке двух поэтических форм образуется нечто вроде метафорического сплава. Отметим

еще нарастающую инверсивность прозы, сначала едва заметную, а затем явно проступающую: «взор... блуждал лениво», «смыкала их уже дремота». Не менее значим и поэтический синтаксис в виде многоточий и вопросительных конструкций, образующий стилистическую амальгаму. Создается впечатление, что на границах стиха и прозы возникает напряженная пертурбация, которая позже успокаивается, и десять строк конца периода звучат гораздо ровнее.

Соприкосновение стихов и прозы в «Двойной жизни», разумеется, не остается безразличным для обеих форм. В соседстве со стихом проза романа, не лишенная вовсе описательной детализации и «физиологичности» очерка, приобретает собранность и гравюрную расчерченность, а стих Павловой, в лирике торжественно-медитативный, сдержанный и отчасти холодновато-рассудочный в его виртуозной выверенности, в романе более гибок и интонационно разнообразен, хотя бы за счет постоянной смены метров. Так, весьма выразительна и содержательна полиметрия четвертой главы. Метр меняется пять раз: народный тонический стих, четырехстопный хорей, пятистопный ямб. Иногда в прозе возбуждаются спорадические стиховые ритмы, которые обычно находятся ниже порога восприятия, но здесь представляются семантически отмеченными. Вот эпизод из верховой прогулки Цецилии с ее светскими знакомыми в Останкино:

> Она неслась с блестящими глазами, с распущенными кудрями. Внезапно кто-то поравнялся с ней, и чужая рука схватила поводья ее лошади и остановила ее.
>
> - Вас лошадь понесла? - сказал князь Виктор.
>
> Цецилия опомнилась и перевела дух.
>
> - Нет, я ее пустила.
>
> - Как вы нас испугали, - продолжал он и прибавил вполголоса: - Как вы меня испугали!
>
> (С. 253)

В фабуле «Двойной жизни», как и в «Онегине», многое происходит пунктиром, намеком, неосуществленной возможностью. «Спасение» Цецилии князем Виктором - единственное место, показывающее, что Валицкая затеяла свою интригу не зря. Князь Виктор «начертан неясно», его характер, внутренний мир, мотивировки поведения остаются в романе нераскрытыми. В этом есть кое-что от Онегина. Герой мог бы увлечься Цецилией, и то, что перед нами возможность любви, неявно выражено двумя полустишиями шестистопного ямба, расколотого прозаической вставкой:

«- Вас лошадь понесла?... - Нет, я ее пустила».

Может быть, это действительно следы стихов, растворенных в прозе? Достаточно бросить взгляд и на куски описательной части. Князь Виктор и далее говорит стихами, но размер перебивается и за пределами цитаты переходит в прозу. Перебой «Как вы меня испугали» можно истолковать и как знак напускного чувства. Но во всяком случае подобные места выглядят как обдуманные смысловые сгущения.

В связи с взаимоосвещением стиха и прозы небезынтересно отметить обратную соотносительность во внешне-внутреннем пространстве «Двойной

жизни». Так, достаточно объемное при всем своем стилистическом лаконизме и смысловой плотности пространство прозы вмещает в себя только пространство Москвы. Парижу, куда уезжает князь Виктор, тут уже нет места, и «явный» сюжет обрывается. Зато несравнимо более сжатое и структурно упорядоченное, в особенности в исполнении Павловой, пространство стиха вмещает неохватные миры и беспредельно разжимается прямо на глазах, о чем свидетельствует хотя бы стихотворный текст первой главы, начало которого приведено выше. Кажется, что это пространство еще более расширяется в паузах между главами, когда замолкает и стих. Так или иначе, но стих в прозу не переводится, и сугубо прозаические зачины глав своими внезапными перебоями и обрывами поэтических переживаний создают впечатление падения с небес на землю.

Итак, многократные взаимоотношения стиха и прозы в «Двойной жизни» определяют ее принадлежность к жанру наряду с другими, не менее существенными признаками, например, образом автора. Каково же его место в романе Павловой?

Оно весьма существенно отличается от места автора в «Онегине», но в то же время видны и важные черты сходства. Павлова и здесь сумела быть оригинальной. Двусоставность романа в стихах с переключением из одного мира в другой и постоянной колеблемостью смысла Павлова вслед за Пушкиным сохранила, но соотношение мира автора и мира героев заменила соотношением стиха и прозы. Поэтому ступенчатая структура автора в «Онегине», где единое авторское «я» собирало в себе создателя романа, повествователя-рассказчика и персонажа, оказалась в «Двойной жизни» упрощенной. Были исключены функции рассказчика и персонажа, но утвержден всеведающий автор и повествователь, пребывающий в позиции превосходительной вненаходимости по отношению к своему роману и своим персонажам. Сохранился - в сокращенном виде, но на ударных местах композиции - план метаповествования, то есть голос автора-творца, рефлектирующий о себе и собственном творении.

Лирический голос автора-творца звучит, как и в окончательной редакции «Онегина», в посвящении к роману и стихотворной концовке заключительной главы. В целом все похоже на «Онегина», особенно печальные медитации о расставании со своим творением. Что касается остальной стихотворной части, то там лирическое «я» выступает обобщенно, иногда смешиваясь с «запредельными» персонажами. Там с высокой имперсональной позиции изливаются морально-философские наставления и горестные резиньяции в духе Баратынского, следы влияния которого находим и в прозаической части. Но в ней автор впрямую не появляется. Очень редко слышны его реплики, обращенные к персонажам: «А вы, Вера Владимировна, в эту роковую минуту вы спокойно выбирались из коляски. Где же был ваш зоркий глаз, осторожная мать? Где же был ваш неизбежный лорнет?» (с. 257).

Однако это можно воспринять и в качестве саркастического внутреннего монолога Валицкой, перехитрившей мать Цецилии, что даже напоминало бы смешения голосов и взаимозамены персонажей в «Онегине».

Есть в романе страницы, на которых автор неявно выступает, руководя персонажами как марионетками. Так, в самом начале, когда Валицкая тонко выведывает у Веры Владимировны ее намерения относительно князя Виктора, скрытые мотивы действий обеих выступают напоказ жестко и однозначно в форме самого повествования. Дважды в гостиной Валицкой появляется поэт, во второй раз он даже читает равнодушной или критически настроенной публике перевод «Песни о колоколе» Шиллера, причем стихотворное окончание текста врезано прямо в прозаическое повествование. Авторские тематические мотивы переданы здесь персонажу, так что мы в лучшем случае имеем здесь ипостась автора, то есть подстановку. Несмотря на заметные отличия авторского образа «Двойной жизни» от «Онегина», Павлова оставила ему в своем романе высокую мировоззренческую и структурно-композиционную позицию, что чрезвычайно важно для традиции русского стихотворного романа.

Нереализованные ходы фабулы, принципиально неисчерпанные возможности стихотворной части, нетипичная развязка, когда свадьба, обычно ставящая счастливую точку, возвещала безрадостную перспективу жизни героини, - все это очень в духе «Онегина». Потому «Двойную жизнь» Каролины Павловой можно считать первым произведением, в котором автор попытался сделать самостоятельный шаг на путях жанровой преемственности стихотворного романа. Значение этого в целом высокохудожественного произведения несколько снижается приверженностью Павловой к шаблонам романтического миросозерцания. Историко-литературные сдвиги замаскировали связь «Двойной жизни» с традицией, жанровая эволюция романа в стихах полагалась несуществующей, и, наконец, нечетко виделась сама жанровая отнесенность произведения. Однако помещение «Двойной жизни» в исторический и жанровый контекст позволяет отвести роману Каролины Павловой достойное место в русской литературе и литературной эволюции.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *Бухштаб Б.Я.* Русская поэзия 1840 - 1850-х годов// Поэты 1840 - 1850-х годов. Л., 1972. С. 8.

(2)* Там же.

(3)* *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 457 - 458.

(4)* *Ходасевич В.* Графиня Е.П. Ростопчина. Ее жизнь и лирика // Статьи о русской поэзии. Пб., 1922. С. 25.

(5)* *Ростопчина Е.П.* Дневник девушки. СПб., 1866. С. 465.

(6)* О критической полемике вокруг «Двойной жизни» см.: *Громов П.П.* Каролина Павлова // К. Павлова. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 5 -72.

(7)* Павлова К. Полн. собр. стихотворений. С. 238. В дальнейшем указания на страницы приводятся в тексте.

(8)* Мотивы невстречи и зеркала отдаленно предшествуют ахматовским мотивам, в том числе и в «Поэме без героя».

(9)* «...Стихи бывают и в прозе, так как и проза бывает в стихах», — писал Белинский в 1842 г. (Полн. собр. соч. Т. 6. С. 523).

(10)* *Громов П.П.* Указ. соч. С. 31.

(11)* Важные соображения по этому поводу см. в ст.: *Миллер Т.А.* Об изучении

художественной формы платоновских диалогов // Новое в современной классической филологии. М., 1979. С. 120 - 121.

1985

ИЗ ОНЕГИНСКОЙ ТРАДИЦИИ: ЛЕРМОНТОВ И АП. ГРИГОРЬЕВ

Наличие прямой жанровой традиции «Евгения Онегина» маскируется выпадением одного важного звена в образовании всякой преемственности: отсутствует ближайший круг литературных спутников достаточно высокого ранга, устанавливающих канон жанра. В то же время массово-эпигонская литература немедленно откликнулась на появление романа в стихах, тиражируя образец в изрядном количестве шаблонов. Правда, без участия массовой литературы традиция складывается нетвердо, но в случае с «Онегиным» шаблоны сразу заняли ее магистральную линию, что, однако, привело к ощущению «блестящего одиночества» пушкинского романа в силу несоизмеримости образца и копий.

Тем не менее отсутствие канонизирующего круга было компенсировано. Многие значительные поэты пушкинской эпохи, не вступая в открытое соперничество с автором «Онегина», создали поэмы, в которых явственно обозначились интенции нового жанра. Канон выступил в размытых очертаниях, в отклоняющихся, неявных, смешанных формах, возникал не столько сам жанр романа в стихах, сколько ориентация на него, некий модус жанровой принадлежности. Так «придвигаются» к «Онегину» «Бал» и «Наложница» Е. Баратынского, «Борский» А. Подолинского, «Сашка» и «Сказка для детей» М. Лермонтова, ранние поэмы Ап. Григорьева, «Юмор» Н. Огарева, «Бродяга» И. Аксакова, «Кадриль» К. Павловой и некоторые другие (1)*. Все вместе они образуют боковую, или периферийную, линию онегинской традиции, продлевающую по ходу историко-литературного процесса творящий напор жанровых сил в их напряженной неразвернутости.

Особенно наглядно тенденции боковой линии проявились в творческих поисках Лермонтова и Аполлона Григорьева, последовательно связанных друг с другом. Лермонтов острейшим образом воздействовал на Григорьева высоким романтизмом своих поэм, прежде всего «Демона», но сама романтическая поэма Лермонтова быстро претерпевает транспозицию жанровых признаков и заметно эволюционирует. Это связано как со стремительными сдвигами в литературном процессе 1830-х гг., так и с обширностью лермонтовских жанровых возможностей. По отношению к поэме, да и не только к ней, позволено с большим основанием говорить о жанровом синкретизме Лермонтова. По М.М. Бахтину, романтическая поэма - романизированная поэма, которая под воздействием романа и подобно ему «не дает стабилизироваться ни одной из собственных разновидностей» (2)*. Современный лермонтовед Е.М. Пульхритудова, соглашаясь с Бахтиным, полагает, что уже ранняя поэма «Измаил-бей» (1832 - 1833) - «это жанровый эксперимент Лермонтова, где изнутри традиционной для романтической поэмы фабулы прорастает романное содержание,

раздвигающее и ломающее рамки старого жанра» (3)*. Далее исследовательница добавляет, что «Измаил-бей» «тяготеет не только к тому, чтобы стать романом в стихах. Это одновременно первая попытка исторической поэмы нового типа». И еще поясняет: «в «Измаил-бее» заложено не только зерно романа о сыне века, но и зерно философской поэмы-мистерии» (4)*.

Те же явления свойственны и зрелому творчеству Лермонтова. Так, в «Демоне» хорошо заметно романное начало, перекликающееся с принципами созданного параллельно «Героя нашего времени», предваряющее идейно-художественную полифонию романов Достоевского (5)*. Но гораздо более откровенно жанровые эскизы романа в стихах выступили в «иронических» поэмах Лермонтова «Сашка» и «Сказка для детей».

Л.Я. Гинзбург и Б.М. Эйхенбаум писали о прямом влиянии «Онегина» на «Сашку» и «Сказку для детей» как в содержательном, так и в жанровом отношении. Характеризуя позднее творчество Лермонтова, Л.Я. Гинзбург утверждает, что «Онегин» в переломный момент (1838 - 1839) определяет его направление. Он дает предпосылки для лирической иронии «Сказки для детей», для бытовой конкретности «Сашки», для психологизма «Героя нашего времени» (6)*. Иронический стиль «Сказки для детей», по мнению исследовательницы, вел к реалистическому миропониманию, к возможности с разных точек зрения взглянуть на вещи и явления. Лермонтов долго видел своего Демона только как героическую фигуру, но затем противопоставил друг другу две концепции демонизма - монументальную и ироническую. «Новый демон, - пишет Л.Я. Гинзбург, - трагичен, но трагичен именно отсутствием абсолютов, раздвоенностью, рефлектирующим сознанием интеллигента 30-х годов. Это сложное идеологическое задание Лермонтов осуществляет переходами, контрастами, стилистическими разоблачениями, характерными для иронического метода...» (7)*. Таким образом, и способ изображения персонажа, и колеблющаяся стилистика - все в «Сказке для детей» выводится из «Онегина».

В этом же русле лежит «Сашка». Здесь «Лермонтов явно занят мыслью о том, чтобы написать своего "Онегина", то есть написать историю молодого человека своего поколения». Далее Л.Я. Гинзбург замечает, что «впервые в "Сашке" Лермонтов вводит своего лирического героя в текст поэмы, создает развернутую систему лирических отступлений» (8)*. Ироническая сдержанность сюжета, удвоение лирического «я» в авторе и герое, автор как связующее начало для пестрого материала быта, прозаическое строение фразы приближены к структуре пушкинского романа в стихах. В то же время исследовательница справедливо выводит «Тамбовскую казначейшу» за жанровые границы «Онегина», несмотря на онегинские строфы поэмы, и сближает ее с «Графом Нулиным». Конечно, онегинский элемент есть в «Казначейше», но закругленность сюжета вокруг единственного эпизода тяготеет к жанру стихотворной повести. Вопрос о жанровой принадлежности «Сашки» гораздо сложнее. Л.Я. Гинзбург все же думает, что «Сашка» «отнюдь не натуралистический роман в стихах; "Сашка" - ироническая поэма». Она считает эту вещь неотделанной, незаконченной и брошенной, добавляя при этом, что Лермонтов «бросил "Сашку" - и, быть может, написал бы грандиозный

роман в стихах о русской жизни» (9)*.

Б.М. Эйхенбаум видит «Сказку для детей» и «Сашку» сходным образом, но жанровые акценты ставит иначе. Он пишет: «На <...> принципах, восходящих к "Евгению Онегину", строится поэма "Сашка". <...> Это уже не повесть в стихах, а роман <...>. Самое построение поэмы характерно для романа...» (10)* В отличие от Л.Я. Гинзбург, Б.М. Эйхенбаум полагает (и это представляется более приемлемым), что поэма была задумана как фрагмент и что Лермонтов не собирался ее продолжить. Оборванные концовки встречаются и в романтических поэмах, но они особенно характерны после «Онегина» именно для романа в стихах, где оконченность часто выступает в форме неоконченности. Фабула «Сашки» действительно не развязана, если не считать развязкой уведомление о смерти героя, композиционно инверсированное в начало текста Знаком концовки может служить также анафора «Блажен» (строфы 143 - 146) как реминисценция X и LI строф восьмой главы «Онегина».

Большинство лермонтоведов считает «Сказку для детей» незавершенной, едва начатой (Л.Я. Гинзбург, У.Р. Фохт, Т.П. Голованова и др.). Однако Б.М. Эйхенбаум ставит вопрос: «Не представляет ли собой "Сказка для детей" фрагмент, который и не должен иметь конца?» То есть здесь та же проблема, что и с «Сашкой», и та же возможная связь с онегинской жанровой традицией. Ряд наблюдений и сопоставлений приводит Б.М. Эйхенбаума к выводу, что «перед нами снова фрагмент стихового романа» (11)*. В принципе, можно даже говорить не о «фрагменте стихового романа», но просто о «стиховом романе», так как фрагментарность и неоконченность являются качествами жанра. Впрочем, как бы ни решался этот сложный вопрос - в более узком аспекте жанра или в плане поздней поэтики Лермонтова (12)*, - перед нами все равно открывается зрелище безостановочных жанровых импульсов стихотворного романа, не отливающихся в застывшие формы. Не погибни Лермонтов так рано, не изменись столь стремительно историко-литературные условия, кто знает, мы действительно могли бы иметь, наряду с «Онегиным», еще один грандиозный «роман в стихах о русской жизни». Он мог возникнуть на путях циклизации самых различных жанров, комбинирующих вместе поэзию и прозу, - подобная форма виделась впоследствии Ап. Григорьеву. Нельзя не отметить известного притяжения «Сашки» и «Сказки для детей»: они написаны одной и той же редкостной одиннадцатистишной строфой - соединением неполной октавы с двумя двустишиями, которое М.Л. Гаспаров считает «громоздким» (13)*, - и к тому же существует кусок текста, как бы колеблющийся между обеими поэмами. Можно представить и сопряжение с ними какого-нибудь прозаического замысла Лермонтова. Так или иначе, но роман, и в частности, роман в стихах как «вечно ищущий, вечно исследующий себя самого и пересматривающий все свои сложившиеся формы жанр» (14)*, обнаружил, приближаясь к середине XIX в., избыток не вполне определившихся жанровых стремлений.

Опираясь на прецеденты жанровых определений «Сашки» и «Сказки для детей», примеры которых нетрудно умножить (15)*, следует, казалось бы, утверждать с полным основанием, что перед нами два готовых стихотворных

романа, осуществляющих прямую онегинскую традицию на ее магистральной линии. Однако, даже имея достаточное количество аргументов, лучше от этого воздержаться, потому что в случае с романом в стихах мы вообще редко встречаемся с твердо проявленной и устойчивой структурой. Безусловно, приложение к тексту жесткой решетки жанровой 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. Роман в стихах едва ли не больше, чем роман в прозе - при всей их «дьявольской разнице», - ищет свободы для содержательного развертывания и композиционного размещения. Его трудно уложить в рубрики классификации, и потому, придерживаясь описательных задач, надо уравновесить меру заключения текста в рамки жанра и меру освобождения его из этих рамок. При таком подходе «Сашку» и «Сказку для детей» предпочтительнее оставить в пределах неканонических, протожанровых форм.

Стихотворный эпос Лермонтова оказал огромное влияние на ранние опыты Ап. Григорьева в этом роде. Вместе с тем, лермонтовская стилистика таких его поэм, как «Олимпий Радин. Рассказ» (1845), «Встреча. Рассказ в стихах» (1846), «Первая глава из романа "Отпетая"» (1847), преломляется в чертах онегинской структуры, то есть романизация идет под совместным влиянием Пушкина и Лермонтова.

«Олимпий Радин» как текст средней величины с более или менее обозначенной концовкой и сюжетом, в который укладывается большой кусок жизни героя, должен быть отнесен скорее к стихотворным повестям, а не к романам. Лермонтовско-байроновским знаком является четырехстопный ямб с неизменной мужской клаузулой, как в «Мцыри» и «Шильонском узнике». Олимпий Радин - герой демонического лермонтовского типа - погружен в московский быт, что контрастно осложняет стилистику вещи сравнительно с «Демоном». Григорьевский «демон» уже женат на обыкновенной женщине, но к тому же влюбляет в себя девушку из «полурусской» семьи, живущую вместе с матерью и сестрой. Бытовая характеристика семейства идет от автора-повествователя, который одновременно выступает как приятель героя. Повествование перебивается авторскими отступлениями. Все эти черты основательно смещают жанровую структуру «Радина» от поэмы к роману в стихах. Олимпий и Лина вскоре расстаются, героиня выходит замуж и через год умирает, пути героя и автора расходятся.

Влияние «Онегина» еще более подчиняет себе «Встречу». «Рассказ в стихах» освещает, правда, лишь один эпизод из московской жизни. Сергей Петрович Моровой, совершенно онегинский тип, едет, гоняясь за развлечениями, из театра в маскарад, где встречает «погубленную» им когда-то красавицу Катю. Несложный сюжет дает возможность автору обрисовать театр, маскарад, публику и, конечно, героя:

Давно отвык он удивляться,
Давно не верил ничему,
Давно не мог он предаваться
Порыву сам ни одному (16)*.

Особенно романтизирует «Встречу» попытка следовать пушкинской интонации, поддержанной не только четырехстопным ямбом, но и неустойчивой 18-строчной строфой, внутри которой попадаются чисто онегинские строфы, «пропуски» текста, обрывы повествования и т. п. Пушкинско-лермонтовский эпический элемент в первых поэмах Григорьева более чем налицо.

За продвижением неявных поэтических форм романа в жанровом континууме (17)* от Лермонтова к Ап. Григорьеву легче всего уследить, взяв оптимально сопоставимые тексты, каковыми, на наш взгляд, будут «Сказка для детей» и «Первая глава из романа "Отпетая"». Вслед за Белинским, видящим в поэме Лермонтова «лучшее, самое зрелое из его произведений», где «стих возвышается до удивительной художественности» (18)*, Григорьев чрезвычайно ценил «Сказку», которая была впитана его поэзией и жизнью. Так, в автобиографической повести Григорьева «Листки из рукописи скитающегося софиста», написанной прозой, но имитирующей роман в стихах отрывочностью и короткими главками с римскими цифрами, «Сказка» упоминается дважды в связи с весьма напряженными отношениями героя и героини (Аполлона Григорьева и Антонины Корш). Герой утверждает: «Ее душа <...> создана мною, <...> начиная с нашей прогулки <...>, где я <...> сказал ей, что она Нина Лермонтова, до вечера 23 декабря, когда я на ее с лихорадочной дрожью сказанные слова: "Я не могу ни от чего прийти в восторг", - спокойно и тихо прочел ей строфу "Сказки для детей"». В другом месте повести строфу из «Сказки» читают уже герою, намекая на его любовь к «Нине» (19)*.

Не исключено, что Григорьев в «Отпетой» намеренно идет по следам «Сказки для детей». Ни бесспорная разница в поэтическом классе, ни контрасты социального среза темы, ни расхождение в объеме (в «Сказке» - 297 стихов, в «Отпетой» - 522) не уничтожают этого предположения. Более того, все это лишь подчеркивает и сюжетно-тематическую общность, и нарочитую незавершенность текста обеих поэм. Речь в них идет о первоначальном опыте жизни семнадцатилетней девушки, о ее страхе, трепете, жажде любви и поклонения. Обе героини поэм переступают порог дозволенного (у Лермонтова - в мечтах!), ведут себя как романтические натуры, неподвластные внешним обстоятельствам, живущие «мимо всех условий света» и обязанные самим себе как взлетами, так и падениями.

Действие обеих поэм происходит в Петербурге, но в каждой из них запечатлена лишь одна сторона его двойственного облика: в «Сказке» - «город пышный», в «Отпетой» - «город бедный». У Лермонтова - аристократический мир и быт, у Григорьева - мещански-чиновный. Княжна Нина живет в роскошном старинном особняке близ Невы, она единственная дочь величавого старика, двенадцати вершков роста, вольтерьянца, озлобленного на новый век и нравы. Юная Даша обитает в «мирной Коломне», в скучном родительском доме, где мать вечно с чулком и с наставлениями. Но разница в происхождении и воспитании, более выписанных у Лермонтова, чем у

Григорьева, в принципе не влияет на формирование характеров Нины и Даши. Более всего их, конечно, определяет пушкинский образ, который любили и продолжили Лермонтов и Григорьев: «Как беззаконная комета В кругу расчисленных светил». Такова Нина:

...душа ее была
Из тех, которым рано все понятно.
Для мук и счастья, для добра и зла
В них пищи много - только невозвратно
Они идут, куда их повела
Случайность, без раскаянья, упреков
И жалобы - им в жизни нет уроков:
Их чувствам повторяться не дано... (20)*

Но такова и Даша:

...путь перед тобой
Лежит отныне ровный и свободный...
Идти наперекор себе самой
В очах с презрением и дерзостью холодной,
В страдающей груди с глубокою тоской
Идти в свой путь, как бездна, неисходный,
Не знаешь ты, куда тот путь ведет,
Но ты пошла - что б ни было - вперед! (21)*

Совершая свой путь поверх правил общежития, обе героини зато глубоко
соприкосновенны тому, что позже назовут «душой Петербурга» (22)* и что здесь поэтически воплощено в чертах городского ландшафта. Продолжая традиции Гнедича и Пушкина, но не повторяя их, авторы поэм сопровождают рассказ описаниями белой ночи. Картинно романтический пейзаж Лермонтова, как и полагается, сливает вместе природное и человеческое в системе эпитетов, но тут же слегка разгораживает их, отводя чисто психологическое содержание в развернутые сравнения:

Кидала ночь свой странный полусвет,
Румяный запад с новою денницей
На севере сливались, как привет
Свидания с молением разлуки;
Над городом таинственные звуки,
Как грешных снов нескромные слова,
Неясно раздавались - и Нева,
Меж кораблей сверкая на просторе,
Журча, с волной их уносила в море. (С. 74)

В «Отпетой» свойства романтического пейзажа более форсированы: белая ночь и все, над чем она простирается, втянуты друг в друга. Образуется единое внешне-внутреннее пространство, в котором все предметы и явления, одушевленное и неодушевленное метафорически обмениваются своими признаками:

...С зарею
Слилась заря... И влагою облит
Прозрачною, туманной, водяною –
Петрополь весь усталый мирно спит;
Спят здания, спят флаги над Невою;
Спит, как всегда, и вековой гранит;
Спит ночь сама... но спит она над нами
Сном ясновидящей с открытыми очами.
Болезненно-прозрачные черты
Ее лица в насильственном покое
(С. 333-334)

И грудь твоя колышется точь-в-точь
Как сладострастная Нева...
...меж ночью и тобой
Родство необъяснимое заметно...
(С. 335)

В сквозной перспективе образов Григорьева педалированы регрессивные моменты романтической поэтики - то, что у Лермонтова как в «Сказке для детей», так и в его поздней лирике заметно убывает. У Григорьева пространство очеловечено, а человек опространствен (23)*. У Лермонтова взаимное смешение внешнего и внутреннего делается умеренней, а его символика с ее мощной беспредельностью почти не расшатывает предметно-вещественной устойчивости. В этом Лермонтов делает шаг в сторону Пушкина, для которого наведение метафорических мостов между образами не характерно. И хотя Б.В. Томашевский справедливо заметил, что «Ап. Григорьев, провозглашенный подражателем Лермонтова, во многих своих вдохновениях черпает лирические импульсы из пушкинского поэтического наследия» (24)*, в приведенном описании он, скорее, ориентирован на поэтику тютчевского типа. В широком движении онегинской интонации стилистические переключения не нарушают постоянного равновесия лирики, патетики и иронии. Патетика же Григорьева, как правило, затмевает его иронию.

За судьбами героинь, однако, встает самое главное, что определяет сродство поэм Лермонтова и Григорьева, - это тема демонизма. И в «Сказке», и в «Отпетой» демон - действующее лицо, и его присутствие открыто вносит в тексты метафизический пласт содержания. Вместе с тем фабулы, особенно у Григорьева, подчеркнуто погружены в быт, и внешние события лишены какой бы то ни было сверхъестественности. «Сказка» заканчивается мечтаниями Нины о светских успехах, ее волнением и выездом на первый бал. Даша тайком от матери побывала со старшей подругой в танцклассе, где познакомилась с Андреем Петровичем, молодым чиновником, карьеристом, игроком и кутилой. Белой ночью она завлекает его, проезжавшего мимо ее дома в коляске, и после их свидания «Отпетая» обрывается. Демоны поэм, таким образом, впрямую в событиях не участвуют, но зато провоцируют их. Как подобает демонам, оба они являются сгущенной персонификацией имперсонального начала, двусмысленного, темного, страстного, всепожирающего. Демон «Сказки» умен, ироничен, лукав, он исподволь настраивает свою подопечную. Демонизм Нины

приоткрывается в поэме как возможность, как пространство возможностей. Ее появление на балу сродни отплытию корабля вдохновения в пушкинской «Осени» («Плывет. Куда ж нам плыть?..»), а также напоминает онегинский бал первой главы романа, когда вошедшего в залу Евгения немедленно подменяет автор. В последнем случае разница лишь в том, что взаимозамена персонажей в «Онегине» занимает 6 строф, выполняя функцию фабульного эквивалента (бал автора вместо бала героя), а в «Сказке» впечатления Нины перехватываются демоном, формально ведущим повествование, и этот перехват является знаком концовки и эквивалентом непродолженного текста (25)*. Что касается демона «Отпетой», то он более похож на Демона, обольщающего Тамару, но в то же время без всяких собственных надежд, так как его единственное желание «Пробиться всюду и во всем Всепожирающим огнем, Проклятием, объявшим всех...» (с. 336). Он влечет Дашу к паденью и гибели, призывает ее стать роковой кометой и змеей. Демон «Сказки» где-то на пути превращения в «маскированного гвардейца», как Ап. Григорьев назвал Печорина. Демон «Отпетой», напротив, уже залил без всякой цели весь мир кровью, уже устал это делать и жаждет самоуничтожения в высшей точке своего могущества.

Для ориентации на жанр стихотворного романа особенно показательна функция демона в композиционной структуре обеих поэм. Давно подмечено, что лермонтовские поэмы существенно отличаются одна от другой и написаны скорее по принципу взаимного отталкивания, нежели взаимного притяжения. В «Демоне» - могучий образ, помещенный в космическую сферу; в «Сказке для детей» он перемещен в домашнюю обстановку. Со стороны прямой картинности и сюжетно-персонажной характерности это почти что так. Однако в системе персонажей «Сказки» демон приобретает иные структурно-смысловые черты, которые в конечном счете вовсе не мельчат его, сравнительно с обольстителем Тамары. Демону «Сказки» отказано быть грандиозным мифологическим существом, суверенно возвышенным над миром и людьми, потому что у него другое назначение: он ироническое удвоение автора.

В «Демоне» образ автора не персонифицирован. Он осуществляется как взгляд на героя и действительность, выражением которого является вся поэма. В качестве безымянного мифоэпического повествователя автор в «Демоне» не занимает по отношению к герою устойчивой позиции: он то выше, то ниже Демона, то изредка совпадает с ним. Выдерживая эпическую дистанцию, автор личностно устраняется, не позволяя себе ни экспрессии, ни фамильярности. Вся история Демона как бы тяготеет к самовысказыванию. Совсем не то автор в «Сказке для детей». В манере «Евгения Онегина» и «Домика в Коломне» автор лично присутствует в поэме, выгораживая особый авторский мир, находящийся на метауровне соотносительно с миром героев. В «Онегине» миры автора и героев взаимопроницаемы, между ними постоянно происходит метасистемный переход в обе стороны. Автор совмещает в себе творца, повествователя-комментатора и персонажа, и все эти обличья нераздельно и парадоксально покрываются местоимением первого лица. Лермонтов поначалу как будто готов следовать за Пушкиным, но затем вдруг отклоняется и строит персонажную систему по-своему. Автор «Сказки»

обсуждает литературные вопросы, говорит о будущем произведении, представляет героя-демона, просит читателей перенестись с собою в спальню еще не названной героини, где на нее, спящую, «взирает Мефистофель». Углубив его характеристику и затронув еще раз вопросы творчества, автор передает слово демону, и мы слышим его монолог, обращенный к спящей героине, как это было с Тамарой. Монолог охватывает все 20 строф, оставшиеся до конца текста. Однако речь демона не только «коварных искушений Была полна» (с. 73): уже через две строфы монолог неочевидно меняет свою направленность и функции и движется сразу как бы по нескольким руслам.

Начиная рассказывать спящей Нине какие-то чудесные тайны, объясняя свои чувства к ней, демон описывает Петербург с его белой ночью, немые дворцы на берегах Невы, угадывая «под сению палат» кипящие шекспировские страсти (строфа 12), видит роскошный старинный дом, где отпировала минувшая эпоха, а теперь живет лишь старый князь, «озлобленный на новый век и нравы», вместе с дочерью четырнадцати лет. Становится ясно, что демон давно уже говорит не с Ниной, а рассказывает читателям ее предысторию. Из героя, по-своему влюбленного в героиню, он превращается в повествователя. В начале монолога демон прямо обращается к Нине:

Знай, это я, склонившись к изголовью,
Любуюся - и говорю с тобой...
(С. 74)

А в его конце слова направлены иначе:

Хотелось мне совет ей дать лукавый,
Но ум ее, и сметливый и здравый,
Отгадывал все мигом сам собой;
Так годы шли безмолвной чередой;
И вот настал тот возраст, о котором
Так полны ваши книги всяким вздором.
(С. 79)

Кому же демон - или снова автор - все это рассказывает? Если Нине, то почему в третьем лице, а главное - она про себя все отлично знает и без него. Монолог построен так, что он без шва переходит в повествование, и «ваши книги» откровенно обозначают смену адресатов. Все это похоже на тип «противоречия», лежащего в основе композиционной структуры «Евгения Онегина». Автор в пушкинском романе постоянно меняет амплуа неотмеченными переходами, но, сколько бы раз он ни делал это, он остается в пределах единого образа. Здесь же мы должны допустить по аналогии, что автор-творец, становясь автором-повествователем, сам превращается в демона, а это, конечно, исключено у Лермонтова. Демон «Сказки для детей» становится двойником автора лишь по функции повествователя, но друг в друга они не превращаются. Происходит лишь не доведенная до конца

экспансия персонажа в мир автора, чего в «Онегине» все-таки не бывает.

Таким образом, демон, взяв слово для монолога, незамедлительно подбирает и повествование, стилистически возвышая его, сравнительно с автором. Создается красноречивая ситуация: герой, о котором автор в первых строфах поэмы говорил сниженно-иронически, теперь занимает центральное место в ее композиции. В «Сказке для детей» строится какая-то особая постромантическая структура, в которой существенно деформирована неизбежная параллельная соотнесенность линий автора и героя. Кстати, деформирована она и в «Евгении Онегине», где осознанно заявлена структурная «разность между Онегиным и мной».

В результате образуется троичная персонажная система «Сказки»: автор - демон - Нина. Демон выполняет в ней функцию средостения, он одновременно соединительная, преломляющая и разгораживающая инстанция для миров автора и героини, нечто вроде разводного моста. При этом он принимает на себя проекции и отпечатки миров и характеров автора и героини, оставляя, в свою очередь, оттиски в их душах (26)*. В то же время этот демон вряд ли может получить власть над автором и Ниной. Автор отделывается от него стихами (см. строфу 6), а Нина - столь способная ученица, что изначально равна своему наставнику. Недаром, когда она в мечтах кокетничает со своим кавалером,

> ...сердце билось в ней так шибко, шибко,
> И по устам змеилася улыбка.
> (С. 79)

Если сюжет и система персонажей «Отпетой» по схеме близки «Сказке», то связи композиционной структуры имеют сходство с «Евгением Онегиным» и «Домиком в Коломне». У Григорьева доминирует авторский план. «Отпетая» начинается беседой с читателем о теме поэмы, что - вместе с октавами - приводит автора к мысли о Пушкине. Вообще, по ходу сюжета литературные вопросы всплывают постоянно: вспоминаются Лермонтов, Карамзин, Марлинский, Шекспир и др. Все это очень по-онегински. Правда, когда автор вводит героиню, то сначала не задерживается на ее характеристике, а тут же переходит к герою, вовсе не типичному для романа в стихах:

> А героиня очень мне нужна,
> Нужнее во сто тысяч раз героя...
> Герой? Герой известный - сатана...
> Рушитель вечный женского покоя,
> Единственный... Последняя жена,
> Как первая, увлечена змеею –
> Быть может... демон ей сродни
> И понял это в первые же дни...
> (С. 332 - 333)

Этот демон дважды обращается к Даше в ее снах, но его монологи, экспрессивные и жутковатые, всегда обращены только к ней. Когда они

заканчиваются, повествование снова переходит к автору, который никому его никогда не переуступает. Демон как персонаж, кроме двух своих монологических включений, в сюжете не участвует, и поэтому авторский мир пересекается не с одним, а с двумя раздельными мирами героев. Общее единство «Отпетой» романтически поддержано слиянием темы и интонационно-стилистических характеристик, но миры автора и героев в плане персонажных переходов, переключений и взаимозамен не слишком пластичны. Между мирами персонажей как бы воздвинуты плохо проницаемые перегородки, и потокам смыслов не разгуляться. Эта черта у Григорьева гораздо резче, чем у Лермонтова, хотя у него, как было отмечено, взаимоупор компонентов слабее их взаимопроницаемости. Сравнительно с «Отпетой» и «Сказкой», «Онегин» оптимально уравновешен в соотношении автономности компонентов и их погруженности друг в друга.

Авторский план в «Отпетой», конечно, не столь содержательно богат, как в «Онегине», но отличается и мыслью, и культурной эрудицией, и романтической патетикой, характерной для Григорьева. В онегинской манере используются пропуски и сокращения строф, применяются крупные авторские включения в качестве эквивалентов фабульного времени. В связи со «Сказкой для детей» уже был помянут авторский бал вместо бала Онегина, где автор пылко декламирует, вспоминая о женских ножках. Так и в финале «Отпетой» на протяжении целых пяти октав автор воспевает прелести поцелуя с привлечением Ромео и Юлии, и этот гимн заполняет фигуру умолчания, спрятавшую в себе картину ночного свидания Даши и Андрея Петровича, которая едва угадывается.

Рассмотренные здесь черты «Сказки для детей» и «Отпетой», а также фрагментарность, внефабульность, оконченность-неоконченность, связанные с тем, что предыстория, экспозиция и завязка оказываются эквивалентом целого романного сюжета, показывают, как обе поэмы самонастраиваются на жанр романа в стихах, еще не отливаясь в его выраженные формы. При этом вполне естественно, что на фоне «Домика в Коломне» эти поэмы покажут свою причастность и к стихотворной повести. Не случайно Б.В. Томашевский писал, что «подражатели "Домика в Коломне" обычно испытывали двойное влияние Пушкина и Лермонтова» (27)*. Но тут же он говорит о первоочередном воздействии «Онегина».

Поэмы Ап. Григорьева 1840-х гг., лежащие вместе с частью стихотворного эпоса Лермонтова в боковом русле онегинской традиции, оказались не последними его опытами в этом роде. Спустя годы он написал поэмы «Venezia la bella» (1857) и «Вверх по Волге» (1862), которые, будучи сами по себе жанрово далекими от «Онегина» и поэм Лермонтова, своеобразно соприкасаются с традицией стихотворного романа. Речь идет о возможных стремлениях Лермонтова и реальных замыслах Григорьева создать большую форму, комбинирующую фрагменты стиха и прозы. Компоненты такой формы, находясь даже на некоторой дистанции, могли быть притянуты друг к другу силами циклизации. Ап. Григорьев долго лелеял мысль написать книгу «Одиссея о последнем романтике», состоящую из упомянутых поэм, рассказов, очерков и

стихов (28)*. Ни Лермонтов, ни Ап. Григорьев не осуществили стихотворный роман в подобной форме, но как жанровая тенденция, полная нерастраченной энергии, она до сих пор не потеряла возможности реализоваться. Впрочем, как минимум однажды это произошло: Б.Л. Пастернак написал роман в стихах «Спекторский», который вместе с его же прозаической «Повестью» составляет единую жанровую структуру (29)*.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* О том, что «"Борский" по своей композиции и общей манере повествования приближается к типу стихотворной повести из современной жизни или романа в стихах, представленному в "Бале" или "Наложнице" Баратынского», писал В.М. Жирмунский (Байрон и Пушкин: Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 270). О жанровой интерпретации поэм Лермонтова см. далее.

(2)* *Бахтин М.* Эпос и роман: Методология исследования романа // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 450.

(3)* *Пульхритудова Е.М.* Своеобразие и жанровое богатство лермонтовского романтизма // История романтизма в русской литературе: Романтизм в русской литературе 20 - 30-х гг. XIX в. (1825 - 1840). М., 1979. С. 285.

(4)* Там же. С. 286, 287.

(5)* Там же. С. 325.

(6)* См. *Гинзбург Л.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 126.

(7)* Там же. С. 140.

(8)* Там же. С. 148.

(9)* Там же. С. 158, 160.

(10)* *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове. М., 1961. С. 100.

(11)* Там же. С. 102.

(12)* В последнем случае весьма продуктивна аналогия со «Штоссом». См. по этому поводу: *Морозов А.А*. Загадка лермонтовского «Штосса» // Русская литература. 1983. № 1. С. 189 - 197.

(13)* *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984. С. 156.

(14)* *Бахтин М.* Указ. соч. С. 482.

(15)* Например: «...лермонтовский "Сашка" по своей задаче дать типический образ современного молодого человека, показать определившее его бытовое окружение близок к пушкинскому роману в стихах» (*Найдич Э.* Поэма «Сашка» // Творчество Лермонтова. М., 1964. С. 134); см. также: *Богачек И.А.* 1) Поэма Лермонтова «Сашка» // Уч. зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена. 1965. Т. 273. С. 18 - 31; 2) «Сказка для детей» М.Ю. Лермонтова // Уч. зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена. 1966. Т. 308. С. 32 - 53.

(16)* *Григорьев Ап.* Избранные произведения. Л., 1959. С. 318.

(17)* Термин употреблен как обозначение совокупности лироэпических текстов эпохи вне строгой жанровой систематики.

(18)* *Белинский В.Г.* Библиографические журнальные известия // В.Г. Белинский. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 37.

(19)* *Григорьев Ап.* Воспоминания. Л., 1980. С. 87, 92.

(20)* *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1958. Т. 2. С. 78. (Далее указания на страницы - в тексте.) По мнению Б.Ф. Егорова, именно эту строфу читал вслух герой «Листков из рукописи скитающегося софиста» (см. *Григорьев Ап.* Воспоминания. С. 400).

(21)* *Григорьев Ап.* Избранные произведения. С. 332. (Далее указания на страницы приводятся в тексте.) В приведенных кусках хорошо видна разница в стилистике Лермонтова и Григорьева: судьба Даши рисуется романтическими штампами, с изобилием эпитетов, отдает мелодрамой - у Лермонтова ничего такого нет.

(22)* *Анциферов Н П.* Душа Петербурга. Пг., 1922. С. 88 - 92.

(23)* По поводу отождествления Даши со «сладострастной Невой» можно предположить, что Григорьев интуитивно связывал с рекой мифологическую символику демонизма. См. об

отождествлении рек с демонами в Еванг. от Матф., 7: 25 в кн.: *Якобсон Р.О.* О лингвистических аспектах перевода // Якобсон Р.О. Избранные работы. М. 1985. С. 367. Онегин также связан с мифологемой реки, чему можно приписать сходный смысл: см. главу «Пространство "Евгения Онегина"».

(24)* *Томашевский Б.* Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. 2. С. 426.

(25)* Кроме того, знаком концовки служит последний стих «Эпиграфы неведомых творений», перенесенный в порядке самоповторения из так называемого «Начала поэмы». Как писал Б.М. Эйхенбаум, «у Лермонтова повторяются, преимущественно, всякого рода лирические формулы, часто связанные со сравнениями. Большею частью они служат концовками отдельных глав, строф или целых вещей, выигрывая здесь в смысловой силе» (*Эйхенбаум Б.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 45 - 46). Однако, заводя речь об эпиграфах, последний стих как бы отсылает нас к началу оборванной поэмы: она ведь тоже остается «неведомым твореньем». Этот кольцеобразный ход аналогичен по функции последнему стиху «Евгения Онегина» «Итак, я жил тогда в Одессе», возвращающему читателя к Черному морю первой главы, к первым строфам романа, там же написанным.

(26)* Подобную функцию средостения выполняет романтический «идеальный ландшафт» (Ю.В. Манн). Так, например, ландшафт элегии В.А. Жуковского «Славянка» представляет не только «пейзаж души», человеческую душу, воспринимающую природу, а не самое природу, но и присутствие надличных природно-космическихсил, которые встречным потоком, как бы на двустороннем экране, осуществляют себя в том же ландшафте:

Как бы эфирное там веет меж листов,
Как бы невидимое дышит.
…….
Душа незримая подъемлет голос свой
С моей беседовать душою.

(27)* *Томашевский Б.* Указ соч. С. 426.

(28)* Об этом писал Б.Ф. Егоров: «Очевидно, Григорьев замышлял громадный цикл, состоящий, в свою очередь, из циклов стихотворений, поэм и рассказов» (Комментарий в кн.: *Григорьев Ап.* Стихотворения и поэмы. М., 1978. С. 208).

(29)* В жанровом ореоле «Евгения Онегина» может быть воспринят и «Доктор Живаго», если прочитать этот лирический роман в рефлексах его последней стихотворной главы.

1988

ПУШКИН - ПОЛОНСКИЙ - БЛОК: К ТРАДИЦИИ РУССКОГО СТИХОТВОРНОГО РОМАНА

В этом разделе будет намечена магистраль романа в стихах как жанра, проходящая от «Евгения Онегина» через две главные точки: «Свежее преданье» Я.П. Полонского и «Возмездие» А.А. Блока. Разумеется, эту схему легко заполнить, достаточно назвать до Полонского «Евгения Вельского» М. Вознесенского (?), «Сашку» М. Лермонтова, «Двойную жизнь» К. Павловой, «Олимпия Радина» Ап. Григорьева и после него «Поэтессу» К. Фофанова, «Владимира Волгина» Н. Панова и многие другие. То обстоятельство, что здесь названы весьма не равноценные в поэтическом смысле произведения, малоизвестные, а кроме того, привычно относящиеся к жанру поэмы, не должно смущать: история литературы - это не перечисление высочайших вершин, и роман в стихах, в конце концов, - модификация поэмы.

Начнем со «Свежего преданья». Роман Я. Полонского - заметный и характерный результат прямого влияния «Онегина». Не всегда легко

установить генеративные и типологические связи между произведениями, но здесь все лежит на поверхности. Незаурядное дарование Полонского уберегло его от последовательного эпигонства: следовать за «Онегиным», ни в чем не противоборствуя ему, - дело вполне безнадежное. Рассмотрим «Свежее преданье» на фоне «Онегина», обратив внимание на некоторые общие жанровые черты, на характер главного героя и образ автора в пределах первой главы. Но сначала несколько слов о романе в целом.

Полонский напечатал «Свежее преданье» в 1861 - 1862 гг. в нескольких номерах журнала братьев Достоевских «Время». Таким образом, оно выходило по частям, как то и подобает стихотворному роману. Редакция «Времени» характеризовала роман как «одно из замечательнейших произведений нашей текущей литературы» (1)*. Это, по-видимому, не было простой рекламой, так как сам Достоевский в письме к Полонскому от 31 июля 1861 г. сообщал ему о «сильном разнообразном впечатлении» от романа, о «восторгах» Некрасова, о том, что Страхов «заучил три <...> главы наизусть» (2)* и т. п.

Однако впоследствии все это оказалось преувеличением, о котором дала понять критика из лагеря «Искры» и даже старый знакомый Аполлон Григорьев (3)*. В конце концов Полонскому стало ясно, что его роман теряет актуальность в бурную эпоху шестидесятых годов. Он его обрывает и в более позднем прозаическом прибавлении (1869) досказывает прозой фабулу романа с седьмой по двадцатую главу (4)*. Сейчас «Свежее преданье» основательно забыто. Предпоследний раз оно было напечатано 45 лет назад в «Библиотеке поэта». Роман иногда упоминается в общих обзорах, специальные работы нам неизвестны.

События, описанные в «Свежем преданье», относятся к 1840-м гг., то есть несколько отодвинуты от момента создания романа. В ее центре находится историко-культурный тип, известный до недавнего времени под названием «лишнего человека». Петр Ильич Камков, поэт и философ, - личность духовно одаренная, возвышенная, но при этом ущербная, социально не прикрепленная. Это не знатный, но образованный дворянский интеллигент с чувством отторженности от мира и самопогруженности, иначе говоря, то, что в расширенном смысле можно назвать онегинско-чаадаевским типом. Впрочем, Камков больше напоминает Рудина, чем Онегина, что подтверждается самим автором:

Увы! - Как Рудину - тогда
Ему была одна дорога:
В дом богадельни иль острога.
(С. 392)

Однако Полонский тут же и отграничивает своего героя от тургеневского, тем более что у Камкова был реальный прототип - поэт Иван Петрович Клюшников:

Но между Рудиным и ним,

Как поглядим да посравним,
Была значительная разность.
Характеров разнообразность
Разнообразит вечный тип.
(С. 392)

В то же время за Камковым-Клюшниковым по ряду совпадающих черт как-то невольно видится Чаадаев, умерший незадолго до написания романа. Видится, несмотря на то что в тексте косвенно назван год рождения Камкова - он сверстник Белинского, - несмотря на то что миросозерцание реального лица подчас диаметрально противоположно взглядам литературного персонажа (так, например, Чаадаев считал, что «Россия шествует только в направлении собственного порабощения» (5)*, а Камков верил, что «придет время, и оно близко, когда крепостное право рухнет» (с. 481). Право на такое видение мы получаем потому, что многие произведения минувших эпох прочитываются на фоне позднейших поэтических структур. При всех требованиях историзма нам никогда не отрешиться от личного опыта. Так, читая в первом вступлении к «Поэме без героя» о поэте Всеволоде Князеве, мы подверстываем к нему облик и судьбу Осипа Мандельштама. Почему же теперь в «Свежем преданье» не увидеть за Камковым - Клюшникова, а за Клюшниковым - Чаадаева? Нечто подобное, взаимозамещение и «склеивание» персонажей, есть и в «Онегине»: за Евгением чувствуется сам автор (Пушкин) в восьмой главе, а во второй главе Евгений в спорах с Ленским напоминает молодого Чаадаева, причем Пушкин оказывается уже в роли Ленского. Конечно, «Свежее преданье», взятое вне жанрового контекста, семантически мелеет, но, прочитанное на фоне других романов в стихах, несколько смещает тип своей внутренней организации, приобретая большую глубину и сложность.

В ходе событий Петр Камков влюбляется в свою ученицу, юную княжну Ларису Таптыгину, отвергая в то же время притязания некой баронессы (персонажа без имени), женщины «бальзаковского» возраста, избалованной светской красавицы, далеко не глупой, но эгоистичной и тщеславной. Бальзака вспоминает сам Полонский, называя его «отцом тридцатилетних дам» (с. 418). Линия Камкова и баронессы представляется также вполне автобиографической, так как Полонский весьма страдал от внимания высокопоставленных дам в бытность за границей гувернером у Смирновых.

Любовь не удалась Камкову Из прозаической части мы узнаем, что Лариса сказала ему: «Вы не мой герой. Тот, кого я полюблю, должен походить на тот идеал мужчины и гражданина, который вы не раз рисовали передо мной, читая мне историю или толкуя великих поэтов» (с. 477). Так, Камков, воспитав Ларису в духе романтического отождествления поэзии и жизни, одновременно воздвиг преграду между нею и собой. В конце он умирает от чахотки, смиряясь со своей участью, ибо, несмотря на духовный и нравственный максимализм, а точнее, благодаря ему, он не смог утвердить себя во внешнем мире. В судьбе Камкова отчасти виден тип грибоедовского или тургеневского конфликта, когда женщина оказывается сильнее мужчины.

Однако, как и в «Онегине», в «Свежем преданье» мы наблюдаем интеллектуальный вариант одного из самых основных русских национальных типов, который, ощутив в себе личностное начало, «выталкивается» из социальной среды или сам «отпадает» от нее. То, что в глубинных пластах народной жизни проявляется как отшельничество, странничество, на уровне поэтического сознания Аполлона Григорьева будет названо «Моими литературными и нравственными скитальчествами». Онегину очень и очень свойственна «охота к перемене мест». Но он передвигается не только в пространстве, столь же подвижен он и во внутренней своей структуре. Изнеженный юноша, «подобный ветреной Венере» в мужском наряде, модник на западный манер, Онегин трансформирован в иной модус в сне Татьяны, где он предстает русским удальцом, главой шайки чудовищ, который «из-за стола гремя встает». Татьяна во сне прозревает глубинную национальную основу Онегина, и не случайно в конце романа ему, как и ей, ведомы:

...тайные преданья
Сердечной, темной старины,
Ни с чем не связанные сны,
Угрозы, толки, предсказанья...
(VI, 183)

С социальным «отпадением» связана также тема «ухода» в русской литературе. Уйти в скит, в революцию или в запой - лишь бы освободиться от невыносимой прикрепленности. Та же альтернатива предлагается и Камкову:

...иной
Идет на гибель как герой,
Иной... напротив, на покой
Отправится в уединенье
И сложит руки...
(С. 392)

Это напоминает нам контрастные возможности Ленского, которые у Кам-кова также не реализуются из-за его преждевременной смерти. Как и Ленский, Камков

...был добр и тонок;
Но - был невзрослый человек...
(С. 393)

Нет, не случайно Ап. Григорьев не увидел в Камкове «кряжевой натуры», которую находил в Онегине и Печорине. Однако к кому ближе Камков - к Онегину или к Ленскому, это, в конце концов, не самое главное. Важнее всего, что перед нами еще одна модификация типа русского интеллигента XIX в. с его «пламенной беспочвенностью». Те же черты мы легко заметим и в образе автора у Полонского.

«Свежее преданье» с «Онегиным» роднит еще одна черта, которую можно считать своего рода жанровым признаком: тяготение к «Горю от ума».

У Полонского эта ориентация начинается с заглавия, с описания светского поведения и патриархальных сторон московского общества, с характера главного героя и его любовной неудачи и кончается многочисленными явными и неявными реминисценциями: «Как поглядим да посравним» (с. 392), «Когда я прилетал в Москву Как юноша, когда-то праздный Любил я старую молву Ловить за хвост немного грязный» (с. 379), - или афоризмами:

Ума прибавится на грош,
А сердца на алтын убудет.
(С. 380)

Соприкосновения «Онегина» и «Горя от ума» нет нужды напоминать.

Вслед за пушкинским романом «Свежее преданье» имитирует размытость границы между романом и жизнью. Здесь у Полонского есть собственный источник - мемуарная основа романа. Как знакомые Камкова только в первой главе упоминаются Белинский, Станкевич, Самарин. В других главах возникают еще Аксаков и Тургенев, а баронессу посетил однажды

...гордый Лист,
Известный всем фортепьянист.
(С. 395)

В роман включаются также вопросы искусства, литературно-критическая полемика Полонского с шестидесятниками - все по онегинским образцам, - есть даже несколько пейзажей типа «Иные нужны мне картины». «Свежее преданье» написано нерегулированной строфой, но по всему роману проходят интонационные и образно-тематические переклички с «Онегиным». Вот несколько примеров, взятых только из первой главы:

О муже темные преданья
Она могла бы пояснить...
(С. 381)

...Друзья,
Пиши я в прозе, верно б я
Вам описал его каморку,
Стол, кресло, книги под столом
И на столе...
(С. 390)

Камков действительно был гений,
Хоть он заметного следа
Среди общественных явлений
И не оставил, господа.
(С. 392)

Аналогии со структурой «Онегина» видны в «пропусках текста», эпизодических примечаниях, правда, данных под строкой, прозаических прибавлениях, композиционно завершающих роман Полонского, и во многом

другом.

Однако, кроме естественных признаков жанрового сходства, поскольку перед нами два романа в стихах, между «Онегиным» и «Свежим преданьем» есть разница - и значительная.

Разница прежде всего наблюдается в структуре образа автора, в определенной неразвитости авторского плана «Свежего преданья» сравнительно с фабульным, отчего вся постройка романа наклоняется в эпическую сторону. Напомним бегло структурные черты авторского образа в «Онегине».

Авторская сфера в «Онегине» развита в самостоятельный мир, едва ли не более значимый, чем мир героев, и структура образа автора не однородна. В нем сразу пересекаются несколько планов, которые в читательском восприятии сливаются, но аналитически могут быть изолированы его чужеродные составляющие. Из них наиболее отчетливо выделяются два: автор предстает перед нами, с одной стороны, как поэт-творец, с другой - как персонаж собственного романа, и оба эти облика создают, как писал В.М. Маркович, «живое единство двух нераздельных величин, разность которых непрестанно возобновляется и непрестанно снимается их бесконечными взаимопереходами» (6)*.

Функция этих переходов заключается прежде всего во взаимопроникновении плана автора и плана героев, что, кстати говоря, ведет к многочисленным взаимозаменам между персонажами и к возникновению креолизированных образов, а в конечном счете, к созданию некоего общего духовного основания для всех героев (7)*, к их духовной открытости. Роман показывает, что «телесно любой человек есть единство, душевно - никогда» (8)*. В изображении персонажей Пушкин далеко уходит от эмпирической поверхности, и если на одном уровне герои обречены на одиночество, то на другом - прочно соединены (9)*. Они приравниваются друг к другу, к ритму природной жизни, и в результате «Онегин» становится не антропоцентричен, но космоцентричен.

У Полонского, на первый взгляд, та же самая структура образа автора, но более пристальное наблюдение усматривает разницу. Автор заявляет о себе прежде всего как повествователь, хроникер:

> Таптыгина не знал я лично:
> Но, как его историк, я...
> (С. 379)

Однако далее автор выбирает позицию очевидца и даже как будто собирается стать активным участником событий. Его самого влечет к Ларисе Таптыгиной, и он мечтает о ней в манере Ленского:

> То были дни моей весны,
> И было у меня пророком
> Мечтательное сердце; в сны
> Его я верил; из княжны
> Я создал по одним намекам
> Тот чистый, грустный идеал,

Который спать мне не давал.
Тогда благоразумья оком
Еще глядеть я не умел.
(С. 382)

Еще позже автор окончательно определяет свою роль как знакомый Камко-ва, которого он слушает как Ленский Онегина или как молодой Пушкин Чаадаева:

Я только помню - как, живой
Своею речью, молодой
Моей души святой покой
Он нарушал без сожаленья, -
Он не смеялся надо мной,
Не нападал, но понемногу
Одолевал...
(С. 391 - 392)

Как в первой главе, так затем и во всем романе образ автора у Полонского колеблется лишь в диапазоне «повествователь» - «персонаж», не попадая в главную оппозицию пушкинского образа «творец романа» - «персонаж того же романа». Что касается модификации образа автора как творца «Свежего преданья», то она в принципе не восходит до структурообразующей функции, возникая спорадически и не конструируя «расщепленной двойной действительности», как назвал мир «Евгения Онегина» А.В. Чичерин (10)*. У Полонского встречаются места, очень напоминающие пушкинские, например:

...Пущу вперед,
Сиятельных не беспокоя,
Камкова, моего героя.
Друзья! Как друга моего,
Рекомендую вам его.
(С. 391)

Читатель! Если ты желал
В начале моего творенья
Найти ошибку, упущенье
Иль вялый стих... - и не зевал
Над этой первою главою, -
Ты ничего не потерял...
(С. 394)

Все это не что иное, как имитация, эпигонство. В «Свежем преданье» отсутствует метаповествование, то есть поэтические рефлексии автора по поводу создаваемого им романа. Не возникает игры между авторским словом и «чужим» словом, взаимоотсвечивания различных уровней повествования и стиля, короче, всего того, что придает «Евгению Онегину» то неизъяснимое свойство, которое еще Н. Полевой пытался выразить как capriccio. Поэтому авторский план Полонского структурно, а следовательно, и содержательно слабо развит. Автору, поставившему себя в позицию Ленского, нелегко

изобразить себя свободным и властным демиургом, парящим над своим творением.

В итоге получается, что в звене «Евгений Онегин» - «Свежее преданье» прямая традиция жанра стихотворного романа выглядит не очень продуктивной. Ю.М. Лотман даже считает, что вообще «онегинская традиция неизменно сопровождалась трансформацией образов, имеющей характер упрощения структурной природы текста и введения ее в рамки тех или иных традиций (включая сюда и традицию, созданную самим пушкинским романом...)» (11)*.

***

Зависимость «Возмездия» А. Блока от «Евгения Онегина» вне всяких сомнений. Однако мы здесь попробуем увидеть эту зависимость преломившейся в творчестве Я. Полонского, поскольку связь Блока и Полонского просто лежит на поверхности, хотя до сих пор и недостаточно исследована, особенно в лироэпике. Мы сопоставим «Свежее преданье» с «Возмездием» по некоторым чертам творческой истории, по характеру фабулы, типу главного героя, общему литературному фону и пр. Все это должно опираться на структурные черты «Онегина», вполне сходные или видоизмененные, в силу чего жанр «Возмездия» также принимается за роман в стихах (12)*.

Блок, несомненно, читал «Свежее преданье», хотя прямых свидетельств этого пока установить не удалось. Во всяком случае, в записях Блока упоминаются тома 1 - 3 из пятитомника Полонского, а как раз в третьем томе и находится «Свежее преданье». Возможно, Блоку была знакома и журнальная, более полная, версия романа.

Как «Возмездие», так и «Свежее преданье» создавались в периоды резких социальных сдвигов, что в несколько ином смысле можно сказать и об «Онегине». Время быстро убегало вперед, и оба романа отставали. Как мы уже заметили, Полонский оборвал стихотворное повествование, досказав фабулу сжатой прозой. Нечто подобное пришлось сделать и Блоку. Начав «Возмездие» в 1910 г., он в 1919-м пишет большое предисловие к поэме, в котором, «не чувствуя ни нужды, ни охоты заканчивать поэму, полную революционных предчувствий, в года, когда революция уже произошла» (13)*, кратко пересказывает фабулу трех ее глав и эпилога, останавливаясь преимущественно на философской концепции произведения. Таким образом, сходный способ окончания двух стихотворных повествований свидетельствует, во-первых, что они оба запоздали в соревновании с «громадно-несущейся жизнью» и что они, во-вторых, претендовали на контакт с незавершенной современностью, в связи с чем можно говорить о жанровой интенции романа в стихах.

«Свежее преданье» и «Возмездие» могут быть сближены тематически. Возникая на семейно-бытовой, мемуарной основе, они затем развертываются в художественном плане, вбирают в себя ряд социально-исторических идей и

явлений. «Возмездие», однако, объемнее, «каждая глава, - пишет Блок в «Предисловии», - обрамлена описанием событий мирового значения; они составляют ее фон» (с. 298). Захват «Свежего преданья» несравнимо уже, о чем писал еще Аполлон Григорьев. При всем том оба произведения объединяются способом построения фабулы, слабо развитой, фрагментарной, а то и вовсе оборванной. То же и в «Онегине».

Тип главного героя романа в стихах в своей основе также остается неизменным у Пушкина, Полонского и Блока. Это онегинско-чаадаевский тип, социально не прикрепленная, «центробежная фигура». В обоих произведениях чрезвычайно важна тема исторического возмездия (у Блока, разумеется, она гораздо ярче), но у Полонского истоки возмездия лежат в духовно-нравственном воспитании, а у Блока оно идет через «коротенький обрывок рода» темным органическим путем.

В связи с этим укажем еще на одно отличие «Свежего преданья» от «Возмездия». Действие романа «Возмездие» уходит от современности на сорок, примерно, лет назад и лишь оттуда возвращается к настоящему. «Восьмидесятые годы, - писал О. Мандельштам, - колыбель Блока, и недаром в конце пути, уже зрелым поэтом в поэме "Возмездие" он вернулся к своим жизненным истокам - к восьмидесятым годам» (14)*. Полонский также возвращается, но не слишком далеко, к сороковым годам XIX в., к своим духовным истокам, и, вернувшись, оставляет там действие самого романа. Для жанра романа в стихах такие ретроспективы, скорее всего, не слишком благоприятны: жанр живет контактом с незавершенной современностью. Временной диапазон «Возмездия» более характерен для поэмы, но сам Блок, несомненно, ощущал в ней романное начало, так как говорил о «Возмездии» как о «моих "Rougon – Macquar'ax" в малом масштабе» (с. 298).

Герой «Возмездия» - «отец», художественно и философски одаренный профессор права, подобно Камкову, «списан с натуры» - это Александр Львович Блок. Но в данном случае гораздо важнее их общая литературная родословная: они прямые потомки Онегина. В то же время от Онегина они расходятся в разные стороны: Камков, при всем его духовном и нравственном максимализме, пассивен и покорен судьбе, «отец» же не случайно «похож на Байрона», он еще и демон, и хищник, но его порывы тонут в собственном эгоцентризме. Оба по-разному несчастны в любви: Камков не получил желаемого ответа на свое чувство, «отец» не мог удержать своего счастья. Все это, безусловно, онегинские варианты. Пушкинский герой может лишь утешаться знанием о взаимном чувстве Татьяны, между ним и нею непроходимая стена долга и самоотречения. Гибель героев Полонского и Блока совершенно однотипна, только Камков погибает с меньшей остротой и неприкаянностью. Непреодолимая тяга оборвать корни губит обоих, и это вполне может быть выражено формулой Блока из черновиков третьей главы «Возмездия»: «...человек, опускающий руки и опускающийся, прав. Нечего спорить против этого. Все так ужасно, что личная гибель, зарывание своей души в землю - есть право каждого» (с. 465).

Мы уже говорили о грибоедовском фоне для «Онегина» и «Свежего

преданья». С еще большим правом это можно сказать о «Возмездии». Интерес Блока к Грибоедову не нуждается в пояснениях. В «Возмездии» множество реминисценций из «Горя от ума». Например: «А в глубине души все та ж Княгиня Марья Алексеевна», «Шалят; Они не моего романа», «Тот странен и с людьми несхож». Стихи из первой главы «То ум холодный, ум жестокий Вступил в нежданные права» проясняются как «грибоедовские» в третьей: «И в снах холодных и жестоких Он видит «Горе от ума»». Последние стихи перерастают в так называемой второй редакции «Возмездия» в своеобразную поэтическую интерпретацию комедии, позже отброшенную:

Кто 6 ни был ты, - среди обедов,
Или, храня служебный пыл,
Ты, может быть, совсем забыл,
Что был чиновник Грибоедов,
Что службы долг не помешал
Ему увидеть в сне тревожном
Бред Чацкого о невозможном
И Фамусова шумный бал...
(С. 442)

Так «Горе от ума» своей «неразгаданностью» и «трагическими прозрениями» (Блок) осложняет образ «отца», смешиваясь с холодностью лермонтовско-врубельского демона. Так грибоедовская комедия дает боковое освещение целой ветви романа в стихах от Пушкина к Полонскому и Блоку. Интересно заметить, что заглавия у Полонского и Блока ориентированы на произведения близких по времени предшественников: «Горе от ума» и «Строитель Сольнес» Ибсена.

Как в «Онегине», как в «Свежем преданье», так и в «Возмездии» наблюдается размытость границы между поэзией и реальностью. Блок упоминает множество исторических и реальных лиц: Софья Перовская, неназванный Степняк-Кравчинский («гость новый»), дед поэта Бекетов, Щедрин, Достоевский, Победоносцев и многие другие. На мгновение в «Возмездии» появляется и автор «Свежего преданья»:

С простертой дланью вдохновенно
Полонский здесь читал стихи.
(С. 320)

В памяти Блока, видимо, сохранился чей-то рассказ о поэтических чтениях последней четверти XIX в., так как в статье «Вечера искусств» (1908) тот же штрих воспроизведен в прозе: Полонский читает стихи «с торжественно протянутой и романтически дрожащей рукой в грязной белой перчатке» (15)*. Любопытна сама трансформация образа из прозаического в стихотворный с отсечением снижающих деталей, сгущением и стилистическим возвышением.

Появление Полонского в «Возмездии» интересно еще с одной стороны. Само звучание фамилии и в особенности жест его «простертой длани» неожиданно смыкаются с польской темой «Возмездия», так как ассоциативно

притягивают из «Предисловия» «Костюшку с протянутой к небесам десницей» (с. 299). Если прибавить сюда стих Пролога «Угль превращается в алмаз», являющийся реминисценцией из Циприана Норвида «А вдруг из пепла нам блеснет алмаз» (наблюдение З.Г. Минц), и еще некоторые стихи, то можно обнаружить лейтмотив мазурки, ведущей тему Возмездия. Мазурка, кстати говоря, хоть и не столь значимо, но звучит и в «Онегине», и в «Свежем преданье».

В заключение вернемся еще раз к поэтике завершения стихотворного романа. Уже достаточно много писалось о завершенности «Онегина» в форме неоконченности. Отмечена также роль прозаических фрагментов при окончании пушкинского романа («Примечания», «Отрывки из путешествия Онегина»). Нечто подобное видим и при окончании «Свежего преданья», которое, вопреки сложившемуся мнению, вполне можно считать завершенным произведением. Изложив конспективной прозой целых четырнадцать глав стихотворного романа на нескольких страницах, Полонский как бы угадал, что стихотворный роман строится мимо фабульной занимательности. Интенсивный прозаический текст выступил в функции графического эквивалента экстенсивного стихотворного текста и тем самым спас роман Полонского именно как стихотворный. В противном случае стихи имели бы вид вялой прозы, как то случилось с романом в стихах Н. Панова «Владимир Волгин» (1900).

Однако случай с «Возмездием» гораздо сложнее. О какой-либо оконченности в форме неоконченности здесь не может быть речи. Роман действительно оставлен Блоком на полпути. Отсутствует почти вся вторая глава и окончание третьей, совсем нет эпилога. И все же можно в какой-то мере, пусть приблизительно, представить «Возмездие» полностью. Это вовсе не значит, что роман можно и тем более нужно реконструировать. Просто Блок отчасти компенсировал недостающий стиховой текст в прозаическом пересказе «Предисловия». К тому же можно, если на этот раз в порядке исключения нарушить обычные правила установления и прочтения канонического текста, читать подряд беловые и черновые куски второй и третьей глав, как это напечатано в пятом томе двенадцатитомного издания Блока (1933). Это исключение из правил может быть даже семантически оправданно. Глубоко прочитывается, например, прозаическая концовка второй главы, когда герой верхом на лошади, «пропадая на целые дни - до заката, <...> очерчивает все большие и большие круги вокруг родной усадьбы» (с. 470). Так или иначе, объяснив причины незаконченности поэмы и пересказав ее, Блок тем самым все-таки закончил «Возмездие», и большие фрагменты текста как бы перестраиваются из линейного порядка в круговой, располагаясь вокруг эпицентра, созданного «Предисловием». Оно надстраивает над текстом поэмы или романа в стихах структурный план метаповествования, выполняя роль авторского плана в «Онегине» и обеспечивая целостность произведения.

Таким образом, жанровые формы романа в стихах от Пушкина до Блока варьируют различные способы открытой структуры, где внешняя незавершенность обязательна. Это черта жанра. Вместе с тем обрывающийся текст «Свежего преданья», несмотря на игру с «пропущенным» текстом,

представляет собою постепенно развертывающуюся, непрерывную ленту. В «Возмездии» по-другому. Если согласиться, что в сознании художника произведение существует до его реализации в тексте в виде некой идеальной целостности, «построено в голове», то «Возмездие» видится не столько недостроенным текстом, сколько взорванным внутренним единством, которое структурно-семантически и оформлено в облике взрыва, с разлетающимися от эпицентра «Предисловия» во все стороны фрагментами белового и чернового текста. В век научно-технических, информационных, демографических и прочих «взрывов» блоковское «Возмездие» выступает как их предзнание и отображение. «В эпохи бурь и тревог» Блок писал не только «о постройке большой поэмы», но и о «мировом пожаре», о «крушениях», как он надеялся, благотворных.

В результате, бегло взглянув на схему развертывания жанровых потенций русского стихотворного романа после «Евгения Онегина», мы можем предварительно утверждать следующее. «Евгений Онегин» сразу достиг высшей ступени жанра романа в стихах благодаря удачному стечению в одной точке многих генетических линий, большею частью чужеродных. Соответственно этому, и воздействие самого «Онегина» пошло, главным образом, на стимулирование различного рода боковых жанров. Но и прямая преемственность романа в стихах не оказалась закрытой. Она проходила не по линии восходящей эволюции, сначала дала ряд эпигонских подражаний, из которых буквально единицам удалось выделиться из потока («Свежее преданье» Полонского), и даже повлиять на более далекие образцы, авторы которых пытались вступить в соревнование с «Онегиным» («Возмездие» Блока). Дальнейшее развитие жанра происходит на путях отталкивания от «Онегина» при сохранении отдаленной связи с ним и деформированных, а частично и перегруппированных его жанровых признаков («Пушторг» Сельвинского, «Спекторский» Пастернака, «Поэма без героя» Ахматовой, «Василий Теркин» Твардовского и др.).

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* Цит. по: *Полонский Я.П.* Стихотворения и поэмы. М., 1935. С. 761, примеч.

(2)* *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 28, кн. 2. Л., 1985. С. 19, 20.

(3)* См. *Полонский Я.П.* Указ. соч. С. 760 - 761.

(4)* Там же. С. 481. В дальнейшем страницы этого издания будут указываться в тексте.

(5)* *Чаадаев П.Я.* Неопубликованная статья // Звенья. 3-4. М.; Л., 1934. С. 380.

(6)* *Маркович В.* Развитие реализма в русской литературе // Вопросы литературы. 1976. № 3. С. 93. Подобное понимание диалектики авторского образа, как нам представляется, более отвечает структуре «Онегина», чем его истолкование как «художественного сосуществования двух «Я»» (см.: *Тархов А.* Судьба Евгения Онегина // А.С. Пушкин. Евгений Онегин. М., 1978. С. 10), как «различения Пушкина и Автора» (Там же. С. 11).

(7)* «О профильности героев "Онегина"» см.: *Лотман Ю.М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975. С. 77 - 78.

(8)* *Гессе Г.* Степной волк. Новосибирск, 1990. С. 140.

(9)* См. также об этом в главе «Поэтическое и универсальное в "Евгении Онегине"».

(10)* *Чичерин А.В.* Идеи и стиль. 2-е изд., доп. М., 1968. С. 123.

(11)* *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 101 - 102.

(12)* «Романом в стихах» называет «Возмездие» В.М. Жирмунский. См.: Теория литературы.

Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 244.
(13)* *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 295. В дальнейшем при цитации «Возмездия» страницы указаны в тексте.
(14)* *Мандельштам О.* О поэзии. Л., 1928. С. 57.
(15)* *Блок А.* Собр. соч. Т. 5. С. 307.

1981

«МЛАДЕНЧЕСТВО» ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА И «ПЕРВОЕ СВИДАНИЕ» АНДРЕЯ БЕЛОГО В РУСЛЕ ОНЕГИНСКОЙ ТРАДИЦИИ

Внутри жанрового контекста, завершающего столетие онегинской традиции, особенно выделяется группа произведений: «Младенчество» Вяч. Иванова, «Первое свидание» А. Белого и «Возмездие» А. Блока. Их объединяет высокий идейно-поэтический уровень, их принято называть поэмами, и - странным образом - их заглавия при последовательном прочтении соединяются в подобие сюжета. Идейная проблематика первых двух была далековата от современности уже в момент своего появления, но с исторической и историко-литературной стороны обе представляют большую познавательную ценность, потому что показывают пути, по которым история не пошла. Сложнее в этом смысле обстоит дело с «Возмездием». Что касается жанра, то после разбора «Евгения Онегина» понимание трех поэм как трех романов в стихах уже не может вызвать недоумения.

«Младенчество» Вяч. Иванова кажется, на первый взгляд, несколько неожиданным произведением в его творчестве. Мемуарно-биографические мотивы не характерны для этого ученого, поэта, книжника, филолога. Его творчество обычно представляется как надличное, и поэтому об индивидуализме Вяч. Иванова приходится говорить в особом смысле. Индивидуализм как позиция вытекал из глубоко продуманной и целостной теории, которая практически не замыкалась с реальной современностью, но по своему смыслу восходила к мифологическим корням человечества, настаивала на всеединстве, всеобщности, хоровом начале. «Младенчество» как раз выделило конкретно-биографическое «я», чтобы осмыслить его на фоне исторической судьбы, в движении времени и рода. Вот почему роман Вяч. Иванова оказался лирико-эпическим произведением, в котором лиризм и повествовательное начало можно выделить и как самостоятельные, и как хорошо уравновешенные структуры.

Лироэпос - онтологическая основа романа в стихах. Без него романа в стихах в онегинской традиции не удержать. «Младенчество», выполняя этот принцип, уже по одному этому подтягивается к корпусу жанра.

Напомним все-таки, что роман в стихах есть разновидность (ответвление) поэмы, что для рассмотрения текста в круге жанра, хотя бы на периферии, достаточно установить жанровую тенденцию (ориентацию, тяготение) текста, что жанровые характеристики зависят от помещения в жанровый контекст. Кроме того, чем текст ближе к нашему времени, тем более

мы вправе говорить уже не о «чистых» жанрах, а о жанровых образованиях, модусах жанровой принадлежности, о «пучках» жанров. Названия трех поэм, во-первых, смыкаются с жанровой схемой «Онегина» по ряду важных признаков и, во-вторых, развивая онегинскую традицию, обновляют жанр как общими, так и индивидуальными отклонениями.

Текст «Младенчества» состоит лишь из одной главы, написанной онегинскими строфами. Строф всего 48 - нормальный объем онегинской главы - с прибавлением в начале еще одной - «вступления в поэтическое жизнеописание». Роман, состоящий из одной главы, был возможен в самых первых текстах, выводящих традицию. Это в серьезных случаях было связано с неразвернутыми перспективами смысла, с подчеркнутой неоконченностью. «Младенчество», обрывая жизнеописание лирического героя на годах отрочества, как будто откровенно оставляет роман без конца, но между тем содержательность романа такова, что он оказывается вполне завершенным. Несмотря на небольшой объем и чрезвычайно простую, почти никакую фабулу, «Младенчество» является романом насыщенного лирико-философского содержания.

Лироэпичность, оконченность под видом неоконченности - важные черты «Онегина». Поэтому представляется, что и строфа - знак онегинской структуры. С.С. Аверинцев, правда, считает, что «для Иванова это такая же "вечная", вневременная форма, как сапфическая или алкеева строфа, сонет или октава, такой же символ мировой стройности, пифагорейской "гармонии сфер"» (1)*. Вполне вероятно, что Вяч. Иванов хотел придать онегинской строфе столь высокий ранг, но нельзя отрицать и того, что в русской литературе это уникальное строфическое построение имеет особо отмеченный смысл, который невозможно ни с чем спутать.

Казалось бы, в «Младенчестве» вовсе отсутствует двусоставная структура, необходимо характеризующая стихотворный роман. В нем нет самопротиворечивого соединения мира автора и мира героев, которое столь неповторимо развернуто в «Онегине». Лироэпичность вне такой разработки - слишком малая поддержка для двусоставности. Однако, несмотря на господство в структуре лирико-биографического авторского «я», строй романа не обедняется, не делается одномерным. Двусоставность романа сохраняется, но обеспечивается она иначе, чем в «Онегине».

Хотя «Младенчество» не лишено черт историзма, подробностей быта и культуры, социально-психологических характеристик, его общий строй в значительной мере опирается на эстетику символизма, пусть даже в состоянии кризиса. В романе Вяч. Иванова существует «сознательно выраженный художником параллелизм феноменального и ноуменального, гармонически найденное созвучие того, что искусство выражает <...> действительность внешнюю... и того, что оно проводит во внешнем как внутреннюю и высшую действительность...» (2)*. Соединение эмпирического и абсолютного планов достигается в «Младенчестве» конкретно-бытовым смыслом и одновременно высокозначимым эмблематизмом поэтических слов и образов.

Как это выглядит на деле, видно из сопоставления фабулы с ее ассоциативно-лирическим ореолом. Фабула, как уже говорилось, совершенно элементарна. Описывается раннее детство мальчика с малозаметными забеганиями в более позднее время. Рассказывается о его родителях - отец и мать подаются в ярком сопоставлении, отдаленно напоминающем героев «Онегина», - о местах, где они жили, о болезни и смерти отца и о конце младенчества (3)*. Рассказ мог бы быть вполне тривиальным, если бы речь не шла о рождении поэта, а поэт, по Вяч. Иванову, это не только художник, но и жизнеустроитель, создатель мира, «демиург», участник исторического процесса, направляющий время. Поэт - это призвание, высокое восхождение, религиозная миссия, его жизнь изначально полна предчувствий и предзнаменований. В этом-то и заключается содержание «Младенчества»: метафизический смысл просвечивает сквозь собственно «романный». Двусоставность задается вступлением, идущим впрямую от имени «зрелого» автора:

Вот жизни длинная минея,
Воспоминаний палимпсест,
Ее единая идея -
Аминь всех жизней - в розах крест.
Стройна ли песнь и самобытна
Или ничем не любопытна -
В том спросит некогда ответ
С перелагателя Поэт.
Размер заветных строф приятен;
Герою были верен слог.
Не так поэму слышит бог,
Но ритм его нам не понятен.
Солгать и в малом не хочу:
Мудрей иное умолчу (4)*.

Читатель сразу вводится в средоточие идеи: перед ним прочтение жизни, которое является частичным переложением («мудрей иное умолчу») истинной книги всего бытия, написанной его творцом. Поэт - пророк, передатчик голоса бытия. Уже здесь, в романе, исподволь пробивается лермонтовский мотив («Поэт»), впоследствии расширяющийся в лермонтовский фон, глубоко значимый наряду с пушкинским.

Столь же объемна и разнопланова первая строфа, где говорится об отце и о рождении героя:

Отец мой был из нелюдимых,
Из одиноких - и невер.
Стеля по мху болот родимых
Стальные цепи, землемер
(Ту груду звучную, чьи звенья
Досель из сумерек забвенья
Мерцают мне, чей странный вид
Все память смутную дивит),
Схватил он семя злой чахотки,
Что в гроб его потом свела.

Мать разрешения ждала,
И вышла из туманной лодки
На брег земного бытия
Изгнанница - душа моя.
(С. 345 - 346)

Цепи землемера - это еще и земные цепи, скованность в чужом, неблагоприятном пространстве, на брег которого высаживается и изгнанница-душа. Снова перед нами лермонтовский мотив («Ангел»), за которым встает философия Платона и многое другое. Не менее значима и лодка: метонимически вводимая мифологема воды, которая в дальнейшем будет выступать как первоначало.

Мать героя - совершенная противоположность одинокому, неверующему отцу. Она едва ли не главная героиня романа, так как ее жизнь описана подробнее всего, и особенно важна ее роль в воспитании сына. Именно ее предчувствия и предвидения определяют его путь. Мать - романтическая натура, достаточно образованная: была чтицей в немецкой семье. Но главное в ней - живая народная вера, сочетающаяся с русской сметливостью:

С наивным опытом видений,
С бесплотным зрением теней
По-русски сочетался в ней
Дух недоверчивой догадки,
Свободный, зоркий, трезвый ум.
Но в тишине сердечных дум
Те образы ей были сладки...
(С. 347)

Это настоящая русская дева, кровь с молоком, косы до пят, дивный голос - тип Татьяны Лариной. После смерти немцев долго живет одна с Татьянушкой, будущей няней героя. Она уже собиралась в монастырь, уже ей было немало лет (реально сорок!), когда к ней посватался вдовец около пятидесяти лет с двумя сыновьями. Вскоре она родила сына, чему предшествовало знамение:

...по псалтыри,
В полночный, безответный час,
Беременная, со слезами,
Она, молясь пред образами,
Вдруг слышит: где же?.. точно, в ней –
Младенец вскрикнул!.. и сильней
Опять раздался заглушённый,
Но внятный крик...
(С. 346)

Она истолковала этот знак как предвестие высокой участи своего сына:

Но в этом мире было ей
Поэта званье всех милей.

(С. 347)

Нельзя не отметить, что крик ребенка в чреве означает вместе с особой участью грядущие испытания и страдания, боязнь и нежелание воплощения (ср. мотив изгнанницы-души). Все это хорошо видно, например, при рождении Дейрдре, трагической героини одной из ирландских саг.

Детство проходит в старинных тихих переулках Москвы, но дом стоит у зоологического сада, и за забором воют волки, или вдруг просовывается морда носорога. Это вовсе не страшно, но позже воспринимается как желанная жизнь вплотную к пространству Эдема:

Как эхо флейт в притворе гулком
Земной тюрьмы, - не умирай,
Мой детский, первобытный рай!
(С. 355)

Однако, живя в совершеннейшей сухопутности, ребенок все чаще ощущает зов неведомого ему пространства:

Почто я помню гладь морскую
В мерцаньи бледном - и тоскую
По ночи той и парусам
Всю жизнь мою? - хоть (знаю сам)
Та мгла в лицо мне не дышала,
Окна не открывал никто,
Шепча: «вот море»... И ничто
Сей грезы чуждой не внушало.
Лишь поздно очи обрели
Такую ночь и корабли.
(С. 356 - 357)

Это видение моря посреди суши делает «Младенчество» своего рода «морским романом» приблизительно в том смысле, в котором это говорилось об «Онегине» (то же самое в «Осени» Пушкина). Море в «Младенчестве» - это предчувствие будущего как в прямом, так и в символическом смысле. Но что гораздо важнее, море - это воспоминание о прошлом («почто я помню гладь морскую»), воспоминание о «туманной лодке», которая приплыла оттуда. Еще более значимо то, что море - предчувствие прошлого, знак возврата к первоначалу, куда течет обращенное время. В концепции Вяч. Иванова прошлое и будущее эквивалентны, и предсказать смысл того, что может определиться в абсолютном будущем, равно способности вспомнить и восстановить смыслы, сохраняемые памятью. Вот почему «Младенчество», едва начавшись и как будто имея в перспективе широкий спектр неосуществленного и неоконченного, образует в конечном итоге предельную завершенность, потому что началу жизни предшествует начало начал и к нему возвращается время:

...в Эдем
Уходит все родное, чем

Недавно были мы богаты, -
В Эдем недвижимый, где вновь
Обрящем древнюю любовь...
(С. 358)

Смысл символики моря и в целом мифологемы воды у Вяч. Иванова может оказаться сродни таким малопонятным явлениям памяти, как, например, «океаническое чувство». Речь идет о пренатальной памяти: воспоминании о состоянии яйца, которое покачивается вверх и вниз, не ощущая в то же время достаточной разницы между собою и водой (5)*.

Кульминацией «Младенчества» является нерасторжимое единство семьи - отца, матери и сына - в особенные мгновения их жизни, когда время либо остановлено, либо прямой и обратный потоки его уравновешены, когда они погружены в «святой безмолвия язык»:

Отец и мать и с ними я
У окон, в замкнутом покое,
В пространство темно-голубое
Уйдя душой, как в некий сон,
Далече осязали - звон...
(С. 357)

Молчание, пространство окна, сон - все эти мотивы значимо присутствуют в «Онегине», но в «Младенчестве» их мифопоэтический смысл сознательно акцентируется, а в «Онегине», наоборот, прячется, присутствуя неявно, как обертон смысла. Мифопоэтическое чувство в качестве чувства нераздельности с универсумом у Пушкина, конечно, гораздо глубже, чем у Вяч. Иванова, хотя бы потому, что не рационализировано, не говоря уже о несопоставимости дарований.

Вторая половина «Младенчества» повествует о множестве реальных впечатлений ребенка в Москве: Большой театр, Музей изящных искусств с Моисеем, с двойственным кумиром Демона. Он побывал в деревне, но не воспринял ее и вернулся домой. Зато очень сильны переживания поэзии:

Как зыбью синей океана
Лишь звезды вспыхнут в небесах,
Корабль безлюдный из тумана
На всех несется парусах.
(С. 363)

Этим парафразом как бы окончательно выводится на смысловую поверхность связь лермонтовского мотива с мотивом океана (моря). Таково же действие поэзии на душу маленького героя: она открывает перед ним сокровенное, как из недр земли выносится медь и злато.

Между отцом и матерью мальчика возникает конфликт, который снимается смертью. Отец уединился, подобно Онегину:

И груду вольнодумных книг
Меж богом и собой воздвиг.

(С. 359)

В духе времени (шестидесятые годы!) он читает другие книги: перед ним Бюхнер, Молешотт и Штраус - базаровское чтение. Несмотря на то, что «здоровый чтил он эмпиризм» (с. 361), отец именуется в романе не без иронии «интеллигентом» и жертвой «проклятых вопросов». Он увлекается и Дарвином:

Апофеоза протоплазм
Внушает матери сарказм:
«Признать орангутанга братом –
Вот вздор...» Мрачней осенних туч
Он запирается на ключ.
(С. 359 - 360)

Во время смертельной болезни, после всевозможных видений сыну, матери и ему самому, отец все же примиряется с правдой жены:

Бунтует ум, но сердце верит.
(С. 369)

После смерти отца мальчик быстро возрастает. Мать как бы сопровождает и направляет его рост, опираясь на свои предчувствия, сны, гадания. То она видит во сне «духа тьмы и духа божья. В боренье трудном обо мне» (с. 372). Снова классический мотив Лермонтова! То во время гаданья ей открывается псалом Давида:

Крепчая, пестун-вал качает
Мой челн: за молом плещет ширь...
Мать новолетие встречает –
Гадает, разогнув псалтырь:
«В семье отца я, псалтырь юный,
Был меньшим. Сотворили струнный
Псалтирион мои персты...»
Дар песен вещие листы
Тебе пророчат... Неразлучен
С тех пор с душою их завет:
Как будто потаенный свет
В скудели полой мне поручен,
Дано сокровище нести...
Пора младенчества, прости!
(С. 372)

Цитатой из псалма заодно вводится грибоедовский фон, поскольку автор «Горя от ума» весьма архаически, совершенно в манере Вяч. Иванова, перекладывал этот же псалом:

Не славен в братиях измлада
Юнейший у отца я был,
Пастух родительского стада.
И се! Внезапно богу сил

Орган мои создали руки,
Псалтырь устроили персты... (6)*

Грибоедов, как правило, сопровождает романы в стихах. Обычно это мотив грибоедовской Москвы, но здесь по контрасту вызывается другое. Сатира, ирония, бездуховный быт - все это в «Младенчестве» отсутствует.

Если начало жизни есть ее конец, сопровождается концом (смертью отца), а конец возвращает к началу, то это означает цикличность романного времени. В «Онегине» сложно сочетается цикличное и линейное время, там конец только отчасти возвращается к началу; в «Младенчестве» же законченность круга и вытекающая отсюда остановленность ценится высоко, что весьма заметно в заключительной строфе:

Лобзает вежды луч янтарный
И пишет «радость» по стене, -
И полнотою светозарной
Вдруг сердце замерло во мне!
Все спит. Безлюден двор песчаный.
Бегу в цветник благоуханный.
В цветах играют мотыльки,
Как окрыленные цветки.
Впервые солнечная сила,
Какой не знал мой ранний рай,
Мне грудь наполнила по край
И в ней недвижно опочила...
Пробился ключ; в живой родник
Глядится новый мой двойник.
(С. 372 - 373)

Полнота, замирание, сон, недвижность - мотивы достаточно заметные. Но подчеркнуты и движение, перемена: «лобзает», «пишет», «бегу», «впервые», «пробился», «новый», что вносит живую диалектику в итог романа. Так в тонах бестрагичности Новалиса и Жуковского оканчивается «Младенчество». Последние два стиха имеют логическое прояснение в работах самого Вячеслава Иванова: «Жизнь во времени - умирание. Жизнь - цепь моих двойников, отрицающих, умертвляющих один другого» (7)*. В миросозерцании автора «Младенчества» подвиг восхождения ведет к разлуке, утрате и смерти, но смерть есть уже нисхождение, которое возвращает, поглощает и возрождает. Таков хронотоп «Младенчества».

«Первое свидание» - своего рода перл в группе стихотворных романов начала XX в. Переопределение жанра произведения, названного самим автором «поэмой», в данном случае оказывается особенно показательным и плодотворным. Здесь виден и жанровый синкретизм эпохи, когда сквозь название одного жанра настойчиво просвечивает неназванный, и межиндивидуальная стабильность жанрового стереотипа, сохраняющегося в течение ряда сменяющих друг друга литературных периодов, и индивидуальное преломление и преобразование жанра, зависящее от возможностей автора и литературного контекста его современности. «Первое свидание» - значительный творческий результат

продвижения и обновления жанра романа в стихах. Даже находясь в тени недостроенного здания «Возмездия», роман Белого остается заметным поэтическим явлением.

В работах об Андрее Белом «Первое свидание» характеризуется как несомненное достижение. «Последней (и крупной) удачей Белого-поэта, - пишет В.Н. Орлов, - явилась автобиографическая в своей основе поэма «Первое свидание» (1921). Она интересна как опыт возрождения *стихотворного повествования* с широким изображением быта (курсив наш. – *Ю. Ч.)...* характеристиками, лирическими отступлениями и свободными переходами от лирической патетики к юмору и сатире. Во всем этом чувствуется ориентация на пушкинскую традицию. Поэма и написана "пушкинским" четырехстопным ямбом, из которого Белому удалось с особенным успехом извлечь новые и богатые ритмические возможности» (8)*.

«Подлинной поэтической удачи Белый достиг в своей последней поэме "Первое свидание", вдохновенно, просветленно и поразительно точно воспроизводящей прошлое, - считает Т.Ю. Хмельницкая. - "Первое свидание", - пишет она далее, - такая же вершина творчества Белого, как мемуарная трилогия - вершина его прозы... По тону и стилю эта поэма во многом близка к "Евгению Онегину": разговорная непринужденность легкого и резвого ямбического стиха, интонация непосредственного и шутливого общения с читателем, неожиданные переходы от описания к беседе и подтрунивающему размышлению» (9)*. Прямая принадлежность «Первого свидания» к онегинской традиции вытекает из высказываний В.Н. Орлова и Т.Ю. Хмельницкой сама собой. В этом же направлении движется мысль Л.К. Долгополова, который ставит «Первое свидание» в зависимость от «Возмездия» А. Блока и «Трех свиданий» Вл. Соловьева. Последнее совершенно бесспорно, о чем свидетельствует заглавие и проведенный через весь текст лейтмотив «вечной женственности». Через поэму Соловьева «Первое свидание» также восходит к онегинской традиции, потому что «Три свидания», несмотря на свое мистическое содержание, стилистически притягиваются именно к «Онегину» и не могут быть поняты как роман в стихах исключительно из-за небольшого объема текста.

Сохранение «Первым свиданием» инфраструктурных черт онегинского стереотипа легко показать в развернутой аргументации. Однако не менее существенно увидеть на основании сходства новаторские модификации жанра. Уже в «Младенчестве» были отмечены изменения в соотношении лирического и эпического элементов. По мнению Л.К. Долгополова, у Блока, раннего Маяковского и Белого «эпический эффект достигается не при помощи сюжета, описаний, бытовых подробностей. Совершенствуются и углубляются приемы лирического письма, особыми чертами наделяется поэтическое "я" - "субъект поэзии". Образ поэта приобретает черты объективно действующего характера, т. е. характера исторического. Другими словами, сама лирика берет на себя функции эпоса...» (10)* Действительно, в структурном центре «Первого свидания» помещен не вымышленный персонаж, а лирическое «я», идентифицированное с реальным автором романа, с фактами его юности, о которой он вспоминает. Основной план романа лирический, но это такая

лирика, которая колеблется по сложной шкале переживаний, то уходя в глубину поэтического сознания, то проецируясь на широкий фон современности, на конкретные общественные и личные события, на описания различных реальных лиц и т. п. Возникает вопрос, а как же быть с «повествованием», с «широким изображением быта», о которых писал В.Н. Орлов? Ведь это как будто входит в противоречие с суждениями Л.К. Долгополова.

Дело в том, что лирическое воспроизведение душевных состояний и переживаний поэта, как правило, опирается на ряд доминирующих внешних событий, которые вызывают эти состояния и переживания. События эти не связаны фабульной цепочкой, они возникают эпизодически, почти ассоциативно произвольно, но все же их порядок, повторы, вариации создают в итоге то, что Т.Ю. Хмельницкая назвала «панорамой своего времени». Фабульное повествование в обычном смысле редуцировано, описания в виде прямых картин быта тоже отсутствуют, но отдельные эпизоды, портреты и зарисовки, охваченные непрерывной пеленой лирических излияний, восполняются до степени рельефного оплотнения, чувственно яркого видения. Да и сам Л.К. Долгополов, отказавший было Белому в сюжетных и бытовых описаниях, характеризует далее и «Младенчество» Вяч. Иванова и «Первое свидание» Белого как «полулирические, полуповествовательные произведения» (11)*.

«Первое свидание» состоит из предисловия, крохотного эпилога и четырех частей. Первая часть - автопортрет молодого человека, слегка напоминающего Онегина в новых условиях, развернутая картина его миросозерцания и мироотношения. И поведение, и миросозерцание соединяют, казалось бы, несоединимые черты. Вот черты внешности, вариативно повторяющиеся в начале и конце части:

Перчатка белая в руке;
Сюртук - зеленый: с белым кантом...
В меня лобзавшем ветерке
Я выглядел немного франтом,
Умея дам интриговать
Своим резвящимся рассудком
И мысли легкие пускать
Как мотыльки по незабудкам. (12)*

«Франт» глубоко погружен в мифологическое прошлое человечества, изучает древнеиндийские тексты с экзотическими звучаниями. Одновременно он увлечен бурно развивающимися естественными науками:

Передо мною мир стоит
Мифологической проблемой:
Мне Менделеев говорит
Периодической системой;
Соединяет разум мой
Законы Бойля, Ван-дер-Вальса –
Со снами веющего вальса,
С богами зреющею тьмой...

(С. 407)

Победоносное шествие науки, кроме радостной патетики, вызывало и острое чувство тревоги. Андрей Белый, как об этом уже не раз писали, едва ли не первым в русской литературе предсказывал в своем романе грядущие атомные катастрофы:

Мир - рвался в опытах Кюри
Атомной лопувшею бомбой
На электронные струи
Невоплощенной гекатомбой...
(С. 411)

Вторая часть посвящена знакомству героя с семейством О.М. и М.С. Соловьевых, их сыном Сергеем. В главе блистательно гротескный портрет философа В.С. Соловьева, яркое описание прогулки с С. Соловьевым в Новодевичий монастырь. Переживание Москвы, пожалуй, даже острей, чем у Б. Пастернака в «Спекторском», во всяком случае, более приподнято и патетично. В этой же части начинает разворачиваться ведущий идейный мотив романа: первое свидание с земным воплощением вечной женственности:

Она!.. Мы в ней души не чаем...
Но кто она?.. Сидим за чаем...
Под хохот громкий, пурговой
Вопрос решаем роковой.
Часы летят... Не замечаем...
- «Скажи, тобой увлечена
Надежда Львовна Зарина?..»
- «Не знаю я...» - «Быть может!» - «А?!»
(С. 416)

Важной чертой, отчасти заданной «Онегиным», было введение в него почти сплошь реальных лиц, что, впрочем, естественно для автобиографической направленности текста. Однако центральные персонажи - герой и его «неземная» возлюбленная - зашифрованы. Хотя фамилия лирического героя не названа, но это не Белый, не Бугаев, а - Летаев (так именуется отец героя, а значит, и он сам, вызывая в памяти автобиографическую повесть Белого «Котик Летаев»). Что касается героини, то под именем Надежды Львовны Зариной изображена Маргарита Кирилловна Морозова, жена фабриканта М.А. Морозова, «прекрасная дама» А. Белого. Переименование главных персонажей способствует расширению зоны поэтического, преодолевает слишком буквальное прикрепление содержания романа.

В третьей части находится знаменитое описание концерта в зале Благородного собрания. Блистательное описание музыкального исполнения соединяется с патетической, сатирико-гротескной картиной концертной публики. Это описание напоминает сразу как онегинские театры, так и

онегинские картины большого света. Диапазон стилистических тональностей Белого в этом месте невероятен и непредсказуем. Кроме музыки и публики, в центре картины находится, конечно, Зарина:

Ты на меня сходила снами
Из миротворной тишины:
Моей застенчивой весны
Оголубила глубинами;
И мне открылась звуком бурь
Катастрофической цевницы
И милоглазая лазурь,
И поцелуйная денница:
Ее, о время, - опурпурь!
(С. 433 - 434)

Четвертой частью роман завершается. Концертный разъезд переходит в подобие лирической зимней симфонии, где перекрещиваются, перемешиваются, варьируются многообразные мотивы всего предыдущего. Немногочисленные эпизоды погружены в лирическую волну, почти отсутствуют и персонажи. Над всем господствует сладостное, возвышающее и просветленное воспоминание. В описании московских улиц предчувствуется следующее поколение поэтов:

Бывало: белый переулок
В снегу дымит; и снег - летит.
И богоматерь в переулок
Слезой перловою глядит.
Бегу Пречистенкою... Мимо...
Куда? Мета - заметена,
Но чистотой необъяснимой
Пустая улица ясна.
(С. 440)

«Первое свидание» наполнено первоначальными восторгами юноши при встрече с жизнью. Эти восторги смешаны с иронией уже зрелого человека, смотрящего на свою жизнь издали. Но горечи нет, вера и надежда не потеряны.

Итак, эпическое воспроизведение начала века достигнуто в целом лирическим способом, при гораздо большем перевесе лиризма, чем даже в «Онегине». Из моментов жанрового соответствия роману в стихах следует отметить наличие поэтических эквивалентов (графических указаний на пропуск текста), прозаических примечаний, довольно многочисленных, но кратких и подстрочных, дистанционного соотнесения с мемуарной прозой Белого («На рубеже двух столетий», «Начало века»), благодаря чему стихи и проза варьируют одну и ту же тематику, стилистической полифонии, иронии. Отметим также бестрагичность «Первого свидания», сближающую роман с «Онегиным», хотя некоторые авторы считают жанровой чертой романа в стихах трагический пафос (13)*.

Однако наряду с лирическим воплощением эпического содержания выделим еще одну новаторскую жанровую черту романа А. Белого. Дело в том, что структура стихотворного романа в классическом онегинском варианте

двоична, двусоставна, причем две составляющих подструктуры, как правило, находятся в отношениях дополнительности. Лирическая одноцентричная композиция как будто не создает условий для построения такого типа. В «Младенчестве» двойная действительность возникла за счет метафизического плана. В «Первом свидании» ведущий мотив «вечной женственности» тоже весьма значителен, но дополнительного структурного плана он все же не образует. Это все-таки переплетение эмпирического и экзистенциального начал в пределах эмпирии. На уровне семантики мотив Зариной, конечно, доминирует, но он не разветвляется в структурное образование. Что же, в романе Белого двойной действительности просто нет или надо еще раз вглядеться в поэтическое устройство «Первого свидания»? Внимательный взгляд позволяет кое-что обнаружить.

Впрочем, особенно обнаруживать ничего не надо: в «Первом свидании» при первом же прочтении выявляется роль поэтического языка как такового, а в самом языке - особая роль фонетического слоя. Это известно всем, писавшим о «Первом свидании», причем отношение к звуковой пелене романа колеблется между сдержанно-скептическим и удивленно-восторженным полюсами. В.Н. Орлов отмечает избыток «нарочитой, порой утомительной игры слов и смыслов» (14)*. Л.Н. Долгополов видит «сплошной, молниеносно выговариваемый монолог, в котором смысл рядится в такие цветастые ткани, что готов исчезнуть в них, раствориться» (15)*. Без известной доли манерности, вычурности, эксцентричности трудно себе представить почти любой текст Белого, но для беспристрастной оценки функции звукового слоя в «Первом свидании» уместнее всем этим пренебречь, как это сумела сделать Т.Ю. Хмельницкая. Вот несколько ее суждений по поводу фоники Белого вообще и «Первого свидания» в частности. «Он пронизывает стихи звуковой вязью слов, соединяет слова так, что последующее становится как бы звуковым эхом предыдущего». «Первое свидание» - «в такой же мере стиховые мемуары, как и сотворение мира в полноте звучащего слова» (разрядка наша. - *Ю. Ч.).* «Поэма полна головокружительными сочетаниями слов, как бы ничего общего между собой не имеющих, но, сближенные звуком, они переплавляются в некое неожиданное единство» (разрядка наша. - *Ю. Ч.).* «Каждая строка в "Первом свидании" насквозь "озвучена", и каждый звук в сочетании самых неожиданных слов предельно осмыслен» (16)*. Приведем в связи с этими высказываниями несколько примеров из числа достаточно известных:

Так звуки слова «дар Валдая»
Балды, над партою болтая, -
Переболтают в «дарвалдая»...
(С. 410)

Возня, переговоры... Скрежет:
И трудный гуд, и нудный зуд –
Так ноет зуб, так нудит блуд...
Кто это там пилит и режет?
Натянуто пустое дно, -

Долдонит бебень барабана,
Как пузо выпуклого жбана:
И тупо, тупо бьет оно...
О, невозможные моменты:
Струнят и строят инструменты...
(С. 427 - 428)

Она пройдет, - озарена:
Огней зарней, неопалимей...
Надежда Львовна Зарина
Ее не имя, а - «во имя!».
Браслеты - трепетный восторг -
Бросают лепетные слезы;
Во взорах - горний Сведенборг;
Колье - алмазные морозы;
Серьга - забрезжившая жизнь;
Вуаль провеявшая - трепет;
Кисеи вуалевая брызнь
И юбка палевая - лепет...
(С. 428)

В стихотворных текстах - и «Первое свидание» не является здесь исключением - звуковая фактура является в отношении к значениям слов источником прибавления смысла. Замечательную силу изобразительности, зависящую в романе от инструментовки стиха, отмечает чуть ниже процитированного места В.Н. Орлов. Однако в «Первом свидании» хочется отметить не столько участие фоники в общем смысловом спектре, сколько представленную сложно колеблющейся пеленой звуков онтологическую данность языка. Когда Т.Ю. Хмельницкая пишет, что «за связью слов символисты видели реальное соотношение вещей и явлений в мире» и что «природа звуков передает природу явлений» (17)* (прибавим сюда выделенные выше разрядкой места из ее высказываний), то это, на первый взгляд, свидетельствует о способности языка и звуков языка выразить нечто, чем они сами не являются. Об этом же в романе говорит сам Андрей Белый:

Мне музыкальный звукоряд
Отображает мирозданье...
(С. 426)

Однако, если возможно «сотворение мира в полноте звучащего слова», это означает, что мир звучащего слова есть и аналог мироздания, и суверенный мир, замкнутый в собственном бытии и стремящийся к саморазвертыванию и выходу за собственные пределы. Поэтому, наряду с изображением кризисной, полной эсхатологических предчувствий эпохи начала века, преломленной в иронически-восторженном переживании лирического автора, в «Первом свидании» изображается изображающий мир языка в его творящей самодостаточности. Тема языка, изображающего самое себя, является едва ли не более значимой, чем тема кризиса мира и даже тема «вечной женственности». Во всяком случае, темой предисловия, о чем мы раньше не говорили, является именно творческая жизнь языка, развертывающего

свои словесные сокровища:

Язык, запрядай тайным сном!
Как жизнь, восстань и радуй: в смерти!
Встань - в жерди: пучимым листом!
Встань - тучей, горностаем: в тверди!
Язык, запрядай вновь и вновь!
Как бык, обрадуй зыком плоти:
Как лев, текущий рыком в кровь...
(С. 405)

Таким образом, в «Первом свидании» мы находим два плана событий, независимых и нерасторжимых: события внешнего мира, преломленные в лирических переживаниях самого широкого диапазона - от высочайшего пафоса до гротескной иронии, и события динамического развертывания словесных масс языка, представленные не столько прямыми и переносными значениями, не стилистической игрой, сколько музыкальным сплавом слов, притянутых друг к другу по смысловой валентности. Это-то и обеспечивает двусоставность «Первого свидания».

Как при этом не вспомнить трактовку Ю.Н. Тыняновым «Евгения Онегина», сложившуюся буквально вслед за появлением «Первого свидания». В неоконченной статье «О композиции "Евгения Онегина"» (1921 - 1922) Ю.Н. Тынянов все построение пушкинского романа основывает на «словесной динамике произведения», на «установке на словесный план». «Выпуск романа по главам, с промежутками по нескольку лет, - пишет Ю.Н. Тынянов, - совершенно очевидно разрушал всякую установку на план действия, на сюжет как на фабулу <...>. Не развитие действия, а развитие словесного плана» (18)*. Нельзя ли предположить, что на этой оригинальной, справедливой, но, может быть, несколько излишне заостренной концепции Ю.Н. Тынянова оправдалось известное правило, когда каждое подлинно новое явление литературы по-новому освещает структурную природу живых художественных творений прошлого. Возможно, именно «Первое свидание» А Белого дало в руки Ю.Н. Тынянову новый инструмент для анализа «Евгения Онегина». Если это так, то тем более права Т.Ю. Хмельницкая, полагающая, что «в целом "Евгений Онегин" для Белого - только линия жанровой преемственности, а по существу "Первое свидание" оригинально и по замыслу, и по материалу, и по преломлению образов» (19)*. Вряд ли стоит возражать против этого: о линии жанровой преемственности и шла речь.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *Аверинцев С.* Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы. 1975. № 8. С. 181.

(2)* *Белый А.* На перевале. 3: Кризис культуры. Пг., 1920. С. 134 - 135.

(3)* Интересно, что вкус к языковым архаизмам у Вяч. Иванова выразился и в выборе заглавия.

(4)* *Иванов В.* Младенчество // В. Иванов. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 345. Далее ссылки на это издание с указаниями страниц приводятся в тексте.

(5)* См.: *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Текст: Семантика и структура. М. , 1983. С. 246 - 247.

(6)* *Грибоедов А.С.* Соч. М.; Л., 1959. С. 332.

(7)* *Иванов Вяч.* По звездам. СПб., 1909. С. 52.

(8)* *Орлов В.Н.* Перепутья: Из истории русской поэзии начала XX века. М., 1976. С. 84.

(9)* *Хмельницкая Т.Ю.* Поэзия Андрея Белого // А. Белый. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 57 - 58.

(10)* *Долгополов Л.К.* Поэмы Блока и русская поэма конца XIX - начала XX в М.; Л., 1964. С. 122 - 123.

(11)* Там же. С. 123.

(12)* *Белый А.* Первое свидание. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 412. Далее указание страниц приводится в тексте.

(13)* См., например: *Беликова А.В.* «Евгений Онегин» А.С. Пушкина и «Дон Жуан» Дж.Г. Байрона - «роман в стихах» // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология 1982. № 2. С. 71 - 78.

(14)* *Орлов В.Н.* Указ. соч. С. 84.

(15)* *Долгополов Л.К.* Указ. соч. С. 125.

(16)* *Хмельницкая Т.Ю.* Указ. соч. С. 46, 60, 61.

(17)* Там же. С. 62, 63.

(18)* *Тынянов Ю.Н.* О композиции «Евгения Онегина» // Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 60, 64.

(19)* *Хмельницкая Т.Ю.* Указ. соч. С. 59.

1985, 1989, 1991

III. ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ПОЭТИКОЙ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

РОЛЬ ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СУЩЕСТВОВАНИИ РОМАНА В СТИХАХ

В наше время мы все являемся свидетелями и участниками общего процесса интеграции научного знания. Это выражается в сближении его различных отраслей, в постановке междисциплинарных проблем, в сращивании внутри отдельных дисциплин того, что отклассифицировано и разведено. При этом литературоведение обнаружило тенденции к сцеплению и взаимодействию исторического и теоретического методов исследования. Такие раздельные способы рассмотрения художественного произведения, как реконструкция творческого замысла писателя, описание структуры завершенного текста, анализ читательского восприятия, становятся сложным комплексом перекрывающих друг друга операций. Взгляды на художественный текст перемещаются от особенностей структуры и субстратной основы на его генезис, функционирование и связи с культурным контекстом.

Классическое произведение в таком аспекте осознается прежде всего не как завершенная в себе поэтическая структура, но как процесс с отложенным результатом. Две стадии его протекания не равны по длительности, но эквивалентны по значению. Первая из них - реализация творческого замысла автора, перевод текста из непроясненного диффузного состояния в цельнооформленную и

связную структуру. Сквозь нее преломляется авторское смысловое содержание. Оно отвердевает и накапливается в графически закрепленном тексте, принятом за окончательный или дефинитивный. Здесь мы имеем дело с относительно статическим моментом, который как бы прерывает существование художественного произведения как процесса. Вторая стадия этого процесса начинается тогда, когда скопление заданных автором смыслов, сохраняющееся в поэтической структуре, подвергается взрывному воздействию вновь приданных смыслов, возникающих в читательском сознании. Новое взаимодействие заданности и приданности обеспечивает смысловое развертывание классического текста, создавая его культурное пространство-время.

Структурная замкнутость и семантическая заданность этого пространства-времени связана с авторским началом, разомкнутость и открытость - с читательским. Однако это не означает, что творческое оформление текста локализовано лишь в сфере автора, а смысловая жизнь после оформления принадлежит исключительно сфере читателя. Текст как процесс всегда сохраняет свою единоцелостность и непрерывность. Затвердевшая его структура, разграничивающая два этапа процесса, в своем качестве границы условна и проницаема. Сотворческое присутствие читателя на раннем этапе порой смешивается с авторским как непосредственно, так и ретроспективно. Последнее имеет место в том случае, когда текст со временем приобретает авторитетность.

Если к двум названным этапам добавить, в качестве третьего, разделяющую их ступень окончательной оформленности текста, то наблюдаемый нами процесс уложится в диалектическую триаду (динамика - статика - динамика) и в три основные характеристики: проступающий, завершенный и самовозрастающий смысл. Однако, снова восстанавливая из нечетности уравновешивающую четность, предположим в виде теоретической реальности имперсональное ядро несущего смысл текста - ядро, содержащее в себе свернутую программу пространства возможностей (1)*. Эта созидающая энергия в нашей классификации получила бы статус «прототекста». О нем в онтологической проекции часто упоминают поэты и писатели (2)*. Введение категории «прототекста» способно обогатить наши представления о порождении и функционировании поэтического текста. Литературоведческое обоснование проблемы требует предварительного уяснения роли творческой истории в толковании классического произведения.

Им здесь будет «Евгений Онегин».

В составе нашей классики это произведение, как известно, беспрецедентно во многих отношениях. Отметим в этой связи два важных для нашей темы момента. Во-первых, текст «Онегина» изначально ориентирован на знание читателем биографического и

творческого опыта автора и самой творческой истории романа. Во-вторых, бытование романа в стихах на протяжении полутора столетий отмечено напряженным и пристальным интересом читающей публики к контексту его создания. Поэтому творческая история «Евгения Онегина», внимательно изученная, но до конца не проясненная, не теряет актуальности и привлекательности. Мы не намерены в работе теоретического профиля ни защищать, ни отклонять те или иные конкретные версии становления пушкинского текста. Нашей целью является лишь обоснование воззрений на текст и смысл «Евгения Онегина» с учетом творческой истории романа.

На протяжении долгого времени, приблизительно до середины 1960-х гг., «Евгений Онегин» признавался неоконченным произведением, вследствие чего именно история создания романа была в центре исследовательского внимания. Однако признание «Онегина» неоконченным зависело не столько от действительного состояния текста, сколько от традиции и научных предпосылок, а последние, в свою очередь, зависели от условий времени. Содержательный смысл произведения определялся тогда через разрозненные сопоставления отдельных его компонентов с конкретно-исторической картиной.

Адекватность и верность текста внеположной ему реальности полагались необходимыми. При этом текст переживался как открытый и лишенный внутренней целостности, и его легко можно было признать неоконченным, если он в чем-либо не соответствовал ожиданиям истолкователя и его шкале ценностей.

Когда же около двадцати лет назад в литературоведении возобладал взгляд на словесно-художественное произведение как на системно-целостный мир, тогда и «Евгений Онегин» был опознан как оконченный и завершенный текст. Изучение романа в стихах переместилось на описание подробностей структурного «интерьера», а перипетии возведения его поэтического здания отступили на задний план, хотя и не исчезли совсем.

Взгляд на роман как на оконченный и завершенный парадоксальным образом осложнил понимание поэтической структуры «Онегина». Роман стал читаться так, как будто энергетический импульс при его создании остался неисчерпанным и творческая история продолжает «действовать» внутри завершенного текста. Стало ясно, что сюжет и смысл его все равно остаются «без конца», так как «Пушкин сознательно строит текст как воссоздающий самый принцип неоконченности» (3)*. «Евгений Онегин» как классический текст продолжает поэтическое высказывание в уже высказанном слове и содержит высказанное в еще не законченном высказывании. Это объясняется в первую очередь высокой степенью закодированной автором неопределенности. Такие черты не характерны для массовой литературы: творческая история беллетристического текста, как

правило, не имеет самостоятельной ценности.

Даже в завершенном виде «Онегин» сохраняет на всех своих уровнях напряженную неразвернутость, непредсказуемость и свободу выбора читателем различных «путей» сюжета и смысла. Его поэтическая структура, тяготеющая, с одной стороны, к свернутости, закрытости и самотождественности, подобно «малой вселенной» в состоянии коллапса, с другой - разворачивается в новое семантическое пространство, которое постоянно возрастает, насыщаясь все более и более. Роман не начинается началом и не кончается концом. Он не вытягивается лентой, хотя в графическом облике составлен, подобно всем другим произведениям, из дискретных цепочек строф и глав. Но, будучи как поэтический текст содержанием читательского сознания, «Онегин» предстает, скорее, в образе сферы. Анна Ахматова назвала роман «воздушной громадой» - и это похоже: с внешней точки зрения его «пространство созерцания» должно переживаться как сплошное. Однако с точки зрения изнутри оно «ячеисто», и его «ячейки» чрезвычайно разнокачественны в их взаимосложенности или взаимообъемлемости.

Единораздельность романа и приводит к тому, что на любом его уровне, начиная от фонетического, стихотворного, словесного, стилистического и кончая персонажным, сюжетным, композиционным, возникает парадоксальная игра семантических возможностей, вариаций и альтернатив. «Онегин» весь существует на противонатяжениях как сюжета, так и смысла, которые никогда не смещаются в одну сторону. В развязке сюжета права Татьяна и прав Онегин: их судьба олицетворяет трагическую гармонию мироздания. Оконченный Пушкиным роман построен как бы в жанре «черновика». Его

одновременно закрытое и открытое пространство всегда «дрожит». Различные читательские апперцепции - исторические, социальные, философские, психологические, моральные, национальные, фольклорные, мифологические, ритуальные, - отдельно или в группах, еще более разнообразят смысловой спектр романа.

Ради наглядности приведем три примера. Два из них известны, но нам здесь важно показать, что за смыслами, лежащими на поверхности, просвечивают, как при лессировке, пласты более глубоких смыслов:

1. *Европы* баловень *Орфей.*

Юрий Олеша заметил здесь «зеркальце», встроенное в стих. Если же сделать попытку семантической интерпретации, то, кроме того, что звуковые комплексы устанавливают композиционное равновесие строки, сближением имен Европы и Орфея как персонажей оживляются мифологические представления (4)*.

2. И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*
На, вот возьми ее скорей!).

Скобочная конструкция - это внезапный перебой повествования авторской иронией по поводу бедности русской рифмы, «дрожь» поэтического пространства. Монтажный ход, органичный в структуре романа, мешает этой строфе (4, XLII) сделаться продолжением хрестоматийно известного фрагмента «Уж небо осенью дышало», взрезая замкнутость внешнего описания. Однако самое парадоксальное в том, что эти строки свидетельствуют не о бедности, а о богатстве русской рифмы: вместо тривиальной рифмы «морозы-розы» Пушкин эффектно подсовывает составную: «морозы - ...мы розы».

3. Он оставляет раут тесный,
Домой задумчив едет он,
Мечтой то грустной, то прелестной
Его встревожен поздний сон.
Проснулся он; ему приносят
Письмо: князь N покорно просит
Его на вечер. «Боже! К ней!..
О буду, буду» и скорей
Марает он ответ учтивый.
Что с ним? В каком он странном сне.

Как точно пользуется здесь Пушкин ореолами значений «сна», разводя их почти до степени омонимии! Взволнованный встречей с новой Татьяной, теперь княгиней N, а не Лариной, Онегин плохо спит, просыпается, но, проснувшись, тут же впадает в другой сон, сон любви и воображения. Все это на пространстве шести строк. Однако превращение подготовлено

предыдущей строфой (8, XX): «Та девочка... иль это сон?...» Возвратными ассоциациями фрагмент притягивается к миру сна Татьяны, к мигу несостоявшегося любовного сближения героев, куда теперь напрасно пытается вернуться Онегин. Перекличка образов всегда осложняет поэтическую семантику, и письмо князя N освещается воспоминанием о письме Татьяны: «Та, от которой он хранит Письмо» (8, XX). Кроме того, мотивы «сна» и «писем» контрастно связывают процитированный фрагмент со строфами 1, XV и 4, XI:

1) Бывало, он еще в постеле:
К нему записочки несут.
2) Но, получив посланье Тани,
Онегин живо тронут был...
И в сладостный, безгрешный сон
Душою погрузился он.

Оказывается, сны героя располагаются вокруг сна героини, да только не совпадают с ним!

На подобных скреплениях держится весь роман. Достаточно бегло взглянуть на смену позиций синтаксических повторов в строфах 1, XXI-XXIII, на появление картинных строфических переносов перед двумя свиданиями героев и в момент убийства Ленского, на ритмы и звуки танцев (1, XX, 5, XLI и XLII), на стилистические переключения (4, LI) на альтернативы судьбы Ленского (6, XXXVII и XXXIX), на обманутые ожидания героев и читателей, на исключения и возобновления глав, на стечение стиха и прозы, на наличие и отсутствие текста - достаточно только взглянуть на этот симультанный мир, где все переплетено между собой, как неисчислимое множество смысловых и сюжетных возможностей «Евгения Онегина» празднично раскинется перед воображением читателя.

Так вот всего этого еще мало! Если принять ступени читательской активности, предложенные В.В. Прозоровым: внимание, соучастие, открытие (5)*, то надо признать, что «Евгений Онегин» сразу и многими способами стимулирует соучастие читателя в смысловой жизни романа. Интерес к его творческой истории может привести к открытиям различного масштаба, к своего рода факультативному соавторству. Создал «Онегина», конечно, Пушкин, но гипотеза об имперсональном ядре, сохраняющем недорастраченный энергетический потенциал для параллельного развертывания неосуществленных или отброшенных сюжетных и словесных мотивов, оставляет кое-что и на долю читателей.

Изучение творческой истории «Онегина» постоянно побуждало к различным предположениям об истинном замысле Пушкина, который якобы сильно отличался от осуществленного им. При публикациях, кроме расшифровки черновиков и выстраивания последовательности черновых фрагментов, порой произвольно изменялся состав окончательного текста романа, совершались интерполяции исключенных Пушкиным строф (Пушкин. Сочинения / Под ред. С.А. Венгерова. СПб.; Пг., 1907-1915).

Реконструировались отдельные главы, преимущественно восьмая и десятая (6)*, вплоть до попыток творческого соперничества с Пушкиным, попыток, как правило, смехотворных, но симптоматичных (7)*. Статус некоторых обязательных компонентов романа эстетически понижался (например, «Примечаний» и «Отрывков из путешествия Онегина»), в то время как роль компонентов факультативных или проблематичных («Странствия» и так называемой «десятой главы») несоразмерно завышалась. А некоторые (хотя и веские) основания для этого были: даже отброшенные самим Пушкиным черновые, беловые и первопечатные варианты как бы продолжают свою равноправную смысловую жизнь за горизонтом окончательного текста. Ввиду неизменного соучастия в ней читателя следует признать его право произвольно комбинировать неиспользованный материал. Онегинский текст вместе с предполагаемым прототекстом постоянно провоцирует эту читательскую инициативу, будучи как бы самостоятельным мыслящим устройством и партнером в творческом диалоге.

Приведем здесь лишь один пример, воспользовавшись не замеченным ранее словом из фрагментов «Странствия». К строке «Итак, я жил тогда в Одессе», появившейся впервые в печатных строфах «Одессы» (1827) и позже ставшей последней строкой романа, Пушкин приписал строфу с целью перехода к дальнейшему повествованию (8)*:

Итак, я жил тогда в Одессе
Средь новоизбранных друзей,
Забыв о сумрачном повесе,
Герое повести моей.
Онег<ин> никогда со мною
Не хвастал дружбой почтовою,
А я, счастливый человек,
Не переписывался ввек
Ни с кем...
(VI, 504).

В полубеловой рукописи (9)* слово «счастливый» стоит над зачеркнутым в строке «ленивый», которое в печати приведено под страницей как единственный вариант.

Между тем эпитет «счастливый» не окончательно определен Пушкиным. На уровне его надстрочной позиции, в некотором отдалении справа (на месте, где Пушкин обычно начинает рифмы к еще не написанным стихам) отчетливо читается слово «свободный». Оно не зачеркнуто и, следовательно, совершенно равноправно с эпитетом, которому отдано предпочтение. Так равноправны четыре незачеркнутых заглавия драматического цикла Пушкина на рукописном титульном листе. Что касается смысла указанного места, то оно освещает один из важнейших инвариантов поэтического мира Пушкина: соотношения свободы и счастья, которое обычно у поэта и его героев тяготеет к антонимии (10)*.

1) На свете счастья нет, а есть покой и воля.

2) Я думал, вольность и покой
Замена счастью!

Наш случай оказывается преодолением этой альтернативы. Автор в романе гениально простодушен, свободен и счастлив сразу, и эта атмосфера по-игровому соединяется с мотивом написания писем. Реальный Пушкин письма, как известно, писал. В романе Татьяна и Онегин также пишут письма друг другу, не достигнув, однако, ни свободы, ни счастья.

В результате роман Пушкина напоминает Протея, так как в бесконечной своей изменчивости сохраняет неизменным сам признак перемены. Вернее всего, это явление стимулируется постоянным интересом широчайших масс читателей к биографии Пушкина, причем жизнь и творчество поэта воспринимаются как нераздельные, а потому отчасти мифологизируются. В этой связи можно усмотреть моменты общности функционирования таких текстов, как «Евгений Онегин», с фольклорными. Сам Пушкин был вовлечен в творческую игру со своим оконченным созданием. То он якобы собирается продолжать «роман забытый» (1835), то указывает на Крым как на «колыбель моего Онегина» (письмо Н.Б. Голицину, 1836). Фрагменты романа «уходят» из текста (прозаическое «Предисловие и некоторые примечания» к первой главе, «Разговор книгопродавца с поэтом»), «приходят» в него («Отрывки из путешествия Онегина»), «не входят» (отрывок «Женщины»), «бродят» по тексту («Посвящение Плетневу», «Одесса»), То же самое происходит с черновиками и беловиками («десятая глава», «Странствие», «Альбом Онегина», часть примечаний и эпиграфов). Никто как следует не осознает, что «Онегин» вообще существует в двух авторских редакциях - поглавной и полной - и что их можно сличить по смыслу. Отличаются (хотя и не во многом) друг от друга и два прижизненных полных издания «Онегина» (1833 и 1837).

Литературоведческое понимание отдельных компонентов в романе исключительно разнообразно. Так, «Отрывки из путешествия Онегина» считаются «приложением», «добавлением», «фрагментом главы», «эквивалентом главы», «беспорядочными обрывками», «последней частью» и вообще «не входят в роман». По нашему мнению, «Отрывки» - «истинный конец романа», частично осуществленный и инверсионный текст выпущенной главы с добавлением его графических эквивалентов (значимых пропусков текста, по Ю.Н. Тынянову). Однако нельзя не признать, что компоненты «свободного романа» находятся как бы в слегка «плавающем» состоянии относительно друг друга, и поэтому сам строй окончательного текста «Онегина» допускает неоднозначные толкования. В конце концов, неукоснительное требование стабильного единообразия текста является непременным условием его безостановочного изменения.

«Евгений Онегин» в его окончательном виде - это текст, напечатанный в шестом томе большого академического издания (1937), то есть восемь глав, «Примечания» и «Отрывки из путешествия Онегина». Но можно представить

себе монографическое издание романа типа «Литературных памятников», где вслед за полной редакцией печатались бы поглавная, затем печатавшиеся фрагменты, выпавшие из окончательного текста, далее рукописный «Альбом Онегина», контаминированное «Странствие» («бывшая» восьмая глава), так называемая «десятая глава», собрание пропущенных строф, некоторые черновые варианты и реконструкции. Следовало бы привести солидный список эпигонских подражаний «Онегину», тиражирующих принципы его жанровой структуры, и в заключение дать схему основных толкований романа, в последовательности которых просматриваются определенные закономерности. Такой сложный текст служил бы моделью поэтической безграничности «Евгения Онегина» в культурно-эстетическом пространстве и опорой для дальнейшего возрастания смысловой жизни романа. Итак, в классическом произведении, являющем собой непрерывный и длительный эстетический процесс, учет творческой истории выступает в качестве необходимой грани интерпретации завершенного текста. На примере «Евгения Онегина» хорошо видна эта диалектика текучего постоянства, когда завершенная структура присутствует в неоконченном творческом процессе, когда творческий процесс продолжается в завершенной структуре, выходит далеко за ее пределы и возвращается вспять. «Евгений Онегин» - роман возможности, возвратности и возобновления. И это закономерный результат не только универсальности пушкинского творения, но и его глубоко личностного характера.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* О реально осуществляемых событиях, составляющих лишь часть в некотором пространстве возможностей, пишет со ссылкой на Р. Эшби Ю.Г. Марков (см. его кн.: Функциональный подход в современном научном познании. Новосибирск, 1982. С. 156 и сл.).

(2)* Известна реплика А. Блока о творчестве как о переводе с неведомого языка. «Поэма без героя», по словам А. Ахматовой, не раз приходила и уходила. О том, что Пушкин как бы «доставал» откуда-то «Медного всадника» крупными блоками, писал недавно Андрей Битов (Вопросы литературы. 1984. № 7).

(3)* *Лотман Ю.М.* Художественная структура «Евгения Онегина» // Труды по русской и славянской филологии. IX. Литературоведение. Тарту, 1966. С. 31.

(4)* «Зеркальные» композиции можно рассматривать как частично осуществленный палиндром. «Палиндромное построение сюжета» в «Евгении Онегине» (соотнесение писем, свиданий и отказов) отмечает Ю.М. Лотман (О семиосфере // Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Труды по знаковым системам. XVII / Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 641. Тарту, 1984. С. 21). Как скрытый палиндром читается само заглавие романа «Евгений Онегин». См.: *Лотман Ю.М.* Роман Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. М., 1980. С. 251.

(5)* *Прозоров В.В.* О читательском потенциале классического текста // Классика и современность. М., 1991. С. 103.

(6)* См.: *Дьяконов И.М.* О восьмой, девятой и десятой главах «Евгения Онегина» // Русская литература. 1963. № 3; Его же: Об истории замысла «Евгения Онегина» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982.

(7)* Последним примером такого подражания служит публикация «текста» «десятой главы» в альманахе «Прометей» (№ 13).

(8)* См. в этой кн. главу «"Отрывки из путешествия Онегина" как художественное единство».

(9)* ПД, № 945, л. 1 об.

(10)* См. подробно об этом в кн.: *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. Гл. 1.

1984

ПРОСТРАНСТВО «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

В каждом слове бездна пространства.
Н.В. Гоголь
Пространства открывались без конца.
Он же.

В этом разделе будет схематически очерчено поэтическое пространство «Евгения Онегина», взятое в целом, и выделена взаимосвязь эмпирического пространства, отображенного в романе, с пространством самого текста. Время романа неоднократно подвергалось анализу (Р.В. Иванов-Разумник, С.М. Бонди, Н.Л. Бродский, А.Е. Тархов, Ю.М. Лотман, В.С. Баевский и др.), но пространству на этот счет повезло меньше. В работах об «Онегине» найдется, конечно, неисчислимое множество замечаний и наблюдений над отдельными чертами пространства, тем не менее, специально вопрос даже не ставился. Впрочем, образ пространства «Онегина» возникал в фундаментальных исследованиях Ю.М. Лотмана и С.Г. Бочарова (1)*, формально посвященных описанию художественной структуры романа, так что неявно проблема была все же проработана. Однако структура, понятая как пространство, составляет лишь часть пространства текста. Это чисто поэтическое пространство, точнее, основной принцип его построения, не включающий модусов и разветвлений, а также всего богатства отображенной эмпирии. Поэтому есть все поводы для обозрения онегинского пространства, которое, кроме проблем устройства и размещения текста, является языком для выражения разнообразных форм освоения мира.

«Евгений Онегин» - завершенный поэтический мир, и, следовательно, его можно представить себе как пространство наглядного созерцания. При этом реализуются три позиции восприятия: взгляд на роман извне, взгляд изнутри и совмещение обеих точек зрения. Возможность наглядного созерцания или хотя бы чувственного переживания поэтического пространства предполагается безусловной: иначе не стоит говорить о пространстве как языке и смысле. Анализ начнется потом.

Извне роман постигается как единое целое, без различения составляющих его частей. Однако прямое представление, не говоря уж о формулировании, невозможно. Возможна лишь образная подстановка, промежуточный символ типа «яблока на ладони» (2)*. Стихи: «"Онегина" воздушная громада, как облако, стояла надо мной» (А. Ахматова) и «Его роман Вставал из мглы, которой климат Не в силах дать» (Б. Пастернак) восходят к пространственному представлению самого автора: «И даль

свободного романа Я сквозь магический кристалл Еще не ясно различал», - и в каждом случае метафора или сравнение выступают в качестве аналога не постижимой впрямую реальности (3)*.

Точка зрения, погруженная внутрь «Онегина», открывает вместо единоцелостности единораздельность. Все вместе, все вложено, и все объемлет друг друга; бесконечная мозаика подробностей разворачивается во все стороны. О движении взгляда в таком пространстве хорошо говорят стихи:

Перегородок тонкоребрость
Пройду насквозь, пройду, как свет,
Пройду, как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет.
(Б. Пастернак)

Пространственная ощутимость «Онегина» изнутри - это не кинолента внутренних видений совершающегося в романе, где воображение может остановиться в любом «кадре». Это «кадр», эпизод, картина, строфа, стих, пропуск стиха - любая «точка» текста, взятая в ее распространении на весь текст, включая его фоновое пространство, образованное отсылками, реминисценциями, цитатами и т. п. Это также и противонаправленный процесс, когда ощущается, что весь неохватный текст романа с его структурой взаимонаслаивающихся, пересекающихся и разнородных структур направлен именно в ту точку, на которой сейчас сосредоточено внимание. Сознание, заполненное пространством поэтического текста, способно, однако, воспроизвести одновременно целый ряд таких состояний, и встречные пучки линий, пронизывая и сталкивая ансамбли локальных пространств, приводят их в смысловое взаимодействие. Сплетение пространств есть плетение смысла.

Совмещенная точка зрения должна показать поэтический текст как пространство и как ансамбль пространств в едином восприятии. В качестве наглядного аналога здесь подойдет крупная виноградная гроздь с плотно вдавленными друг в друга виноградинами - образ, видимо, навеянный О. Мандельштамом (4)*. К нему же восходит и второе уподобление. Одним из наилучших ключей к уразумению Дантовой «Комедии» он считает «внутренность горного камня, запрятанное в нем аладдиново пространство, фонарность, ламповость, люстровая подвесочность рыбьих комнат» (5)*.

Образные уподобления онегинского пространства имеют, конечно, предварительный и достаточно общий характер, совпадая к тому же с чертами пространственности многих значительных поэтических текстов. Однако уже сейчас можно сказать, что все, происходящее в «Онегине», погружено в пространственный континуум, наполненный разнородными, способными всячески делиться и обладающими различной степенью организации локальными пространствами. Внутри континуума эта совокупность качественно различных пространств необходимо согласована, но не настолько, чтобы они заговорили одинаковыми голосами. Более того,

по мысли Ю.М. Лотмана, «на каком уровне ни взглянули бы мы художественный текст - от такого элементарного звена, как метафора, и до сложнейших построений целостных художественных произведений, - мы сталкиваемся с соединением несоединимых структур» (6)*. Поэтому многосоставное поэтическое пространство «Онегина» характеризуется сильным противонатяжением отдельных полей и одновременным вторжением их в границы друг друга.

Это свойство отчетливо просматривается в одной из основных характеристик онегинского пространства (7)*. Хорошо усвоив классическую формулу Жуковского «Жизнь и поэзия - одно», Пушкин в «Онегине» и других произведениях существенно осложнил и развернул ее. В «Онегине» это проявилось как единораздельность мира автора и мира героев. Весь жизненный материал помещен Пушкиным в общую пространственную раму, но внутри нее изображенный мир развивается, предстает как «расщепленная двойная действительность» (8)*. Строго говоря, сюжет «Онегина» заключается в том, что некий автор сочиняет роман о вымышленных героях. Однако никто так не прочитывает «Онегина», потому что история Евгения и Татьяны в романе одновременно существует независимо от сочинительства как равная самой жизни. Это достигается перемещением автора-сочинителя из его собственного пространства в пространство героев, где он как приятель Онегина становится персонажем романа, сочиняемого им же. В этом парадоксальном совмещении поэтического и жизненного пространств в общем романном пространстве жизнь и поэзия, с одной стороны, отождествляются, а с другой - оказываются несовместимыми.

С.Г. Бочаров пишет об этом так: «Роман героев изображает их жизнь, и он же изображен как роман. Мы прочитываем подряд:

В начале нашего романа,
В глухой, далекой стороне...

Где имело место событие, о котором здесь вспоминают? Нам отвечают два параллельных стиха, *лишь совокупно дающих пушкинский образ пространства в «Онегине»* (курсив наш. - *Ю. Ч.).* В глухой стороне, в начале романа - одно событие, точно локализованное в одном-единственном месте, однако в разных местах. «В глухой, далекой стороне» взято в рамку первым стихом; мы их читаем следом один за другим, а «видим» один в другом, один сквозь другой. И так «Евгений Онегин» в целом: мы видим роман сквозь образ романа» (9)*.

Из этой большой выдержки ясно, что значительный художественный текст сводит друг к другу пространства, которые по прямой логике или по здравому смыслу считаются несводимыми. Пространство «Онегина», столь игриво-демонстративно выдвинутое Пушкиным как расщепленное, по существу выступает залогом единства поэтического мира как символа бытия в его нерассыпающемся многообразии. В таком пространстве много синкретности и симультанности, и по своему типу оно, безусловно, восходит

к мифопоэтическому пространству (10)*. Ведь пространства, разведенные возрастающей усложненностью бытия до чужеродности, все-таки сводятся, возвращаясь тем самым к изначальной однoприродности или забытой общности.

Взаимовложенность двух стихов «Онегина» как пространств из примера С.Г. Бочарова показывает, какие неисчерпаемые резервы смыслов заключены в этой напряженной проницаемости-непроницаемости. Усиление смыслообразования в пространствах такого типа в чем-то подобно функциям полупроводников в транзисторном устройстве. Заодно видны и трудности, связанные с пространственными интерпретациями: то, что выступает как совмещенное, может быть описано только как последовательное.

События, изображенные в романе, принадлежат, как правило, нескольким пространствам. Для извлечения смысла событие проектируется на какой-либо фон или последовательно на ряд фонов. При этом смысл события может оказаться различным. В то же время перевод события с языка одного пространства на язык другого всегда остается неполным в силу их неадекватности. Пушкин прекрасно понимал это обстоятельство, и его «неполный, слабый перевод», как он назвал письмо Татьяны, об этом свидетельствует. К тому же это был перевод не только с французского, но и с «языка сердца», как показал С.Г. Бочаров (11)*. Наконец, события и персонажи могут при переводе из одного пространства в другое трансформироваться. Так, Татьяна, будучи «переведена» из мира героев в мир автора, превращается в Музу, а молодая горожанка, читающая надпись на памятнике Ленскому, в этих же условиях становится из эпизодического персонажа одной из многих читательниц. Превращение Татьяны в Музу подтверждается параллельным переводом в сопоставительном плане. Если Татьяна «молчалива, как Светлана, Вошла и села у окна», то Муза «Ленорой, при луне, Со мной скакала на коне». Кстати, луна - постоянный знак пространства Татьяны до восьмой главы, где и луна, и сны будут у нее отняты, так как она меняет пространство внутри собственного мира. Теперь атрибуты Татьяны будут переданы Онегину (12)*.

Двуипостасность онегинского пространства, в котором сводятся не сводимые в будничном опыте поэзия и действительность, роман и жизнь, повторяется как принцип на уровнях ниже и выше рассмотренного. Так, противоречие и единство видны в судьбе главных героев, в их взаимной любви и обоюдных отказах. Коллизия пространств играет в их отношениях немалую роль. Так, «сам роман Пушкина одновременно завершен и не замкнут, открыт» (13)*. «Онегин» в течение своего художественного существования создает вокруг себя культурное пространство читательских реакций, истолкований, литературных подражаний. Роман выходит из себя в это пространство и впускает его в себя. Оба пространства на своей границе чрезвычайно экспансивны до сих пор, и взаимопроницаемость и взаимоупор приводит их к смыканию по уже известным правилам несводимости-сводимости. Роман, обрываясь, уходит в жизнь, но сама жизнь приобретает облик романа, который, по автору, не стоит дочитывать до конца:

Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел Ее романа...
(VI, 190)

Бросив взгляд на пространственную единораздельность «Онегина» со стороны ее качественной неоднородности, перейдем теперь к рассмотрению целостного пространства романа в соотнесении с самыми крупными образованиями, заполняющими его. Здесь речь пойдет о чисто поэтическом пространстве, картина и структура которого будут другими. Самые крупные образования внутри онегинского текста - это восемь глав, «Примечания» и «Отрывки из путешествия Онегина». Каждый компонент имеет собственное пространство, и вопрос заключается в том, равна ли сумма пространств всех компонентов поэтическому пространству романа. Вероятнее всего, не равна. Общее пространство всех частей романа, взятых вместе, значительно уступает в размерности или мощности целостному пространству. Представим себе эвентуальное пространство, которое можно назвать «далью свободного романа». В этой «дали» уже существует весь «Онегин», во всех возможностях своего текста, из которых далеко не все будут реализованы. Эвентуальное пространство - это еще не поэтическое пространство, это протопространство, прототекст (14)*, пространство возможностей (15)*. Это пространство, в котором Пушкин еще «не ясно различает» свой роман, его еще нет, и все-таки он уже есть от первого до последнего звука. В этом предварительном пространстве возникают и оформляются последовательные сгущения глав и остальных частей. Оформленные словесно и графически, они стягивают вокруг себя пространство, структурируют его своей композиционной взаимопринадлежностью и освобождают его периферийные и промежуточные участки за счет своего нарастающего уплотнения. Такой «Онегин» поистине подобен «малой вселенной» со своими галактиками-главами, размещенными в опустошенном пространстве. Заметим, однако, что «пустое» пространство сохраняет эвентуальность, то есть возможность порождения текста, напряженную неразвернутость смысла. Эти «пустоты» можно буквально увидеть, так как Пушкин выработал целую систему графических указаний на «пропуски» стихов, строф и глав, содержащих неисчерпаемую семантическую потенциальность.

Не углубляясь далее в малопроясненные процессы внутри чисто поэтического пространства, задержимся лишь на одном его достаточно очевидном свойстве - тенденции к уплотнению, концентрации, сгущению. В этом смысле «Евгений Онегин» великолепно реализует неоднократно отмеченное правило поэтического искусства: максимальная сжатость словесного пространства при беспредельной емкости жизненного содержания. Правило это, впрочем, относится прежде всего к лирическим стихотворениям, но «Евгений Онегин» как раз и роман в стихах, и

лирический эпос. «Головокружительный лаконизм» - выражение А.А. Ахматовой применительно к стихотворной драматургии Пушкина - характеризует «Онегина» едва ли не во всех аспектах его стилистики, в особенности в тех, которые могут быть интерпретированы как пространственные. Можно даже говорить о своеобразном «коллапсе» в «Онегине» как частном проявлении общего принципа пушкинской поэтики.

Однако однонаправленное уплотнение поэтического текста не входит в задачу автора, иначе «бездна пространства» в конце концов исчезнет из каждого слова. Сама по себе сжатость и спрессованность пространства неминуемо связана с возможностью взрывного расширения, в случае с «Онегиным» - семантического. Сжатое до точки образование обязательно вывернется в старое или новое пространство. Пушкин, сжимая поэтическое пространство и захватывая в него огромность и многообразие мира, не собирался замыкать бездну смысла, как джинна в бутылку. Джинн смысла должен быть выпущен на свободу, но только так, как хочет поэт. Противонаправленность сжатия и расширения следует уравновесить как в самом поэтическом пространстве, так - и это главная задача! - и в его взаимодействии с пространством отображенным, внеположным тексту (16)*.

Читатель читает текст «Онегина» линейным порядком: от начала к концу, строфу за строфой, главу за главой. Графическая форма текста действительно линейна, но текст как поэтический мир замыкается в круг циклическим временем автора, а циклическое время, как известно, приобретает черты пространства. Естественно, что пространство «Онегина» может быть представлено круговым или даже, как это следует из предшествующего описания, сферическим. Если же пространство «Онегина» круговое, то что располагается в центре?

Центр пространства в текстах онегинского типа - важнейшая структурно-семантическая точка. По мнению ряда исследователей, в «Онегине» - это сон Татьяны, который «помещен почти в "геометрический центр" <...> и составляет своеобразную "ось симметрии" в построении романа» (17)*. Несмотря на свою «вненаходимость» относительно жизненного сюжета «Онегина», а скорее, благодаря ей, сон Татьяны собирает вокруг себя пространство романа, становясь его композиционным замком. Весь символический смысл романа сосредоточен и сжат в эпизоде сна героини, который, будучи частью романа, в то же время вмещает в себя его весь (18)*. Казалось бы, по своей природе мир сна герметически замкнут и непроницаем, но не таковы условия романного пространства. Сон Татьяны, распространяясь на весь роман, связывает его словесной темой сна, отсвечивает во многих эпизодах. Можно увидеть глубинные переклички «Ночи Татьяны» с «Днем Онегина» (начало романа) и «Днем автора» (конец романа). Вот еще характерный момент:

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

(VI, 105)

Мало того, что пространство автора постоянно и свободно вторгается в пространство героев. Автор «прокалывает» и закрытый мир сна, втягивая его в открытую многосвязность пространств, их языков и смыслов.

Концентрируя поэтическое пространство «Онегина», Пушкин актуализирует его семантически самыми разнообразными средствами. Центральное место сна Татьяны в романе подтверждается особым положением пятой главы в композиции. Главы «Онегина» вплоть до «Отрывков из путешествия» героя, как правило, завершаются переключением в авторский мир, который, таким образом, служит барьером между фрагментами повествования. Это правило нарушается единственный раз: пятая глава, не встречая сопротивления авторского пространства и как бы даже подчеркивая на этот раз непрерывность повествования, перебрасывает его в шестую. Преимущественная повествовательность пятой главы выделяет ее содержание как непосредственно примыкающее к центру, то есть к сну Татьяны, тем более что на «полюсах», то есть в первой и восьмой главах, а также в «Отрывках», мы наблюдаем полную обведенность повествования авторским пространством. Оно означает, следовательно, внешнюю границу онегинского текста, занимая его периферию и опоясывая в целом мир героев.

Самое интересное, однако, заключается в том, что полагающаяся авторская концовка все-таки сохранена Пушкиным в пятой главе. В манере иронически-свободной игры с собственным текстом он «отодвигает» концовку внутрь главы на расстояние в пять строф. Опознать ее не трудно, это строфа XL:

В начале моего романа
(Смотрите первую тетрадь)
Хотелось в роде мне Альбана
Бал петербургский описать;
Но, развлечен пустым мечтаньем,
Я занялся воспоминаньем
О ножках мне знакомых дам.
По вашим узеньким следам,
О ножки, полно заблуждаться!
С изменой юности моей
Пора мне сделаться умней,
В делах и слоге поправляться
И эту пятую тетрадь
От отступлений очищать.
(VI, 114)

На фоне повествовательного отрезка, завершающего главу (послеобеденное времяпровождение гостей, танцы, ссора - строфы XXXV-XLV), строфа XL отчетливо обособлена, несмотря на мотивировочную опору переключения в авторский план: «И бал блестит во всей красе». Авторская речь, заполняя строфу целиком, придает ей соотносительную масштабность.

Таких строф в пятой главе всего две (еще строфа III), и они могут быть поняты как неявное композиционное кольцо. Строфа XL является также композиционной связкой между главами поверх ближайшего контекста. Мотив бала отсылает к первой главе, а «измена юности» перекликается с концом шестой, где мотив звучит уже не шутливо, а драматично. Рассуждения автора о творческом процессе - постоянный знак окончания главы. Содержательное действо строфы - самокритика по поводу «отступлений» - подкрепляется монотонностью рифменного вокализма на «а» с одним лишь перебоем. Впрочем, самокритика вполне иронична: намерение отступить от отступлений выражено полновесным отступлением. Да и лирический роман попросту невозможен без широкоохватного авторского плана.

Весомость строфы XL, таким образом, очевидна. Поэтому ее без натяжки можно прочесть как инверсированную концовку. Это не означает, что Пушкин закончил этой строфой главу, а затем убрал ее внутрь. Просто концовка написалась раньше, чем глава закончилась. Инверсии такого типа чрезвычайно характерны для «Онегина». Достаточно вспомнить пародийное «вступление» в конце седьмой главы, инверсию бывшей восьмой главы в виде «Отрывков из путешествия», продолжение романа после слова «конец» и т. д. Сама возможность таких инверсий связана со сдвигами различных компонентов текста на фоне известной стабильности их пространственных «мест». Так в пространстве стихотворного метра сильные и слабые места константны, между тем как конкретные ударения в стихе могут отклоняться от них, создавая ритмическое и интонационно-смысловое многообразие.

Рассмотрев ряд процессов внутри романного пространства «Онегина» преимущественно в функции сжатия, замыкания, остановимся теперь на образе эмпирического пространства в романе. 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 (19)*. Как же Пушкин совмещает чисто романное пространство с пространством, отображенным в романе? Для этого необходимо дать характеристику последнего.

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» (20)*. 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 многое другое). 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 многого другого. 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, Цареград, - 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 (21)*.

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» (22)*, мотивируя это словоупотреблением Пушкина и въездом Лариных в Москву по петербургскому тракту. Семь суток езды вполне соответствуют расстоянию от Псковской губернии до Москвы. Опознание 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. Неназванная 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 восьмой 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 Вздыхать о сумрачной России»; «И по Балтическнм волнам За лес и сало возят к нам»; «Российским лечат молотком Изделье 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» (23)*, 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 однoприродностью, хотя «избирательное сродство» пространств с тем или иным человеческим типом свидетельствует, что однoприродность со временем перерастает в разнокачественность. Глубинная неотторжимость персонажа от пространства говорит, как правило, о принадлежности поэтического текста к высокому рангу, в то же 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 брегах 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, XIV); «Над безыменною рекой» (7, V); «Несется вдоль Невы в санях» (8, XXXIX); «Он видит: Терек своенравный», «Брега Арагвы и Куры» («Отрывки»). По не упомянутой в окончательном тексте Волге Онегин плывет из Нижнего Новгорода в Астрахань. Если текст так называемой «десятой главы» связан с Онегиным (см. «Комментарий» Ю.М. Лотмана), то прибавляются Нева, Каменка, Днепр, Буг. «Мельница», «плотина», «жернов» шестой 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 подобия пребывают, распространенные во все стороны, целостные и окаймленные берегами. В схеме реки - линия, а море - круг, и это большая разница. С линейностью связаны 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, представительствует 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 Балтическим волнам» (1, XXIII); «Я помню море пред грозою» (1, XXXIII); «Адриатические волны» (1, XLIX); «Брожу над морем, жду погоды» (1, L); «По вольному распутью 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, IV); «Брожу над озером моим» (4, XXXV); «Близ вод, сиявших в тишине» (8, I); «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, брега 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, LII).

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 не однозначны, 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 гложет, И в сад идет она грустить» (3, XVI); «С крыльца на двор, и прямо в сад» (3, XXXVIII); «Теперь мы в сад перелетим, Где встретилась 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) (24)*, «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 сближает 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.
(VI, 144 - 145)

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» (25)*. Рай не сбывается, но собранное пространство героев еще раз встанет перед глазами Татьяны, покидающей усадьбу Онегина:

Роща спит
Над отуманенной рекою.
(VI, 147)

Наблюдения над пространством «Евгения Онегина» легко продолжить в самых различных направлениях, но при намерении дать лишь общую исходную характеристику лучше остановиться и подвести итоги.

«Евгений Онегин» как пространство является единораздельным, многослойным образованием с качественно различными участками, внутриположными относительно друг друга. Это одновременно пространство и ансамбль пространств, где целостность и делимость находятся в отношениях дополнительности. Качественная разнородность пространств не замыкает их. Тем напряженнее они преодолевают свою несводимость, вторгаясь в границы друг друга. В результате возникают условия для неисчерпаемого активного смыслопорождения. Пушкинский роман в стихах - текст «с особым синкретным художественно-теоретическим характером, обширным «космическим» планом и сложно расчлененным составом» (26)*. В пространстве «Онегина» парадоксально соединяются участки, которые в последующей литературе жестко вытесняют друг друга.

Собранное пространство «Евгения Онегина» на «верхних этажах» линейно-схематически выглядит так:

1. Пространства Онегина, Татьяны, автора, читателя, где каждый персонаж стягивает вокруг себя пространства низшего и высшего рангов и распространяется на них.
2. Мир героев (пространство Онегина, Татьяны и др.) и мир автора (пространство автора и читателя).
3. Внешне-внутреннее пространство романа, составленное из внеположного тексту эмпирического пространства и пространства романного текста (первое втягивается во второе).
4. Единое двуипостасное текстовое поле, в котором открытое пространство романа и культурное пространство читателей различных эпох заполняют друг друга.

Несколько замечаний к схеме. Внешний читатель легко может отождествлять себя с читателем внутренним и даже персонажем по аналогии со ступенчатой структурой автора и проходимостью анфилады пространств, уходящих в глубь романа. Пространство «Онегина» не может быть эксплицировано вне преломления в промежуточном пространстве интерпретаций, которое оказывается, следовательно, самым верхним слоем всего пространственного комплекса. За счет постепенного погружения «Онегина» в собственный культурный слой осуществляются потери и приращения его смысла.

Пространство «Евгения Онегина» переживается двойственно. В структурно-поэтическом плане оно подвергается сжатию и уплотнению:

действуют правила «тесноты стихового ряда» и «перенаселенности лирического пространства» (27)*. Однако во внепоэтически-смысловом плане оно же, проходя по самым узким мостикам текста, преображается и широко раздвигает пределы своего самоограничения. Таким образом, пространство - и все то, что оно вмещает, - преодолевает себя. Процессы сжатия и расширения могут быть интерпретированы и как последовательные, и как одновременные. Жизнь поэтического текста, как и всякая другая, обеспечивается постоянным преодолением гибельных последствий одностороннего стеснения или рассеянности, зацикленности и стагнации. В пространстве «Евгения Онегина» установлена мера согласования неоднородных «кусков» и надолго уравновешены противонаправленные силы.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *Лотман Ю.М.* 1) Художественная структура «Евгения Онегина» // Труды по русской и славянской филологии. IX. Литературоведение. Тарту, 1966; 2) Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980; *Бочаров С.Г.* 1) «Форма плана» (Некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопросы литературы. 1967. № 12; 2) Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1984.

(2)* Так Моцарт обозначал мгновение, когда он слышал сразу, от первого до последнего звука, еще не написанную симфонию.

(3)* «...для нашего сознания... только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть сравнение» (*Мандельштам О.* Разговор о Данте. М., 1967. С. 83).

(4)* Шевелящимися виноградинами
Угрожают нам эти миры...
(О. Мандельштам. «Стихи о неизвестном солдате»)

(5)* *Мандельштам О.* Разговор о Данте. С. 53.

(6)* *Лотман Ю.М.* Культура и текст как генераторы смысла // Кибернетическая лингвистика. М., 1983. С. 26.

(7)* См. об этом: *Бочаров С.Г.* «Форма плана». С. 115 - 116.

(8)* *Чичерин А.В.* Идеи и стиль. 2-е изд., доп. М., 1968. С. 123.

(9)* *Бочаров С.Г.* «Форма плана». С. 121.

(10)* См. по поводу мифопоэтического пространства: *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Текст: Семантика и структура. М., 1983. С. 227 - 284, 298 - 300.

(11)* *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. С. 78 - 79.

(12)* Здесь соблазнительно предположить, что «перевод» Татьяны в Музу связан с возвращением в авторский мир какой-то важной части душевных свойств героини, не нужной ей в ее новом состоянии:

Хоть он глядел нельзя прилежней,
Но и следов Татьяны прежней
Не мог Онегин обрести.
(VI, 173)

(13)* *Бочаров С.Г.* «Форма плана». С. 134.

(14)* О категории пространства «Онегина» как проблеме мы писали в предыдущей главе.

(15)* О «пространстве возможностей» см.: *Марков Ю.Г.* Функциональный подход в современном научном познании. Новосибирск, 1982. С. 154 – 160.

(16)* Мы уже упоминали о трудностях аналитических операций с пространством. Ведь «на самом деле» никакого внеположного пространства уже нет: оно всегда внутриположное. Но в целях эвристического удобства мы говорим о внеположности.

(17)* *Маркович В.М.* Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. Горький, 1980. С. 25.

(18)* Аналогичный смысл имеет пастернаковский стих «И дольше века длится день»,

реализованный в качестве композиционной структуры Ч. Айтматовым.

(19)* См. об этом: *Жолковский А.К.* Материалы к описанию поэтического мира Пушкина // Russian Romanticism Studies in the Poetic Codes. Stockholm, 1979. P. 54 - 55.

(20)* *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий Л., 1980. С. 62.

(21)* См.: *Худошина Э.И.* О сюжете в стихотворных повестях Пушкина («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Медный всадник») // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 33.

(22)* *Лотман Ю.М.* Роман А. С Пушкина «Евгений Онегин». С. 355.

(23)* *Гачев Г.* Творчество, жизнь, искусство. М., 1980. С. 49.

(24)* Стихи о Музе, которая, как замечено выше, является проекцией Татьяны в мире автора.

(25)* *Лихачев Д.С.* Пушкин и мы // «Огонек». 1984. № 23. С. 9.

(26)* *Бочаров С.Г.* «Форма плана». С. 135 (примечания).

(27)* См. об этом: *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965, С. 66 - 69, 72, 76; *Сильман Т.И.* Заметки о лирике. Л., 1977. С. 35, 38.

1984

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» ПУШКИНА И «МЕНИНЫ» ВЕЛАСКЕСА
(К исторической поэтике пространства)

В научном понимании пространства бывали периоды, когда оно описывалось как абсолютно монотонное и пустое вместилище материальных объектов (Ньютон). Однако и тогда искусство отличалось гораздо большим разнообразием восприятия и передачи пространственности, и в этом смысле необычайно поучительно сопоставить два художественных явления, принадлежащих к различным его видам. Изображение и конструирование пространства в поэзии и живописи показывает нам не только изменение и развитие пространственных представлений вдоль по историческому времени, но и то, как далеко они расходятся в столь контрастных искусствах. В то же время эта далекость неожиданно обнажает сходные основания пространственной структуры, которые настолько сближаются, что, несмотря на различные века и страны, позволяют усмотреть в двух сопоставляемых нами произведениях единую стадию развития поэтики пространства.

Речь пойдет о «Евгении Онегине» и «Менинах». В своеобразной «удвоенности» художественного пространства романа и картины мы видим, с одной стороны, известную ступень архаичности, так как еще в древнеиндийской поэзии отмечались структуры «вложенных друг в друга коробок». С другой стороны, при всей органичности романа и картины нельзя не заметить довольно остроумного рационализма в решении пространственных задач, что дает возможность сблизить оба явления в пределах классической эпистемы, по М. Фуко. «Менины», кстати, являются как бы камертоном к книге М. Фуко «Слова и вещи», и подробное описание картины Веласкеса добавило много оттенков к нашей параллели.

Для сравнения выделим две черты: «зеркальность» пространственной структуры романа и картины и смазанность границы между эмпирической и эстетической реальностями («жизнью» и искусством). «Зеркальность» возникает и между самими произведениями, так как в живописи «неподвижный образ целого предшествует временной развертке в ходе

восприятия», тогда как в поэзии «образ целого - итог мысленной интеграции всех необратимых моментов развертывания» (1)*. Иначе говоря, в живописи рама предшествует р и т м у, в поэзии же р и т м обводится рамой.

В «Евгении Онегине» непрерывно переключающиеся друг в друга миры автора и героев замыкаются в итоге в двустворчатую раму с проницаемой в обе стороны границей. Автор находится в сфере, где он сочиняет свой роман и разговаривает со своими читателями, а также присутствует внутри самого романа как персонаж среди персонажей. «Менины» представляют, казалось бы, единую и стабильную ситуацию, но тут же оказывается, что она внутренне динамична, любопытнейшим образом оборачивается, и автор, написавший картину, находясь в эмпирическом пространстве, присутствует в изображенном мире и изнутри картины воссоздает оставленную им эмпирию и удваивает ту же картину в ином ракурсе внутри ее самой.

Метасисемный характер художественного пространства «Онегина» и «Менин», связанный с взаимным заполнением несовместимых сфер, порождает эффект, хорошо известный читателям романа и зрителям картины: они сами втягиваются внутрь произведения, смешиваясь с его персонажами. Не только внутри двойного пространства «Онегина» персонажи транслируются из одного мира в другой, но, благодаря наличию «прокола» в пространстве романа («структурной дырки»), на его метауровне возможен переход читателя из эмпирического в поэтический мир. В «Менинах» блистательно осуществлено слияние разнопространственных точек зрения в единой точке, вынесенной в нашу сторону от плоскости картины. В нее подставляются взгляд самого живописца, взгляд зрителя (любого из нас) и взгляд персонажей (короля и королевы). В то же время все они находятся и в глубине пространства картины, «по ту сторону» плоскости холста: художник, пристально смотрящий оттуда на своих персонажей, король и королева, отраженные в зеркале, и маршал Хосе Нието, входящий в сумеречное пространство картины из ее светоносной запредельности (он зритель, он - мы) (2)*.

Стоит заметить, что проницаемость пространства «Онегина» и «Менин» не повсеместна: в одном месте - диффузия, в другом - упор. Так плоскости стен в «Менинах» углубляются пространствами затененных картин, а изнаночность холста грубо непроницаема. Такова в «Онегине» постоянная игра между резкими обрывами эпизодов и самого романа и стелющейся продолженностью смысловой и пространственной перспективы.

Сравнение топологии «Онегина» и «Менин» приводит к мысли о наличии известной общности в организации художественного пространства романа в стихах и станковой картины. Следует, видимо, отнести оба произведения скорее к классической, чем к новейшей эпохе. Подобные сравнения могут также служить основанием к построению исторической поэтики пространства.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* Краткая литературная энциклопедия. М., 1978. Т. 9. С. 772.

(2)* Та же идея смешения жизни и искусства осуществлена Веласкесом в картине «Пряхи», где оба плана дважды удваиваются в глубину.

1984

«СОН ТАТЬЯНЫ» КАК СТИХОТВОРНАЯ НОВЕЛЛА

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» (1)*, который оригинально совмещает свою вписанность в непрерывное повествование с «вырезанностью» из романного текста. Вот как воспринимал это сочетание качеств М.О. Гершензон: «Весь "Евгений Онегин" как ряд отдельных светлых комнат, по которым мы свободно ходим и разглядываем, что в них есть. Но вот в самой середине здания - тайник... это "сон Татьяны". И странно: как могли люди столько лет проходить мимо запертой двери, не любопытствуя узнать, что за нею и зачем Пушкин устроил внутри дома это тайнохранилище» (2)*.

Оставляя в стороне наглядный образ пространственной структуры «Евгения Онегина», представленный Гершензоном, заметим лишь, что его интуиция впоследствии обозначила более широкую семиотическую проблему «текста в тексте». В нашей работе она переводится в область жанровой поэтики и в общем виде могла бы выглядеть как «жанр в жанре». Полностью соглашаясь, что «роман в своей внутренней форме отражает множественность жанров, модусов и модальностей литературного высказывания» (3)*, мы, однако, оставим без внимания рассмотрение «Евгения Онегина» как жанрового синтезатора, в который вовлечены и в котором 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.

Вначале упомянем о важных особенностях композиционной структуры романа в стихах. «Евгений Онегин» весь построен по фрагментарному принципу. Монтажный способ его построения, связанный именно с фрагментарностью, хорошо просматривается в композиционных сцеплениях глав, строф, строфических блоков, нестрофических включений в виде писем, песни и посвящения, кусочков прозы, примечаний, чужих стихов, эпиграфов, «пропусков» текста и т. п. Каждая глава романа - «отчетливо ощутимая структурная единица» (4)*. То же можно сказать и о строфах: не случайно

столь значимы оказались немногочисленные строфические переносы. Так выглядит «Онегин» со стороны дискретного описания.

Однако мозаичность и прерывистость романной структуры дополняется противоструктурами, в аспекте которых текст приобретает свойства континуальности, и его разграничители становятся сквозными. Здесь действуют энергия стилистической полифонии с ее «пересечениями патетики, лирики и иронии» (5)*; необъятный реминисцентный фон; то, что Ю.Н. Тынянов называл «не движением событий, но движением словесных масс» (6)*; наконец, мир сюжетных возможностей, который, по С.Г. Бочарову, «не остается <...> за гранью романного осуществления как некий потенциальный контекст, но <...> наглядно присутствует здесь же как тоже своеобразно <...> воплощенный и составляет сам по себе немалую часть онегинского целого» (7)*. Все это придает «Онегину» качество «воздушной громады» и «облака».

Два дополняющих друг друга подхода к «Онегину» выявляют скопления противонаправленных структур, действующих в любом аналитическом разрезе и на любом уровне. Действуют они и внутри повествовательного плана, в сюжете героев. Как бы ни была пунктирна фабула, в ней достаточно оплотнены ее важнейшие эпизоды (два свидания, именины, дуэль, посещение усадьбы Онегина и т. п.) В то же время в сюжете героев есть несколько мест, которые не совсем укладываются в его прямую повествовательную динамику. Они обладают особым характером хронотопа: то сгущенно-метонимическим, то ретроспективным, то сновидческим. Таков, в первую очередь, «День Онегина», в котором сутки заменяют восемь лет жизни (или его аналог - «День автора» в «Отрывках из путешествия Онегина»), таков же «Альбом Онегина», не вошедший в печатный текст романа, но присутствующий в нем как реальная возможность, и, наконец, «Сон Татьяны». Все эти эпизоды особо выделены среди глав, но степень их выделенности различна, как различна степень их внутренней организации. «Сон» - единственное место во всем романе, которое впечатляет своей автономностью, самопогруженностью и вненаходимостью. 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 в. 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-м гг. в русской литературе в самом разгаре размывание старых жанров и становление новых. Проза влияет на поэзию, поэзия - на прозу. Было бы даже странно не увидеть кругом ни одной отдельной или вставной стихотворной новеллы. Вот мы и попробуем на эту роль «Сон Татьяны».

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

Приведем несколько дефиниций из «Поэтики» Томашевского:

1. «Новелла обычно обладает простой фабулой с одной фабульной нитью <...> с короткой цепью сменяющихся ситуаций или, вернее, с одной центральной сменой ситуаций».
2. «Новелла развивается <...> преимущественно в повествовании».
3. «Основным признаком новеллы как жанра является твердая концовка».
4. «Развязка достигается путем введения новых лиц и новых мотивов, не подготовленных развитием фабулы».
5. «Простейший прием связывания новелл - при помощи обрамления».
6. «Герои и мотивы некоторых новелл цикла пересекаются с героями и мотивами обрамляющей новеллы».
7. «Новелла как самостоятельный жанр есть законченное произведение. Внутри романа это только более или менее обособленная сюжетная часть произведения и законченностью может не обладать» (10)*.

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

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

Есть нечто необъяснимое в том, что полифонический сюжет «Онегина» развертывается в главах прихотливо и непредсказуемо (взять, например, хотя бы изысканнейшее capriccio четвертой главы), между тем как «Сон» жестко упорядочен по классическим правилам пушкинской соразмерности и сообразности. Его сюжет прост, стремителен, линейчат. Кажется даже, что для «Сна» он слишком строен, слишком логичен, хотя именно эта логика в конечном итоге и опрокинет его в провалы иррационального. Но сначала мы захвачены непрерывным фабулярным движением, нигде не отклоняющимся в сторону, не осложненным параллельными мотивами. Правда, движение событий аритмично, оно то застревает, то вновь ускоряется, и лишь позже выяснится, что эта аритмия тоже подчиняется ритму. В принципе, динамика сна Татьяны демонстрирует все черты новеллистической техники.

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

Итак, «Сон» действительно «обладает простой фабулой с одной фабулярной нитью». Б.В. Томашевский замечает, что «простота построения фабулы нисколько не касается сложности и запутанности отдельных ситуаций» (11)*. Остается добавить, что уточнение Томашевского об «одной центральной смене ситуаций» полностью соответствует специфической роли «поворотного пункта» в новелле. Такой центральной сменой ситуации или поворотным пунктом в «Сне Татьяны» безусловно является «доставка» медведем Татьяны в лесную хижину.

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

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

То в хрупком снеге с ножки милой
Увязнет мокрый башмачок...
(XIV)

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

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

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

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

Утихло все. Татьяна спит.
(XI)

И снится чудный сон Татьяне.
(VI, 101)

И Таня в ужасе проснулась...
Глядит, уж в комнате светло...
(VI, 106)

Сопоставление столь прочных границ с принципиальной неотмеченностью начала и конца всего романа обнаруживает такое же различие, как и в случае с повествованием, в результате чего «Сон Татьяны» выглядит плотным ядром внутри свободного текста. Это, пожалуй, еще один из парадоксов «Онегина», когда облачно-неуловимые миражи сновидения изображаются Пушкиным гораздо весомей, сцепленней и непреложней, чем неколебимая рельефность самой действительности Твердость границ сна зависит также от вполне определенных состояний Татьяны при начале и конце своих видений: ожидание чудесного по контрасту сменяется ужасом катастрофы. В то же время - и в этом одна из причин непроясненности смысла зримо прорисованных событий - эти два полярных состояния по ходу сюжета постоянно смешиваются, образуя ту многооттеночную пелену

аффектов, которая, собственно, своей размытостью и отличает сон от яви («мил и страшен», «любопытная» и «страшно ей» и т. п.). При этом, конечно, не надо забывать о высоком уровне дискурсии в описании ирреальных областей бытия, характерной для пушкинской эпохи. Но что бы там ни было, пробуждение от сна, несмотря на свою литературную испытанность, является той самой твердой концовкой, которая придает «Сну Татьяны» необходимые черты новеллы.

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

5. По мнению теоретиков, новеллистические формы «подаются сознательно как своего рода фрагмент, осколок универсальной картины мира, предполагающий наличие многих других фрагментов, дополняющих, усложняющих, обогащающих картину мира» (13)*. Следствием этого является циклизация новелл и связывание их путем обрамления. В функции рамы может выступить крупный художественный текст, в котором новеллы встречаются эпизодически (например, «Дон-Кихот»), получая название «вставных». «Сон Татьяны», как мы отчасти уже показали, может без натяжки быть истолкован в качестве единственной вставной новеллы внутри романного текста «Онегина». Это означает, что «Сон» выступает и как замкнутая структура, и как часть единого целого. При этом особое значение приобретают смысловые взаимоотражения новеллы и рамы.

6. В связи с последними соображениями не возникает никаких трудностей по поводу участия в сюжете сна тех же персонажей, что и в романе. Теория новеллы допускает пересечение героев и мотивов новеллы с героями и мотивами обрамления. Эта манера особенно распространилась в эпоху романтизма (В. Гауф, Ян Потоцкий и др.), когда сильно усложнились и отчасти утратили жанровый строй многие поэтические структуры. Во всяком случае, именно для «Евгения Онегина» свойственна, наряду с взаимоупором составляющих его структур, их взаимопроницаемость, благодаря которой персонажи подвержены взаимозаменам, миграциям из мира автора в мир героев – и обратно к иным преобразованиям. В единораздельной структуре «Онегина» некоторые герои обладают двойным или даже тройным амплуа: автор - творец, повествователь и знакомый героев, Татьяна - «не только "субъект", но и "действующее лицо" собственного видения» (14)*. Действительно, не перестаешь удивляться, как это у Пушкина автор романа дружит с вымышленными персонажами, персонаж («горожанка молодая»)

оказывается читательницей, скачущей на коне по ландшафтам (или страницам?) шестой главы, а Татьяна дублирует функцию автора, творя, подобно ему, из внутренних ресурсов сознания свой сон, в котором сама же играет ведущую роль. Столь мультиплицированным фигурам, сосуществующим сразу в нескольких планах поэтической реальности, нетрудно, разумеется, проскользнуть через хорошо укрепленную жанровую границу между романом и новеллой. К тому же Онегин, сохраняя лишь имя, явлен в «Сне Татьяны» совершенно преображенным; фигуры Ольги с Ленским превращены в мотивирующие функции; действуют новые персонажи (медведь, чудовища, ручей и др.); и лишь Татьяна с почти невидимым автором остается сама собой, да и то героиня, перебравшись по жердочке из мира культуры в мифический, природно-космический мир, спускается в нижние этажи своей души.

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

Большинство теоретиков исследуют новеллу со стороны ее замкнутой структуры. Проблеме циклизации новелл и их соотношению с рамой уделяется меньшее внимание. Эти суждения можно отнести и ко «Сну Татьяны», хотя он изучался не как новелла, а как особо маркированный компонент романной структуры. Циклизация «Сна» не касается: его место в «Онегине» единственно и ни с чем не сравнимо, но зато его взаимоотношения с романным 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» (15)*. 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 принебречь всеобщим воплем чудовищ: «мое! мое!» (без курсива!). Вообще «Сон Татьяны» временами громок и многозвучен: медведь ревет и кряхтит, чудовища кричат, трещат, лают, хохочут, поют и свистят, Онегин гремит столом, толкает дверь, бранится и спорит, раздается чей-то нестерпимый крик, но все это не слова, а слитный шум. Героиня же и здесь молчалива. После этих первых наблюдений чувствуется, что композиционные соответствия «Сна Татьяны» начинают нам что-то говорить, но что? Реплика медведя, разрезающая «Сон» пополам:

«*Здесь мой кум:*
Погрейся у него немножко!»
(VI, 104) –

заодно обозначает в новелле тот «непременный "поворот" в повествовании, благодаря которому все события предстают в новом свете» (16)*. Этот «поворотный пункт» в «Сне Татьяны» видится почти буквально, потому что композиционная кривая как бы замедленно огибает XVI описательную строфу, устремляя затем далее свой параболически-кометный ход. Он задается медвежьей фразой, ее развернутым содержанием, ее исключительностью и центральным положением в композиции «Сна», подобным месту самого «Сна Татьяны» в композиции всего романа. Слова медведя как будто перерастают их прямой смысл, дополняясь неясными интенциями и значениями. Так, С.Ю. Юрский, исполняя «Онегина», связывает медвежье сообщение с «грозным» восклицанием героя через четыре строфы, произнося оба места каким-то нарочито высоким фальцетом, как бы принадлежащим одному лицу. Голосовая интерпретация актера заставила еще раз 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» (17)*. 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...» (18)*. Эта двойственность медведя еще раз удваивается в природе образов «Сна Татьяны» в целом, где фольклорные представления смешиваются с литературно-романтическими, благодаря чему резко усиливаются и усложняются 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 геройно-событийных отношений... Смерть же Ленского во сне Татьяны относится к плану внутренней жизни героини романа» (19)*. 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» (20)*, 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 преображенный повтор: несходство сходного порой объясняет больше. С этой позиции посмотрим на строфу XII:

Как на досадную разлуку,
Татьяна ропщет на ручей;
Не видит никого, кто руку
С той стороны подал бы ей;
Но вдруг сугроб зашевелился.
И кто ж из-под него явился?
Большой взъерошенный медведь;

Татьяна *ах*! а он реветь,
И лапу с острыми когтями
Ей протянул; она скрепясь
Дрожащей ручкой оперлась
И боязливыми шагами
Перебралась через ручей;
Пошла - и что ж? медведь за ней!
(VI, 102)

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

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

1) Татьяна ропщет на ручей,
Не видит никого, кто руку
С той стороны подал бы ей..
(XI, 102)

2) Зачем вы посетили нас?
(VI, 66)

3) Вообрази, я здесь одна,
Никто меня не понимает...
(VI, 67)

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

1) Вдруг топот!..
... и на двор
Евгений!
(VI, 70)

2) Но вдруг сугроб зашевелился,
И кто ж из-под него явился?
Большой взъерошенный медведь;
Татьяна *ах*! а он реветь..
(VI, 102)

3) «Ах» и легче тени
Татьяна прыг в другие сени...
(VI, 70)

Нельзя ли как-то связать монолог Евгения и рев медведя? Смысл жутковато-нежеланных, хотя и пристойно произнесенных Онегиным, слов определяется в переживаниях «Сна» как однозначно бессмысленный и

опасный шум, который не хочется слушать. Если наши соображения покажутся натянутыми, то их способен поддержать иронически преображенный повтор концовок двух эпизодов:

1) Он подал руку ей. Печально
(Как говорится, машинально)
Татьяна молча оперлась...
(VI, 80)

2) И лапу с острыми когтями
Ей протянул, она скрепясь
Дрожащей ручкой оперлась…
(VI, 102)

Случайное совпадение здесь невозможно. Конечно, Пушкин по природе своего аполлонического дара непроизвольно 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 с медведем, то, по меньшей мере, может быть заподозрен в этом тождестве. Ситуации смещаются от пародийно сниженных к жутковато-притягательным:

1) Пошли домой вкруг огорода...
(VI, 80)

2) И боязливыми шагами
Перебралась через ручей...
(VI, 102) -

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

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

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,
Остановилася она.
(VI, 73), -

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

Впрочем, то, что пытается назвать интерпретатор, не обязан доподлинно знать поэт и уж тем более осознавать читатель. Но эксплицирующий анализ способен сделать структурно-смысловой разрез вещи, и перед нами обнаруживается та многоуровневая толща смысла, которую читатель воспринимает непосредственно и как бы ниоткуда. Мы бы не были так захвачены содержанием «Онегина», если бы Пушкин не продолжил своих персонажей в обступающее их пространство, если бы они не сообщались 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» (21)*. 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 господствуют 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.
(VI, 145).

Таким образом, XII строфа (вторая 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 переклички, как и раньше, скорее «ассонансны», чем «рифмованы», и все же воплощение Онегина в медведя, как нам представляется, достаточно доказательно. Приведем еще несколько параллельных мест:

1
а) Пошла - и что ж? медведь за ней! (VI, 102)
б) За ней он гонится как тень... (VI, 179)

2
а) Кряхтя, валит медведь несносный... (VI, 103)
б) А он упрям, отстать не хочет...(VI, 179)

3
а) Но от косматого лакея
Не может убежать никак... (VI, 102)
б) ...или раздвинет
Пред нею пестрый полк ливрей... (VI, 179)

4
а) То выронит она платок;
Поднять ей некогда... (VI, 103)
б) Или платок подымет ей. (VI, 179)

5
а) И сил уже бежать ей нет.
Упала в снег... (VI, 103)
б) И, задыхаясь, на скамью
Упала... (VI, 71)

6
а) ...медведь проворно
Ее хватает и несет... (VI, 103)
б) ...проворно
Онегин с Ольгою пошел... (VI, 116)

7
а) Он мчит ее лесной дорогой... (VI, 103)
б) Примчался к ней, к своей Татьяне... (VI, 185)

8
а) Большой, взъерошенный медведь... (VI, 102)
б) Он мог бы чувства обнаружить,
А не щетиниться, как зверь... (VI, 121)

Некоторые параллели совершенно бесспорны (п. 5); иные неожиданны: платок, оброненный в пятой главе, подымается в восьмой. Значимость лексических повторов в «Онегине» очень высока на любой дистанции, и поэтому проворство Онегина, столь броское стилистически и поведенчески,

немедленно увязывается с проворством медведя, а то, что медведь «мчит», вызывает в памяти все стремительные передвижения Онегина. В свете сказанного реплика Татьяны при последнем свидании

...Что ж ныне
Меня преследуете вы?
(VI, 187)

соотносит реальную ситуацию с волшебным сновидением.

Теперь отметим ряд неочевидных притяжений внутри самого «Сна», поскольку в его первой части действует медведь, а во второй - Онегин:

1
а) И в сени прямо он идет
И на порог ее кладет. (VI, 104)
б) Онегин тихо увлекает
Татьяну в угол и слагает
Ее на шаткую скамью... (VI, 106)

2
а) Она бесчувственно-покорна,
Не шевельнется, не дохнет... (VI, 103)
б) Татьяна чуть жива лежит. (VI, 106)

3
а) Поднять ей некогда; боится,
Медведя слышит за собой... (VI, 103)
б) И страшно ей: и торопливо
Татьяна силится бежать... (VI, 105)

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

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

1
а) Упала в снег - медведь проворный
Ее подъемлет и несет... (VI, 388)
б) Упала в снег - медведь проворный
Ее на лапы подхватил... (VI, 388)

2
Иной в рогах с медвежьей мордой... (VI, 389)

3
Мое! сказал Евгений басом... (VI, 392)

На наш взгляд, Пушкин здесь мог убирать «излишки» человечьего 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.
(VI, 1051)

Откуда он знает, что в сенях 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 соозначений медведя для нашей цели наиболее подойдут пять: «дух-охранитель», «воплощение души», «хозяин нижнего мира», «звериный двойник человека», «оборотень» (22)*. 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» (23)*. 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» (24)*. Известны мифологизированные «былички» о сожительстве заблудившейся в лесу женщины с медведем (подобный сюжет лежит в основе новеллы П. 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» (25)*. По контрастным версиям, медведь является страшным, фантастическим, апокалипсическим зверем, возможно даже отождествление медведя с сатаной. «Медведь еще чаще обозначает греховную телесную природу человека» (26)*, 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 (27)*. Внутри «Сна» все это неоспоримо, но в пересечениях с рамой романа фабула несколько смещается и становится иной. Дело тут не в разной интерпретации многозначного события, а в том, что само событие есть единый клубок реализаций и возможностей, которые в принципе неотличимы и, будучи аналитически разведены, соперничают в реализации, не уступая друг другу. Онегин в пределах «Сна Татьяны» может быть и не опознан как медведь, и тогда фабула первой части движется к антисвадьбе, а жанровая характеристика раскалывается на сказку и ритуал. Но если медведь через взаимосвязи «Сна» и рамы понимается как звериный двойник Онегина, то перед нами сюжет ритуального преследования, развитый в жанре новеллы. В этом случае «Сон Татьяны» разыгрывает по существу движение героев навстречу друг другу, и во внутреннем пространстве сознания Татьяны растет и оплотняется то их взаимное желание любви, о возможности которого писал С.Г. Бочаров (28)*.

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…
(VI, 106)

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 (29)*). Да и в окончательном тексте как-то не все ясно. Так или иначе, в плывучей 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 аритмическая 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 далее 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» (30)* или единораздельности.

Мы писали о «Сне Татьяны», элиминируя его стиховую

принадлежность. Нам было важно его сходство со строем прозаической новеллы, но вряд ли мы вправе обойти ее стихотворную модификацию. Уже было отмечено, что отсутствует «хотя бы приблизительное теоретическое определение новеллы», а что касается поэзии, то «интереснейшая проблематика стихотворной новеллы еще ждет своего исследователя» (31)*. Поэтому сделаем лишь несколько замечаний по поводу жанровых признаков новеллы, учитывая ее стиховую природу.

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

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

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

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

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

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

...она скрепясь
Дрожащей ручкой оперлась...
(VI, 102)

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

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

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

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

Через двенадцать стихов следует:

...страшно тени
Сгустились; нестерпимый крик
Раздался... хижина шатнулась...
(VI, 106)

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

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

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

Две жердочки, склеены льдиной,
Дрожащий, гибельный мосток,
Положены через поток...
(VI, 102)

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

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

Татьяна бедная не спит
И в поле темное глядит.

III

Его нежданным появленьем...
……
До глубины души своей
Она проникнута; не может
Никак понять его...
Как будто хладная рука
Ей сердце жмет, как будто бездна
Под ней чернеет и шумит...
«Погибну, - Таня говорит, -
Но гибель от него любезна,
Я не ропщу: зачем роптать?
Не может мне он счастья дать».
(VI, 118)

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

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

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* О сне Татьяны писали С. Судиенко, В.Ф. Боцяновский, М.О. Гершензон, М.П. Самарин, Н.Л. Бродский, Т. Тангль, Л. Мюллер, Р. Матло, В.В. Набоков, Ю.М. Лотман, С. Сендерович, А.Е. Тархов, В.М. Маркович, Т.М. Николаева.

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

(3)* *Сендерович С.* Две главы о «Евгении Онегине» // Russian Language Journal. 1. Vol. XLIII. № 144. P. 253.

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

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

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

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

(8)* См.: *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 260-263; *Бент М.И.* Поздняя новеллистика Людвига Тика: Проблема метода и жанра // Изв. АН СССР. ОЛЯ. 1990. Т. 49, вып. 4. С. 379.

(9)* *Мелетинский Е.М.* Указ. соч. С. 4.

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

(11)* Там же. С. 192.

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

(13)* *Мелетинский Е.М.* Указ. соч. С. 6.

(14)* *Маркович В.М.* О мифологическом подтексте сна Татьяны // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 75.

(15)* Такую точку зрения высказывает Дж. Лейбович. См.: *Мелетинский Е.М.* Указ. соч. С. 4, 261.

(16)* *Бент М.И.* Указ. соч. С. 376.

(17)* *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 270.

(18)* Там же. С. 270-271.

(19)* *Сендерович С*. Указ. соч. С. 238.

(20)* Там же.

(21)* *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 271.

(22)* Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 128-130.

(23)* Там же. С. 128.

(24)* Там же.

(25)* Там же. С. 129.

(26)* Там же. С. 130.

(27)* См.: *Маркович В.М.* Указ. соч. С. 72; *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 271-272.

(28)* См.: *Бочаров С.Г.* Указ. соч. С. 17.

(29)* См.: *Тархов А.Е.* «Даль свободного романа» // А. С. Пушкин. Евгений Онегин. М., 1978.

(30)* *Чичерин А.В.* Идеи и стиль. 2-е изд., доп. М., 1968. С. 123.

(31)* *Мелетинский Е.М.* Указ. соч. С. 3.

1991

ТАТЬЯНА, КНЯГИНЯ N, МУЗА
(из прочтений восьмой главы «Евгения Онегина»)

Когда Пушкин, выбирая между «романом в стихах» и «поэмой», остановился на первом жанровом обозначении, он задал читателям и критикам «Евгения Онегина» определенный угол восприятия. В романе ищут фабулы, и «Евгений Онегин» уже ко времени Белинского прочитывался как история любви и разминовения Онегина и Татьяны. Между тем роман Пушкина по существу внефабулен, так как в нем практически одновременно, подменяя друг друга на первом плане, развертывается не один, а по меньшей мере два сюжета: повествовательный и поэтический, - и потому пересказать их в одной фабульной цепочке затруднительно. В повествовательном сюжете рассказывается история героев, а в поэтическом - как автор сочинял этот роман. Оба сюжета пересекаются, сложно взаимодействуя друг с другом и образуя факультативные ветви.

Предпочтение повествовательного сюжета в ущерб единораздельному миру романа имело свои последствия. Оно провоцировало чтение романа в разрозненных сопоставлениях с внехудожественной реальностью, помогало восприятию персонажей как живых людей с биографией и психологией,

сужало поле анализа, форсируя в то же время в иных местах социальные, нравственные и провиденциальные идеологемы. Все это было в порядке вещей и способствовало продвижению романа к массовому читателю, но его поэтический антропокосмос в значительной мере оставался вне рассмотрения. Три-четыре десятилетия назад положение стало меняться, и «Онегина» начали постигать в партитурности его внутреннего мира, в лирике, патетике и иронии стихотворного звучания. Новый облик романа то противостоял, то смешивался со старыми стереотипами; к настоящему времени понимание романа вновь осложнилось, и некоторые критики сетуют - и совершенно напрасно, - что в разнообразии интерпретаций окажется потерянным сам эстетический предмет (1)*. Полемика, порой напряженная, в связи с различной методологией описания, анализа и интерпретации «Онегина» во многих случаях может быть плодотворной, но не в том смысле, что какое-то «единственно правильное» толкование возьмет верх, а в том, что каждый метод обозначит свою область приложения и действия. Нам представляется, что как раз в настоящее время сторонникам социологического и имманентного направлений не о чем спорить по поводу «Онегина», так как они уже разведены в различные сегменты культуры и говорят на разных метаязыках.

В предлагаемой статье, как это видно из заглавия, внимание еще раз привлечено к одному из ключевых мест «Евгения Онегина»: к вопросу о преображении Татьяны в восьмой 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 внеположенными и привнесенными основаниями и прочесть восьмую главу, будучи максимально приближенным к стихотворному тексту. Собственно, это и есть важнейшая задача статьи, потому что «прерывистая структура» построения персонажей в «Онегине» теоретически проработана (2)* 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) восьмой главы («Странствие») композиционной погрешностью, «ибо через то переход от Татьяны, уездной барышни, к Татьяне, знатной даме, становится слишком неожиданным и необъясненным» (VI, 197). Однако «необъясненность» и, следовательно, недопроявленность персонажа, конечно же, входила в планы Пушкина, и именно эта черта поэтики обеспечила его Татьяне притягательность и неисчерпаемость.

Еще современники Пушкина решали вопрос о правдоподобии, об убедительности преображения Татьяны. Позднее Белинский и Достоевский, исходя из различных концепций, сошлись на том, что Татьяна в восьмой главе ни капли не изменилась: «Страстно влюбленная, простая деревенская девушка, потом светская дама, Татьяна во всех положениях своей жизни всегда одна и та же» (3)*; «Это та же Таня, та же прежняя деревенская Таня» (4)*. 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» (5)*. О том же писали В.С. Баевский и Ф.П. Федоров: «Драматизм судьбы Татьяны в том, что одной стороной души она принадлежит патриархальному миру, а другой - интеллигентскому миру просвященного дворянства, европейской литературы XVIII в., Онегина»; «Формируется весьма своеобразный тип личности, в котором органически сливается национальное и иноземное, фольклорное и сентименталистское, природное и цивилизованное» (6)*. Уже совсем недавно В.А. Кошелев вывел из этих бинарных контраверс «целый комплекс противоречий частных, как объясненных, так и необъясняемых», и добавил, что «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"» (7)*.

Все приведенные суждения, которые легко могут быть продолжены, показывают, что Татьяна как персонаж понимается все более осложненно и что ее многослойный «характер» поэтически выстраивается в месте пересечения гетероморфных структур, лежащих в различных измерениях.

Действительно, к исходу седьмой 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:

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...
(VI, 162)

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, пугается вместе с ней:

Но стало страшно вдруг Татьяне...
И я - при мысли о Светлане
Мне стало страшно - так и быть...
С Татьяной нам не ворожить...
(VI, 101)

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 второй - седьмой 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 восьмой главе фигура Татьяны 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 VIII главы: «"отступление" первых строф восьмой главы выполняет и сюжетную функцию: рассказ о метаморфозах музы есть композиционное и поэтическое решение проблемы превращения Татьяны» (8)*. Однако формулы нуждались в проверке на тексте, чего не сделали ни Л.Н. Штильман, ни позднейшие исследователи. Взглянем на проблему еще раз.

Цепочка модификаций авторской Музы в восьмой 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.
(VI, 167)

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.
(VI, 165)

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!
(VI, 166)

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 восьмой 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...
(VI, 167)

Однако здесь-то как раз и всплывают те черты патриархальной народности, которые 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.
(VI, 167)

Откуда у Музы «с французской книжкою в руках» взялись «степные» прелести? Можно думать, что у автора слова «степь», «степные» связаны с важным кодирующим признаком, обозначающим постоянство и преемственность, а также общую черту этнического ландшафта (9)*. 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...»
(VI, 172)

Стих явно нуждается в комментарии, потому что в седьмой 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 привнесли 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» (10)*. Можно добавить: и 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») 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 восьмой главы и внутри повествовательного сюжета оставалась Музой автора, и эта склейка персонажа не должна быть исключена из интерпретации.

Начало восьмой 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 оно не зафиксировано, 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...
(VI, 167)

Ей нравится порядок стройный
Олигархических бесед,
И холод гордости спокойной,
И эта смесь чинов и лет.
(VI, 168)

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

Но это кто в толпе избранной
Стоит безмолвный и туманный?
(VI, 168)

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» появление 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.
(VI, 168)

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

«Ужели, - думает Евгений. -
Ужель она? Но точно... Нет -
(VI, 172)

и вокруг их встречи возникает композиционное кольцо, зеркальный повтор с вариацией, задающий поэтически минимальными средствами сложнейший 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 восьмой 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» (11)*. Правда, Г.А. Гуковский свою интуицию не развил, но текст показывает, что «под знаком Жуковского» движется и вступление, и вся восьмая глава целиком. Этим интертекстуальным знаком является мотив тишины, «тихости» в поведении Музы, а затем и княгини Татьяны, фундаментальный мотив в лирическом миросозерцании Жуковского:

Вот села **тихо** и глядит. (VI, 167)
Все **тихо**, просто было в ней. (VI, 171)
Был так же **тих** ее поклон. (VI, 173)
И **тихо** слезы льет рекой. (VI, 185)
И **тихо** наконец она... (VI, 186)

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» (12)*.

Кроме метаморфоз Музы, маскирующих длительность преображения Татьяны (строфы I - VII), к последнему следует присоединить еще столько же (вторая половина 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 строф).

Признав преображение Татьяны, которого многие читатели и критики не видят или не хотят видеть, необходимо поставить вопрос об отношении княгини Татьяны N к большому свету, ибо в восьмой главе она к нему принадлежит. «Портрет» света, как он нарисован Пушкиным, и Татьяны в нем выясняется из трех мест главы: появление Музы на рауте, царственный вход и пребывание княгини с мужем на этом же рауте и посещение Онегиным на другой день ее салона. Только после рассмотрения этих трех эпизодов можно перейти к отрицательной оценке высшего света, прозвучавшей в монологе Татьяны.

Мы придерживаемся мнения, далеко не самого распространенного, что изображение высшего света в «Онегине» дано в безусловно положительных красках. Впервые это видно из описания, которое мы выше частично процитировали. Во втором эпизоде появление Татьяны-княгини, еще не названной, построено на особом, почти гиперболическом впечатлении, произведенном на присутствующих:

Но вот толпа заколебалась,
По зале шепот пробежал...
(VI, 171)

Впечатление читателя также усиливается, когда выясняется, что у вошедшей нет никаких бросающихся в глаза черт. 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 придвигались ближе;
Старушки улыбались ей;
Мужчины кланялися ниже,
Ловили взор ее очей;
Девицы проходили тише
Пред ней по зале, и всех выше
И нос и плечи подымал
Вошедший с нею генерал.
(VI, 171 - 172)

По сути дела, апофатика продолжается, и реакция по принципу «королеву играет свита» говорит лишь о том, что, видимо, есть нечто, заставляющее встречать вошедшую 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 верной 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 непосредственно прагматическое воздействие поэтического текста. 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 живые индивидуальности, но и некие первоначала, вырастающие до высоких символов), презирающем и ненавидящем свое окружение, великолепно это презрение маскирующем и в то же время находящем в себе силы и возможности обворожить 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, прикрытые апофатической маской, медиумически зачаровывают 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 в 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 беловой рукописях, скажем, что это не так. Описание начинается общим положительным тезисом (строфа XXIII), который далее расчленяется на три саркастические ступени. Однако это придает картине объем, контрастность, подлинность и живость, показывая, что ни одно сообщество не состоит из шеренги стерильных добродетелей. Да и само описание Татьяниного общества обводит композиционной рамкой присутствующих ничтожеств и каждого «перекрахмаленного нахала»:

И молча обмененный взор
Ему был общий приговор.
(VI, 177)

Можно согласиться с мнением американского слависта У Тодда, что петербургский салон Татьяны почти не уступает разумной согласованностью и «своеобразной живостью» самому пушкинскому творчеству (13)*.

После этого становится ясно, что заявление Татьяны о чуждости высшего света, куда «Теперь являться я должна» и пр., есть не твердое ее убеждение, а результат аффекта, вызванного 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, скажем, 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 седьмой и восьмой 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...

«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

(VI, 162)

За полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище...»
(VI, 188)

Мы вычитываем здесь не только одно и то же содержание, одну и ту же конраверсу, выраженную различными формантами, но и суммируем общий итог и смысл переживания - они у нас складываются в одной плоскости. Между тем за это сюжетное время Татьяна не только «вышла замуж» как бы независимо от Пушкина, но и вполне зависимо 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 второй-седьмой главах Татьяна была отчуждена от всех, в восьмой - она отчуждена от самой себя. Позиции совершенно изменились, и смысл идентичных переживаний нетождествен. 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...»
(VI, 188)

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 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 восьмой 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. Нельзя не согласиться при этом с мнением С.Г. Бочарова, что «осуществившийся между героями драматический сюжет, в котором они

потеряли друг друга, как бы взят в кольцо неосуществившимся идеальным *возможным* сюжетом их отношений» (14)*.

P.S. Невозможно умолчать о новом и оригинальном прочтении восьмой главы, согласно которому последнее свидание героев происходит в воображении Онегина (15)*. 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 в., например, «Лолиты» В. Набокова (16)*. Нам представляется, что из-за естественного полемического задора К. Эмерсон слишком форсирует и генерализирует ипостась Музы в Татьяне за счет «уездной барышни» и «знатной дамы». У Пушкина все три ипостаси тонко сбалансированы, и мы старались это показать. Трудно возразить против желания, повысив роль Татьяны в поэтическом сюжете, возвести именно Онегина в ранг динамического романного героя, но и не так просто согласиться с необходимостью пересмотра традиционных установок по поводу структуры романа. Оставляем за собой намерение подробно рассмотреть нетривиальное построение К. Эмерсон.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* См.: *Вайль П., Генис А.* Вместо «Онегина» // Звезда. 1991. № 7.

(2)* См.: *Виноградов В.В.* Стиль и композиция первой главы «Евгения Онегина» // Русский язык в школе. 1966. № 4; *Лотман Ю.М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975; *Чудаков А.П.* Структура персонажа у Пушкина // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992.

(3)* *Белинский В.Г.* Собр. соч: В 30 т. М., 1948. Т. 3. С. 545.

(4)* *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 141.

(5)* *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 48, 91.

(6)* *Баевский В.С.* Структура художественного времени в «Евгении Онегине» // Изв. АН СССР. ОЛЯ. Т. 41. 1982. № 3. С. 214; *Федоров Ф.П.* Человек в романтической литературе. Рига, 1987. С. 12.

(7)* *Кошелев В.А.* Татьяна Ларина и «русская трагедия» (К постановке вопроса) // Проблемы современного пушкиноведения / Межвуз. сб. научн. трудов. Псков, 1991. С. 32, 33.

(8)* *Штильман Л.Н.* Проблемы литературных жанров и традиций в «Евгении Онегине» Пушкина // American Contribution to the Fourth Int. Congress of Slavists. Mouton and Co. S-Gravenhage, 1958. С. 8.

(9)* Видимо, в этом же ключе Федор Протасов у Л.Н. Толстого говорит: «Это степь! Это десятый век! Это не свобода, а воля».

(10)* *Баевский В.С.* Сквозь магический кристалл. Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина. М., 1990. С. 110.

(11)* *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. Саратов, 1996. С. 116 - 117.

(12)* *Жуковский В.А.* Собр. соч: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 365.

(13)* См.: *Тодд У.М.* Литература и общество в эпоху Пушкина. СПб., 1996. С. 154.

(14)* *Бочаров С.Г.* О реальном и возможном сюжете («Евгений Онегин») // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. М., 1990. С. 17.

(15)* *Эмерсон К.* Татьяна // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1995. № 6. С. 31 - 47.

(16)* 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. (См.: *Долинин А.А.* «Двойное время» у Набокова (От «Дара» к «Лолите») // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 340). Мы совершенно убеждены, что именно по аналогии с «Лолитой» К. Эмерсон столь эффектно переложила неявный структурный поворот, поменявший внешнее пространство на внутреннее в конце восьмой главы «Евгения Онегина». Удивительно, но сновидческие мотивы восьмой главы как раз в связи с Онегиным привлекли параллельное внимание сразу двух авторов (*Печерская Т.И.* Сон Онегина (сюжетная семантика балладных и сказочных мотивов) // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995; *Козлова С.М.* Миф о похищении Персефоны в сюжетных схемах русской литературы (К проблеме развития наррации) // «Вечные» сюжеты русской литературы: «Блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996).

1993, 1996

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ, ПОЭТИКА, ТРАДИЦИЯ

Движение пушкинского романа в стихах сквозь русскую, а теперь уже и мировую культуру совершается в широком спектре интерпретаций. Они ведут к обретению, приращению, сдвигам и утратам его смысла. Эти разноречивые последствия объясняются тем, что поэтические тексты, подобные «Евгению Онегину», не столько содержат заданный смысл, сколько неизменно генерируют его, являясь своего рода равноправным партнером в диалоге с читателем. Интерпретация, вообще говоря, - это извлечение информации из некоммуникабельных систем и, следовательно, по определению, неизбежное восполнение текста новыми смыслами. На этом основании возникают поспешные утверждения, что вместо «Онегина» читатели со временем получают усредненный по смыслу метатекст, из-за чего, по мнению П. Вайля и А. Гениса, «прочесть «Евгения Онегина» в наше время невозможно» (1)*. Мы полагаем, однако, что можно избежать превращения классического текста в культурное клише, периодически погружая его в пространство неопределенности, гипотез и модальностей.

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

Интерпретация «Евгения Онегина» ставит перед читателем-исследователем задачу особой сложности, которая заключается в учете и

преодолении тройного барьера препятствий. Во-первых, «Онегин» - это исключительно компактный и в то же время многомерный и фрагментарный текст. Во-вторых, «Онегин» - это роман в стихах, который требует чтения вплотную к тексту, крупным планом, и препятствует общим рассуждениям на дистанции, так как они высвобождают идеологемы романа из их поэтической плоти. И, наконец, в-третьих, основным содержанием «Онегина» является интерпретация его энигматического героя внутри самого романа, предпринятая автором, Татьяной и читателями-персонажами, благодаря чему все наши прочтения поневоле оказываются метаинтерпретациями.

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

Стремление идентифицировать поэтических персонажей «Онегина» с живыми людьми естественно для исследователя и почти неизбежно для читателя, по крайней мере, при первоначальных впечатлениях. Тем не менее нельзя забывать, что персонажи не только живые индивидуальности, но и принципы, начала, символы, воспринимаемые как емкие обобщения. Белинский и Достоевский, разумеется, это понимали, но литература их эпохи имела установку на воспроизведение жизненной реальности. Подходы Белинского и Достоевского к «Онегину» при этом 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 эта оценка исключительно принадлежит Достоевскому, а Белинский рассматривает героев как равнодостойных, отдавая предпочтение скорее Онегину, чем Татьяне. Это легко увидеть, если выписать одну за другой оценочные формулировки по поводу героев сначала из восьмой, а затем из

девятой статьи Белинского о Пушкине. Тогда выясняется, что оценки Онегина 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, например, значимое смещение позиции эпитета «дикая», усвоенного, конечно, Белинским из характеристики героини («Дика, печальна, молчалива» и пр.):

1. «Татьяна - это редкий, прекрасный цветок, случайно выросший в расселине *дикой* скалы».

2. *«Дикое* растение, вполне предоставленное самому себе».
3. «<Онегин> весь неразгаданная тайна для ее неразвитого ума, весь обольщение для ее *дикой* фантазии» (2)*.

У Достоевского ничего подобного нет. Исходя из своих профетических интенций он говорит о Татьяне как об укорененной в народной почве и морально вознесенной над опустошенным Онегиным. В качестве доказательств он произвольно объясняет поступки и состояния героев, взятые поверх и помимо текста. Он читает роман, вводя категории положительного и отрицательного героя, несовместимые с творческими принципами именно этого текста Пушкина (см., например, его насмешку над сентиментальными романами - XI строфа третьей главы). «Онегин» не столько интерпретируется, сколько используется им как инструмент для проведения предвзятых идей, что, в конце концов, вредит смысловой слитности текста. Адаптация романа к вкусам массового читателя сыграла, конечно, свою роль в его возрастающем внедрении в национальное сознание, и это, безусловно, является правилом функционирования классического текста в культуре, но в деле интерпретирования надо отличать поэтическое созерцание и дискурсивные построения от педагогической дидактики и визионерских взываний. Не умаляя значения гениальной речи Достоевского, нельзя согласиться с еще более радикальными высказываниями его современных последователей, утверждающих, что «Татьяна пытается спасти Россию от Онегиных» (3)*.

У второй группы исследователей в «Russian Views of Pushkin's *Eugene Onegin*» структурально-морфологические штудии (Ю. Тынянов, Ю. Лотман) пересекаются с феноменологическими (М. Бахтин, С. Бочаров). Но и те и другие объединены общим предметом - поэтикой «Евгения Онегина». Теперь герои рассматриваются как персонажи, функции романного сюжета и композиции (Тынянов), роман - как многоуровневая структура (Лотман) или стилистический мир (Бочаров), как стечение и взаимоналожение речевых дискурсов персонажей (Бахтин). Все это настолько контрастирует с видением XIX в., что, казалось бы, можно говорить о полной несовместимости двух

подходов. Так, например, смысл последнего свидания Онегина и Татьяны будет понят совершенно иначе, если его, в одном случае, строить из разрозненных сопоставлений с «действительностью» и просвечиваний текста на внеэстетических экранах, а в другом - собирать, не покидая литературного ряда, из взаимопреломления различных компонентов в средоточии имманентно-поэтической субстанции романа. Тем не менее оба подхода все-таки не исключают, а, скорее, - дополняют друг друга, так как основания для их реализации зависят не только от смены научной парадигмы, но и присутствуют в самом тексте «Онегина». Корпус фрагментов из классических рассмотрений романа, представленный в названной нами антологии критики, свидетельствует об этом с полной очевидностью.

Интерпретации «Евгения Онегина», ориентированные на воспроизведение социально-исторических реалий пушкинской эпохи, держались со времени Белинского более ста лет, а парадигма восприятия романа при доминации поэтики начала быстро формироваться в России и других странах в самом конце 1950-х гг. Однако первый приступ к имманентному изучению «Онегина» состоялся за три с лишним десятилетия до этого, осуществленный блистательными деятелями морфологической (формальной) школы и их сторонниками (Ю. Тынянов, В. Шкловский, Л. Выготский и др.). Затем социологический подход, став официозным, снова возобладал. Мы опускаем в этом месте подробную характеристику гениальных описаний Тынянова, глубоко воспринятых современными пушкинистами всего мира, тем более что на полную мощность они заработали спустя сорок лет, когда их время пришло. Согласно морфологической концепции, Тынянов не претендовал на семантическую интерпретацию «Онегина», но без его анализа ряда композиционных блоков было бы впоследствии крайне затруднительно восприятие смыслопорождающей природы романной структуры. Тынянов увидел в «Онегине» множество смыслообразующих формантов, которые послужили в дальнейшем опорой для оригинальных интерпретаций. К таким местам относятся «сопряжение прозы с поэзией, бывшее в "Евгении Онегине" композиционным замыслом», «вопрос о пропуске строф», проблема «создания романа романа» и многое другое (4)*. Как мы уже отмечали, любое морфологическое описание, предполагающее смысловые выходы, безусловно, возводится в ранг интерпретации.

Подавление живоносных тенденций литературной науки, к которым относилась морфологическая школа, мстит за себя тем, что господствующие предписания обрываются внезапно и как бы в момент их окончательного торжества. В 1948 г. Г. Гуковский, ученик Тынянова, опубликовал статью об «Онегине», которая в тот момент не прозвучала. Однако когда спустя семь лет после мученической смерти автора она была перепечатана в его книге «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (1957), разразилась бурная полемика между Г. Макогоненко и Б. Бурсовым. Дело в том, что Гуковский осуществил инверсию в оценках героев романа, поменяв позиции, на

которые их поставил Достоевский в своей речи. Он эффектно возвел Онегина в декабристы, и Татьяна вынуждена была уступить ему превосходительную ступень. Для решения научного конфликта потребовалась академическая дискуссия, состоявшаяся в 1960 г. в Институте мировой литературы с участием маститых пушкинистов - Д. Благого, Ю. Оксмана, У. Фохта, Н. Степанова, А. Слонимского и др. (5)* В конце концов за Онегиным оставили, как оно и было раньше, квалификацию «лишнего человека», но на этом все и кончилось: интерес к проблеме был потерян, и о «лишнем человеке» вообще забыли. На авансцену пушкинистики уже выходили новые читатели «Онегина».

Среди них была И. Семенко, обратившаяся к образу автора в романе Пушкина (6)*. В другой статье она высказалась по поводу вышеупомянутой дискуссионной проблемы с неожиданным акцентом: «В то время быть лишним - почти означало быть лучшим» (7)* . Параллельно появилась первая онегинская статья Ю. Лотмана «Об эволюции построения характеров в "Евгении Онегине"» (8)*, где уже намечалась будущая концепция ученого. Однако наиболее симптоматичной в этот момент оказалась работа Л.Н. Штильмана, прочитанная в Москве на IV Конгрессе славистов (1958), которая предвосхитила дальнейшие пути изучения романа у нас и за рубежом. Пафос доклада Штильмана заключается в принципиальном рассмотрении романа Пушкина внутри литературной стихии, «энциклопедия русской жизни» становится «литературной энциклопедией», преимущественно европейской. Называя те или иные художественные источники «Онегина» («Дон Жуан» Байрона, «Новая Элоиза» Руссо и др.), автор сосредоточивается не столько на литературном генезисе романа, сколько на функционировании «источников» внутри самого текста, то есть на том, что впоследствии будет названо интертекстуальностью. Особое внимание уделяется воздействию на «Онегина» «Новой Элоизы», вообще эпистолярного романа, с которым связывается редукция сюжета героев. Самодостаточность поэтики романа позволяет Штильману сделать ряд точных наблюдений над его жанровой структурой, композицией, нарративом, взаимопроникновением миров автора и персонажей - над всем, что стало предметом исследования в последующие десятилетия. Так, Штильман едва ли не впервые отметил, что «рассказ о метаморфозах музы есть композиционное и поэтическое решение проблемы превращения Татьяны» (9)*. Характерные взаимозамены персонажей в гибридном мире «Онегина» заставили Штильмана усомниться в реализме жанра и стиля романа, и спустя сорок лет после выдвижения этой идеи мало кому захочется отыскивать реализм как в романе в стихах, так и в творчестве Пушкина вообще. В заключение Штильман характеризует «Евгения Онегина» как «произведение неповторимое по богатству и красоте поэтической формы, с действием чрезвычайно сложным. Это сложное действие, однако, разыгрывается не столько между героями - "интрига" романа чрезвычайно проста, - сколько между автором и его произведением, между автором и героями, между разными планами реальности, между стихией поэзии и

стихией прозы» (10)*. В этой великолепной формуле фактически заключено все то, что частично или полностью будет разрабатываться онегинистикой в разнообразной аксиоматике вплоть до конца века: внефабульность текста, иначе говоря, многослойность сюжетного развертывания, переключения из плана автора в план героев и обратно, гетероморфность поэтического пространства и времени, взаимоосвещение стиха и прозы и т. д.

Время перемещает акценты, и статья Штильмана, будучи маргинальным прочтением «Онегина» в момент своего появления, ретроспективно выглядит как своего рода инвариант преобразований, точка отсчета при формировании новой парадигмы понимания текста. Но существует еще более удивительный прецедент. В 1941 г., во время глубокого разлома национальной культуры, была опубликована статья Г. Винокура «Слово и стих в "Евгении Онегине"» (11)*. Прошло более десяти лет после теоретических работ Тынянова, а до новой эпохи оставалось четверть века. Большая статья, действительно посвященная рассмотрению стиха, онегинской строфы, ее генезиса и синтаксического строя, содержит в первой половине раздел, кратко характеризующий поэтику романа. Перед этим Винокур пишет о многоуровневых метрических границах текста, подчеркивая, что «сама эта градация формы <...> тесно связана с идейным и стилистическим замыслом пушкинского "романа в стихах"»(12)*, и, таким образом, мотивирует переход к стилю и смыслу «Онегина», то есть к неназываемой поэтике.

Заглядывая в далекую перспективу, Винокур выделил в тексте «отношения между автором и героем» и добавил, что «для уразумения смысла "Евгения Онегина" в целом эти отношения, конечно, не менее важны, чем собственно сюжетная сторона "романа в стихах"» (13)*. Он обратил внимание, что «Автор... является не просто рассказчиком, но и действующим лицом, участником событий», и «все это диктовало специфическую форму отношений между повествователем и его читателем» (14)*. Читатель при этом фактически втягивается в романную структуру, так как «сам является участником той жизни, которая служит предметом изображения в романе и получает в нем поэтическое освещение» (15)*. Из этих наблюдений возникает тезис о «многообразной дифференциации самого значения повествовательного "я" в романе Пушкина» (16)*, который в дальнейшем Винокур рассматривает с различных сторон. Сказанного достаточно, чтобы в статье Винокура увидеть важнейшие проблемы поэтики «Онегина», впоследствии развитые, углубленные и уточненные С. Бочаровым, Ю. Лотманом, Д. Клейтоном, Э. де Хаардом и др. (17)*

Современная парадигма изучения, понимания и прочтения «Евгения Онегина» сложилась за последние тридцать лет, и ее развитие все еще продолжается. В середине 1960-х гг. произошел своего рода взрыв интереса к пушкинскому роману, и это случилось не только в России, но и во всем западном мире, а позже и в восточном. В. Набоков выпускает перевод «Онегина» и обширный комментарий к нему (1964). Возвращаются книги и статьи М. Бахтина, Ю. Тынянова, Л. Выготского (1963 - 1968 и далее) (18)*. Начиная в основном с 1966 г. выходят работы или части монографий,

напрямую обращенные к «Онегину». Их авторы - В. Виноградов (19)*, А. Чичерин, Ю. Лотман, С. Бочаров, В. Маркович, Д. Бейли, Т. Шоу, Р. Фриборн, С. Митчел, Р. Грегг, У. Тодд, А. Бриггс, Л. Шеффлер, Д. Клейтон и многие другие. Выдающуюся роль в переходе на новую парадигму в России и за рубежом сыграли статьи Ю. Лотмана «Художественная структура "Евгения Онегина"» (20)* и С. Бочарова «Форма плана» (21)*, появившиеся одна за другой (1966, 1967). Имманентный подход к роману был, однако, развернут в различных руслах структуральной и феноменологической поэтики. В 1970-е гг. оба автора расширили поле исследования «Онегина» в двух других работах; статьи С. Бочарова о романе появляются периодически вплоть до настоящего времени.

Теоретической аксиомой Лотмана было установление «противоречия» как художественно значимого структурного элемента, декларированного самим Пушкиным. Оно объясняется наличием внутри текста художественных точек зрения (то есть позицией сознания), которые «не фокусируются в едином центре, а конструируют некий рассеянный субъект, состоящий из различных центров, отношения между которыми создают дополнительные художественные смыслы» (22)*. Это настолько резко усложняет структуру текста, что порождает, по Лотману, обратный эффект «упрощения» и естественности, имитирует «нехудожественность», воспринимаемую как «иллюзию самой действительности» (23)*. Лотман развертывает эту идею на демонстрации семантико-стилистических и интонационных «сломов», а также «сломов» характеров персонажей от главы к главе. Возникающий при этом разнобой смыслов ценностно выравнивается механизмом иронии, который действует у Пушкина на всех уровнях. В итоге «Онегин» «не только строится как система соотнесения разнородных структур, но и имеет открытый характер» (24)*. Стоит отметить, что все это еще подчинено стремлению «воссоздать объективную реальность», поддержать «реализм» пушкинского романа. В более поздних работах эта тенденция размывается.

С указания на «противоречие» начинает свою статью и Бочаров. Но это не противоречие стиля, интонации, характеристик персонажей. Речь идет о генеральном противоречии «Онегина», противоречии, на котором держится весь роман Пушкина: совмещении и несовместимости мира автора и мира героев. Традиция Тынянова - Винокура, на которую опирается и Лотман в статье 1966 г., не подчеркивала в ступенчатой структуре автора ипостаси Демиурга, творца всего романного мира. Бочаров, учитывая функцию автора-повествователя и роль автора-персонажа, приятеля Онегина, ставит акцент на авторе, творце и держателе всего текста. Он пользуется формулой А. Чичерина о «расщепленной двойной действительности» и пишет: «Действительность эта - гибрид: мир, в котором пишут роман и читают его, смешался с "миром" романа; исчезла рама, границы миров, изображение жизни смешалось с жизнью» (25)*. В дальнейшем это положение раскручивается в изощренном спектре преобразований и вариаций. Работа как бы построена на антиномии: с одной стороны, «действительность "я" и роман героев приравнены, совмещены в одной общей плоскости»; с другой -

«жизнь и работа автора не могут лечь в одной плоскости с жизнью героев романа этого автора» (26)*. Рассуждение как будто скользит по «ленте Мёбиуса», а затем разрывает ее. Благодаря парадоксу преодолевается «всеобъемлющий образ "я", который ступенями переходит от "приятеля" или частной биографии Пушкина к сознанию автора, ставшему объективным миром романа, равному целой жизни. Этими переходами нам представлено удивительное явление - объективность поэтического сознания, его особая человеческая природа: ибо оно громадно перерастает и превосходит отдельное "я" поэта» (27)*. Эта вершинная формула Бочарова, верная и по сей день, великолепно развитая многими исследователями, приобрела с течением времени легкий дефект своим упором на сверхценность «объективности». Современное чувство антропокосмичности с действительным тождеством бытия и сознания не хочет оперировать «объективностью», которая, в сущности, фиксирует выпадение человечества из универсума. Да и сам Бочаров фактически создает свой очерк ради вписанности пушкинского романа в мироздание: «В <...> духовном космосе Евгений Онегин имеет свою несомненную реальность, соизмеримую с реальностью "настоящих" живых существ» (28)*.

В англоязычной пушкинистике 1970 - 1980-х гг. отметим разделы об «Онегине» в книгах Дж. Бейли и Р. Фриборна, а также монографию Д. Клейтона "Ice and Flame" («Лед и пламень») (29)*. Книга Д. Клейтона привлекает обстоятельным обзором критической литературы об «Онегине» и нетривиальными решениями ряда проблем. Не часто встретишь столь недвусмысленный отказ от реалистической интерпретации романа, опирающийся как на русских формалистов, так и на более поздний опыт московско-тартуской структуральной школы. Используя их термины и приемы, Клейтон включает в анализ историко-литературные и биографические аспекты. Работ Дж. Бейли и Р. Фриборна мы представлять не будем, отсылая к их проницательному комментарию в книге Клейтона, но в знак солидарности с автором повторим здесь одну выдержку из Фриборна. Фриборн пишет о моральной позиции Татьяны как высшей ценности пушкинского текста: «Татьяна отстаивает неподотчетность совести, самоценность любых нравственных понятий и убеждений, существование обособленного и неповторимого нравственного "я", противостоящего и сопротивляющейся искусственной морали, основанной на интересах большинства, мнении света или принципах общего блага» (перевод наш. - *Ю.Ч.*) (30)*. 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 носительницей ценностей. У нас же Татьяну понимают по преимуществу как выразительницу национальной всеобщности, и поэтому формула Фриборна не вызовет энтузиазма.

Хотя судьба пушкинских героев еще долго будет волновать читателей многих стран, композиционная структура «Онегина» в целом заслуживает не

меньшего внимания, так как фабула в конечном итоге все-таки не является смысловой доминантой. Смена парадигмы в восприятии романа постепенно переместила исследовательский интерес с его творческой истории на состав текста. Осознание мнимой неоконченности «Онегина» привело нас к переоткрытию идеи Тынянова о том, что подлинным концом романа являются «Отрывки из путешествия Онегина» (31)*. Если Тынянов выводил ее из установки Пушкина на словесный план, из словесной динамики произведения, то наша аргументация опиралась на композиционную структуру романа, на описание «Отрывков из путешествия» и «Примечаний» как полноправных компонентов поэтического текста в ранге глав. В свою очередь, структурные данные, взятые в зависимости именно от текста, дважды опубликованного самим Пушкиным, то есть без так называемой «десятой главы», были сведены в то, что без особой натяжки можно назвать жанровой формулой «Онегина» как романа в стихах.

Жанровым фундаментом «Онегина» является его принадлежность к лирическому эпосу с решающим перевесом лиризма. На этом фундаменте строится система жанровых признаков, принадлежащих композиционно-сюжетной стороне, способу повествования, кругу образов-персонажей, пространственно-временной сфере, стилистике, стиху, строфе и пр. Группировка их по принадлежности к той или иной области организации текста сводится в следующую схему: основанные на динамическом равновесии двух нераздельных и независимых миров автора и героев, выделяются 1) со стороны композиции: фрагментарность; законченность в форме неоконченности (неотмеченность начала и конца); «противоречия»; «пропуски текста» (содержательные зоны молчания); взаимоосвещение стиха и прозы (32)*, структурирование внетекстовых элементов (поэтизация примечаний, усвоение чужого текста); 2) со стороны сюжета, способа повествования и группировки образов-персонажей: внефабульность (многослойность сюжетного развертывания); переключение из плана автора в план героев и обратно (челночное движение «точки» повествования); ступенчатое построение образа автора; вне- и внутритекстовый образ читателя; «профильность» (взаимообращенность) персонажей; взаимозаменяемость персонажей (их неидентичность самим себе, интеграция в сложное духовное единство); линейно-циклическое время и внешне-внутреннее пространство; 3) со стороны стилистики и стиха: стилистическая полифония («сломы»); строфа как созидающая целое расчлененность (неизменная подоснова, подчеркивающая и выравнивающая многообразие интонационно-ритмического, пространственно-событийного и поведенческого содержания); ирония как регулятор единства и многоплановости стиха, стиля и смысла; ироническое скольжение по другим жанрам (пародийное полупревращение или имитация).

Все эти аналитические дефиниции жанра в слитном тексте «Онегина» подвижны и подвержены взаимопревращениям. Поэтому можно утверждать, что фундаментальной чертой романа, охватывающей все его жанровые признаки, является инверсивность. Перераспределения инверсивного типа

функционируют всюду: в «расщепленной двойной действительности», то есть в переключениях из авторского мира в геройный или, что то же самое, из поэтического сюжета в повествовательный, в композиционной перестановке «Отрывков из путешествия Онегина», в зеркальной симметрии писем и монологов, в том, что «жизни даль» в пятой главе и «даль свободного романа» в восьмой главе продолжают друг друга, во взаимозаменах персонажей, в колебаниях стиля и смысла - вообще на любом уровне. В конечном итоге, содержанием «Онегина» является его форма, и это столь же очевидно, как позднее в «Улиссе» Джойса. Можно думать также, что инверсивность «Онегина» протягивается и в поле его интерпретаций, где, в свою очередь, перепутываются толкования и поэтика.

В своем завершенном виде «Онегин» сохраняет напряженную неразвернутость, непредсказуемость и свободу выбора читателем различных «путей» сюжета и смысла. Поэтическая структура романа, тяготея к свернутости, закрытости и самотождественности, способна, благодаря все той же инверсивности, разворачиваться в новое семантическое пространство, которое постоянно возрастает, выходя из себя самого и насыщаясь смыслами все более и более. Единораздельность «Онегина», сохранение им целостности при принципиальном господстве откровенных противоречий и клубящихся инверсий, приводит к тому, что на любом его уровне возникает парадоксальная игра сюжетно-композиционных и смысловых возможностей, вариаций и альтернатив. «Онегин» весь существует на противонатяжениях смысла, никогда не перетягивающихся на одну сторону в ключевых местах текста. Суть его жанра в том, что он навсегда сохраняет черты черновика, а это стимулирует соучастие читателей в смысловой жизни текста. Вот почему жанровая формула «Онегина» выводится, с одной стороны, из завершенного текста романа, канонизированного изданием 1837 г., а с другой - она же вбирает в себя веер возможностей, располагающихся вне и внутри текста, начиная от поглавной редакции 1825 - 1832 гг. и кончая «Альбомом Онегина», так называемой «десятой главой» и всеми явными и скрытыми вероятностными ходами романа (33)*.

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

это было осуществлено (34)*.

Наличие прямой жанровой традиции «Онегина» маскируется выпадением одного важного звена в любой складывающейся преемственности: отсутствует ближайший круг литературных спутников достаточно высокого ранга, устанавливающих каноны жанра. В то же время массово-эпигонская литература немедленно откликнулась на появление романа в стихах, тиражируя образец в изрядном количестве подражаний. Правда, без присутствия массовой литературы традиция вообще формируется неустойчиво, но в случае с «Онегиным» шаблоны сразу заняли ее магистральную линию, которую как бы не хотелось видеть в силу несоразмерности образца и подражаний. Тем не менее отсутствие канонизирующего круга было компенсировано. Многие значительные поэты пушкинского и последующего времени (Е. Баратынский, Я. Полонский, М. Лермонтов, Ап. Григорьев, И. Аксаков, К. Павлова и др.), не вступая в открытое соперничество с автором «Онегина», создали поэмы, в которых явственно обозначились интенции нового жанра. Канон выступил в размытых очертаниях, в отклоняющихся, неявных формах, возникал не жанр романа в стихах, а ориентация на него, модус жанровой принадлежности. Тексты, которые мы не будем здесь перечислять, образуют боковую, или периферийную, линию онегинской традиции, продлевающую по историческому вектору творящий импульс жанровых сил в их напряженной неразвернутости (35)* . В середине XIX в. на магистральной линии появляется достаточно высокий образец жанра: «Свежее преданье» Полонского. Следующий подъем жанровой волны приходится на начало XX в. («Младенчество» Вяч. Иванова, «Первое свидание» А. Белого и «Возмездие» А. Блока). Далее можно указать на «Спекторского» Пастернака вместе с его же прозаической «Повестью» и, наконец, на «Поэму без героя» А. Ахматовой. Современные методы рассмотрения текстов и литературного процесса позволили обосновать традицию послеонегинского стихотворного романа, описав при этом в аспекте исторической поэтики художественный материал, впервые в значительном объеме введенный в научный оборот.

Вернемся, однако, к современному кругу прочтений «Онегина». У.М. Тодд в монографии «Литература и общество в эпоху Пушкина» обращается заново к социальному прочтению романа, связывая его, в первую очередь, «со светской идеологией, представлениями о приличиях, традициях и условностях» (36)*. При этом, решая с помощью романа социокультурные проблемы пушкинской эпохи, Тодд повсеместно опирается на его поэтику. Важное пересечение внутри самой действительности социальных и эстетических тенденций рассматривается Тоддом по моделям фундаментального сочленения в романе двух реальностей: изображенной реальности, любовной драмы героев и «второй реальности» - реальности творческого процесса. Отмечая поэтическую удачу Пушкина, сплетающего воедино обе реальности, Тодд пишет о крайностях миметических и формальных подходов и настаивает на их равновесии. Вместе с тем в предшествующей главе он с очевидной горечью указывает на «проблему,

мучительную для социологии литературы: каким образом рассматривать литературу как общественный институт, связанный с исторической ситуацией и расстановкой сил, не теряя при этом из виду динамику художественного текста и непреодолимость литературной традиции» (37)*. Самому автору удается искусно балансировать внутри этой дилеммы. Так, он великолепно интерпретирует ведущую метафору текста «роман-жизнь», но все же нельзя не признать, что социологические трактовки романа, даже с максимальным привлечением средств его поэтики, чреваты неизбежными шероховатостями (38)*.

Недавно вышедшая книга В. Турбина «Поэтика романа А.С. Пушкина "Евгений Онегин"» также примыкает, на первый взгляд, к социологическому настроению. Но если Тодд, верный принципу историчности, пытается реконструировать условия XIX в. и методологически развести социальное и эстетическое, то Турбин, напротив, видит «Онегина» вне истории и погружает поэзию и действительность в континуум, где они служат метафорами друг друга. Исповедуя жанровую концепцию бытия в духе Бахтина, Турбин отождествляет литературные жанры и жанры человеческого поведения. Они сводятся к подобию архетипов. Паратерминология Турбина исключительно индивидуальна и синкретна, и ее не просто перевести на какой-либо конвенциональный метаязык науки. Термины «эпос», «роман», «сюжет», «фабула», «композиция» и прочие сдвинуты или расширительны по содержанию. Он пишет, например, что «композиция вездесуща <...>, что рифма есть явление композиции художественного, стихового высказывания <...>, что и метр стиха - композиция; ямб - композиция, хорей - композиция» и т. д. (39)*. В основу взгляда на роман положена формула Белинского «энциклопедия русской жизни», но эта «энциклопедия» понята в каком-то особом, турбинском, повороте. «Онегин» в целом - соединение эпоса и романа: Татьяна - эпос, Евгений - роман, но в то же время сам герой эпически раздвинут, «он, поименованный в честь реки, с начала и до конца является в романе человеком-рекой» (40)*. В книге Турбина все превращается во все, все метафоры реализуются, ассоциации пронизывают и притягивают совершенно неожиданные места: «Летом, в саду, Онегин убивает любовь, а зимою, в поле у реки, убивает дружбу. Сцена в саду и сцена дуэли - два поединка»; или еще: «Причудливо сдвигаются: окутанный "морозной пылью" Онегин и продолжающий его шалун-"мальчик" <...>. Вошедшая в хрестоматии <...> картинка уже содержит в себе шуточный прообраз заключительной сцены романа: Татьяна оберегает Онегина от холода, <...> "грозит ему", пресекая задуманную им шалость» (41)*. В другом месте Турбин называет весь пушкинский роман «причудливым», но гораздо причудливее само его прочтение, остающееся при этом необычайно талантливым, импровизационным, поражающим воображение и способным пробудить в новых читателях «Онегина» неисчерпаемое множество впечатлений и мыслей.

Для судьбы пушкинского романа чрезвычайно показательны изучения В. Непомнящего, из которых особенно выделяются два монографических

рассмотрения начальных глав (42)*. Глубокое, артистически тонкое понимание романа и его поэтики парадоксально сочетается с выходами в морально-религиозную назидательность. В упомянутых работах (1979, 1987) эта тенденция еще растворена в высокой и важной патетике, но в более поздних статьях проступает вполне отчетливо. Автор, озабоченный духовным водительством своих читателей, сознательно подчиняет блистательное поэтическое видение романа серьезному и строгому уяснению, к какой цели их ведет Пушкин и чему он их учит. Это хорошо видно в монументальной исторической статье «Удерживающий теперь», где Непомнящий пишет по поводу Пушкина и его романа: «...процесс строительства произведения - и одновременно себя самого - наблюдается <...> как бы извне, в перспективе некой сверхудожественной цели. В дальнейшем я надеюсь показать, прочитывая роман главу за главой, что сюжет его, строящийся на притяжении-противостоянии ушибленного "европейским" воспитанием "полурусского героя" <...> и уездной барышни, русской, несмотря на французский язык и английские романы, сюжет, где героиня - авторский "верный идеал" человека - влюбляется в идеал человека, каким представляется ей герой, и шаг за шагом познает меру невоплощенности в нем этого идеала, - что сюжет этот складывается необычайно телеологично, так что все действие устремлено (как и в "Борисе Годунове") к безмолвствованию финала, в котором, может быть, брезжит надежда на прозрение безмолвствующего» (43)*. Профетические интонации Достоевского, конечно, слышны в этой выдержке, и это вполне естественно при внутренней взвинченности нашей культуры. В дистанционном прочтении западных пушкинистов любой расклад оценок Евгения и Татьяны звучит гораздо спокойнее, что хорошо видно в работах У. Тодда, М. Каца, Л. О' Белл, Дж. Келли, Д. Клейтона, А. Бриггса и многих других.

Современная мировая онегинистика удивительно активна, широка и разнообразна, и поэтому здесь нет возможности даже перечислить многие исследования, вполне заслуживающие упоминания. В 1990-е гг. в России вышли три книги о пушкинском романе (В. Баевский, Н. Михайлова, В. Турбин (44)*). Готовится в Москве «Онегинская энциклопедия». Проблемы поэтики ставятся постоянно. Пишут о сюжете (С. Бочаров, Е. Хаев), о нарративности и авторе (Т. Шоу, Д. Клейтон, С. Хёйзингтон, Э. де Хаард и др.), о структуре персонажей (А. Чудаков), о композиции (Л. Лейтон) и т. д. Живо обсуждается календарь романа (А. Тархов, Ю. Лотман, В. Баевский, В. Кошелев). С. Фомичев писал о замысле и тексте романа, С. Бочаров сравнил Онегина и Ставрогина. Эссе покойного А. Синявского «Прогулки с Пушкиным» до сих пор будоражит умы ученых, особенно в части истолкований «Онегина».

Внимание исследователей часто привлекают отдельные компоненты романа, интерпретации которых распространяются на весь текст. Наиболее притягательным эпизодом является «Сон Татьяны». Назовем здесь имена тех, кто его анализировал в последнее время: Р. Мэтлоу, В. Несауле, Р. Грэгг, Р. Пиччио, М. Кац, В. Маркович, Н. Тамарченко, С. Сендерович, Т. Николаева,

автор этой статьи - и это далеко не все! Последним по времени появилось эссе С. Зимовца (45)*, где автор с фрейдистских позиций опознает в медведе... Пушкина. Мотив сна, сновидности в романе сейчас все больше возрастает в своем значении, окутывая текст как бы облаком. В 1996 г. снам романа посвящены два изыскания, появившиеся в Новосибирске (46)*. Однако, пожалуй, самым удивительным явлением в этом ряду оказалась статья К. Эмерсон «Татьяна» (47)*, в которой героиня подверглась радикальной переинтерпретации, так как последнее петербургское свидание происходит, согласно гипотезе, в воображении Онегина (в его «сне»!). Перемена статуса события меняет привычные оценки: Татьяна лишается «коронной лекции», и теперь Онегина казнит его собственная совесть. Эмерсон связывает «обаяние, притягательность и духовный рост... с личностью Онегина, а не Татьяны» (48)*. Но и Татьяна не умаляется, а возвышается, так как ей отводится роль Музы, самой эстетики, поэтического вдохновения для автора и героя.

Свое понимание Татьяны Эмерсон, по ее словам, выводит из эссе Синявского. В то же время имеется текст, явно или неявно спровоцировавший новый сценарий развязки «Онегина»: это «Лолита» Набокова, точнее, ее интерпретация, предпринятая А. Долининым, которому удалось расшифровать двойную природу романа. Он заметил, что в момент получения Гумбертом письма от Лолиты происходит незаметный сдвиг повествования в иную жанровую форму. После рассказа о своем греховном влечении к «нимфетке» Гумберт досочиняет конец истории, не маркируя границы между «исповедью» и «романом». У героя Набокова отмечен «выход за пределы собственного "я", скачок от эгоизма к любви» (49)*. То же самое Эмерсон находит у Онегина, и описание его воображаемого визита к Татьяне сопровождается отсылками к комментарию Набокова о пушкинском романе. Теперь интертекстуальные связи, давно установленные между «Онегиным» и «Лолитой» в англо-американской пушкинистике, дополняются функционированием набоковского романа как своего рода постисточника, который путем ретроспективного наложения производит рекомбинацию эпизодов «Онегина», генерируя его непредвиденные структурно-смысловые черты. Не потому ли Тынянов увидел в пушкинском романе в стихах «не развитие действия, а развитие *словесного* плана» (50)*, что на него повлияло «Первое свидание» (1921) А. Белого, в котором фабульное движение замещено словесной динамикой? Таким образом, на проблему литературных источников «Онегина», отличающуюся и без того неисследимой глубиной, наслаивается современное понимание интертекста, а, по словам Р. Барта, «в явление, которое принято называть интертекстуальностью, следует включить тексты, возникающие *позже* произведения: источники текста существуют не только до текста, но и после него» (51)* .

Гипотеза Эмерсон, не подкрепленная ни четкой доказательностью, ни достаточной опорой на сюжетную ситуацию, тем не менее весьма обогащает смысловой спектр романа, играя на вероятностно-множественных чертах

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

В заключение обратимся к интерпретации еще одного текста, который можно, как и «Лолиту», считать источником «Онегина», но в традиционном смысле. Речь пойдет о характеристике героини романа М. де Лафайет «Княгиня де Клэв» в статье А. Чичерина (52)*, которая, по нашему мнению, является имплицитной параллелью к пушкинской Татьяне. Пушкин не мотивировал и не описал психологического состояния Татьяны в восьмой главе - роман вообще вне психологии, - но характеристика княгини де Клэв позволяет реконструировать это состояние по удивительному сходству ситуации. Чувство героини Лафайет к герцогу Немуру «прекрасно по своей пылкости и силе... по своей затаенности, по своей чистоте и бесцельности. <...> Оно - в такой духовной красоте, которая была бы разрушена, разбита изменою мужу, при его жизни и после его смерти» (53)*. Однако важнее всего то, что княгиня де Клэв боится ослабления чувств своего возлюбленного, боится «поругания» любви. «Она отрекается от себя самой в главном своем чувстве, чтобы утвердить себя в ненарушенном своем бытии. Ведь она преодолевает все проявления своего чувства, но не само чувство» (54)*.

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

освещения Татьяны позволяет, по аналогии с княгиней де Клэв, вписать смысловое осложнение в конце монолога героини. За неотменяемым прямым смыслом «Я вас люблю. К чему лукавить! Но я другому отдана, И буду век ему верна» проступает второй план: Татьяна будет любить идеального Онегина, Онегина своей души, но реальному герою она отказывает.

Эти смысловые коннотаты смещают мотивировки поведения Татьяны в восьмой главе к более глубоким основаниям, минуя привычное восхищение ее моральной стойкостью. В Татьяне сталкиваются не любовь и долг, а любовь и страх разрушения идеальной кристаллизации этой любви. В конечном итоге перед нами, как пишет Л. Гинзбург о героине Лафайет, «коллизия страсти и душевного покоя, проблема эгоизма, движущего даже возвышенными побуждениями» (55)*. Достоевский, желая возвысить Татьяну, заметил, что «если бы Татьяна даже стала свободною, если б умер ее старый муж и она овдовела, то и тогда она не пошла бы за Онегиным» (56)*. Думал возвысить, но вместо этого невольно сравнил ее с княгиней де Клэв, с которой все это случилось, и в результате мы угадываем смятенные порывы и прочные тормоза в поведении героинь Пушкина и Лафайет, напряженнейшую картину внутренней борьбы.

Несмотря на то что в современной науке прочно утвердилось мнение, что текст «Онегина» - картина внутреннего мира автора, заключающая в себе повествование о героях, их открытый сюжет с множеством нереализованных возможностей неизменно привлекает читателей и инверсивно выводится на первое место. Евгений и Татьяна представляются современному восприятию равновеликими и равнодостойными личностями, претерпевающими свою драму, свой élan vital внутри социума, где до сих пор остаются неизжитыми патриархально-родовые комплексы с их реликтовой имперсональностью. Татьяна, разумеется, прекрасна, но *«Евгений Онегин как романный герой* - может быть, самое очевиднейшее явление вообще всей русской литературы» (57)*.

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

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *Вайль П., Генис А.* Вместо «Онегина» // Звезда. 1991. № 7. С. 201.

(2)* *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 483, 488, 490.

(3)* Из выступления В.С. Непомнящего в Музее-квартире Пушкина в Санкт-Петербурге 12 октября 1980 г.

(4)* *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 68, 59, 55.

(5)* См.: К спорам о «Евгении Онегине» // Вопросы литературы. 1961. № 1. С. 108 - 132.

(6)* *Семенко И.М.* О роли образа «автора» в «Евгении Онегине» // Труды Ленинградского библиотечного института. Т. 2. Л., 1957. С. 127 - 146.

(7)* *Семенко И.* Эволюция Онегина (К спорам о пушкинском романе) // Руская литература. 1960. № 2. С. 126. «Почти» - эта смягчающая модальность, вероятно, была данью времени.

(8)* *Лотман Ю.М.* К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 131 - 173.

(9)* *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 Slavicsts. Moscow, September 1958 (The Hague: Mouton, 1958).

(10)* Там же. С. 42.

(11)* *Винокур Г.* Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин. М., 1941. С. 155 - 213.

(12)* Там же. С. 165.

(13)* Там же. С. 167.

(14)* Там же. С. 168.

(15)* Там же. С. 168 - 169.

(16)* Там же. С. 169.

(17)* Если Тыняновым была «подчеркнута чисто словесная динамика "Онегина"» (*Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 62), то Винокур подошел к роману со стороны повествовательных структур, иначе говоря, его привлекло парадоксальное взаимовключение планов автора и героев. Кентавр-система «Онегина» вдохновила Бочарова на его статью «Форма плана», построенную как музыкальное переплетение двух тем, и оказалось, что повествовательное устройство романа раз за разом провоцирует все новые его описания. Д. Клейтон в статье *«"Евгений Онегин":* В поисках фабулы» (Russian Literature. 1988. XXIV, M» 3, P. 315) анализирует повествование, пользуясь четырехуровневой схемой отмечает, как и Бочаров, гибридность романа и приходит к выводу, что «в "Евгении Онегине" неопределенность фабулы отражает неопределенность самой жизни». Э. де Хаард (*Haard Eric de*. On the Narrativ Structure of *Eugenij Onegin* // Russian Literature. 1989. Vol. XXVI, № 4) считает, что несовместимость принципов описания «истории» и «отступлений» придает целому смысл оксюморона. В работе «Сравнительный анализ героинь "Дон Жуана" Байрона и "Евгения Онегина" Пушкина» (Вопросы литературы. 1996. Ноябрь-декабрь) Джон Гаррард указывает на равновесие «истории» и «отступлений» у Пушкина, отмечая преобладание «отступлений» у Байрона. С. Хаугингтон (*Hoigington Sona*. The Hierarchy of Narratees in Pushkin's *Eugene Onegin* // Canadian-American Slavic Studies. 10. № 2. 1976.) ставит повествование в «Онегине» в иерархическую зависимость на оси *автор - читатель.* Подвижное единство позиции автора-повествователя Т. Шоу - видит в его соотносительности с Ленским и Онегиным, полагая, что «автор, пребывающий в стадии зрелой "реочарованности", реагирует на предыдущие этапы своего развития, находя ценное не только в юношеской очарованности, но и в последующем разочаровании, не только в горячем сердце, но и в холодном уме» (цит. по русскому переводу в сб. ст. «Автор и текст» (СПб., 1996. С. 127)). К. Поморска, вслед за Бочаровым, анализирует повествование от автора и утверждает, что «в тех местах, где автор устанавливает свое отношение к какому-либо из героев, текст, переведенный в новый фокус, предстает перед читателем в ином аспекте: одновременно выкристаллизовывается характер самого героя, который до сих пор мог быть не совсем ясным, и устанавливается новая связь с текстом» (*Pomorska K.* Заметки о письме Татьяны // Alexander Puskin / Simposium II. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1980). Особенно выразительно этот «подвижный повествовательный прием в стихах» сформулирован Дьюлой Кираем: «Поэт свободно переходит от внутренней речи одного героя к внутренней речи другого, перевоплощаясь моментально во внутреннее созерцание героя и снова свободно возвращаясь к изображению его со стороны - из аспекта наблюдения чужого или близкого ему лица: героя, автора, читателя, современника» (*Кирай Д.* К проблеме авторской точки наблюдения в повествовательной концепции текста Пушкина, Гоголя, Достоевского и Толстого // Studia Russia. VII. Budapest, 1984. С. 141).

Этот «подвижный повествовательный прием» в романе в стихах аналогичен у Пушкина

«переменным композициям» лирических текстов, когда стихотворение можно описать с помощью не одной, а нескольких композиционных схем, которые затем наслаиваются друг на друга, придавая динамический аспект архитектонической статике текста. Об этом типе лирической композиции с блуждающими разрезами см. главу «"Зимний вечер" Пушкина»; см. также: *Эткинд Е.Г.* Симметрические композиции у Пушкина. Париж, 1988.

(18)* В библиографию не внесены книги Бахтина, Тынянова и Выготского, имеющиеся здесь в виду. Фрагмент из Бахтина об «Онегине» включен в антологию «Russian Views of Pushkin's *Eugene Onegin»* (Russian Views of Pushkin's *Eugene Onegin*. Translated, with an Introduction and Notes by Sona Stephan Hoisington. Bloomington: Indiana University Press, 1988), а вообще поэтика «Онегина» в конце века так или иначе изучается под воздействием Бахтина, находя прямых его последователей (Бочаров, Турбин и др.). Книга Тынянова «Проблема стихотворного языка» (1924), переизданная в 1965 г., содержит лишь первоначальные подступы к поэтике «Онегина», развитые в других работах: «О композиции "Евгения Онегина"» (Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977) и «Пушкин» (Пушкин и его современники. М., 1968). Выготский сослался на идеи Тынянова в книге «Психология искусства» (1965, 1968).

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

(20)*. *Лотман Ю.М.* Художественная структура «Евгения Онегина» // Труды по русской и славянской филологии. IX / Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 184. Тарту, 1966. С. 5 - 32.

(21)* *Бочаров С.* «Форма плана» (Некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопросы литературы. 1967. № 12. С. 115 - 136.

(22)* *Лотман Ю.М.* Художественная структура «Евгения Онегина». С. 8.

(23)* Там же. С. 20.

(24)* Там же. С. 31.

(25)* *Бочаров С.* Указ. соч. С. 118.

(26)* Там же. С. 123, 125.

(27)* Там же. С. 127.

(28)* Там же. С. 133.

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

(30)* *Freeborn Richard*. The Rice of the Russian Novel from «Eugene Onegin» to «War and Peace». Cambridge: Cambridge University Press, 1973. P. 37.

(31)* См. главу «Состав художественного текста "Евгения Онегина"».

(32)* Этой важнейшей проблемы касаются Л.С. Сидяков и Пол Дебрецени, связывая ее с художественной прозой Пушкина в целом. См.: *Сидяков Л.С.* Художественная проза Пушкина. Рига, 1973 и многие другие его работы; *Debreczeny Paul.* The other Pushkin: A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction. Stanford, California, 1983.

(33)* См. главу «Роль творческой истории в художественном существовании романа в стихах».

(34)* См.: *Чумаков Ю.Н.* «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. Новосибирск, 1983.

(35)* См. главу «Из онегинской традиции: Лермонтов и Ап. Григорьев».

(36)* *Тодд У.М.* Литература и общество в эпоху Пушкина. СПб., 1996. С. 9.

(37)* Там же. С. 57.

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

(39)* *Турбин В.Н.* Поэтика романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1996. С. 161.

(40)* Там же. С. 129.

(41)* Там же. С. 159 - 160.

(42)* *Непомнящий В.* 1) Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. М., 1987; 2) «...На перепутье...»: «Евгений Онегин» в духовной биографии Пушкина. Опыт анализа второй главы. // Московский пушкинист, I. М., 1995.

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

(44)* *Баевский В.* Сквозь магический кристалл: Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина. М., 1990; *Михайлова Н. И.* «Собранье пестрых глав»: О романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1994; *Турбин В.Н.* Указ. соч.

(45)* *Зимовец С.* Молчание Герасима: Психоаналитические и философские эссе о русской культуре. М., 1996.

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

(47)* *Эмерсон К.* Татьяна // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1995. № 6. С. 31 - 47.

(48)* Там же. С. 32.

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

(50)* *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 64.

(51)* *Barthes R.* L'aventure semiologique. P.: Seuil, 1985. С. 300.

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

(53)* Там же. С. 148.

(54)* Там же. С. 148 - 149.

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

(56)* *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 142.

(57)* *Журавлева А., Некрасов Вс.* Пакет. М., 1996. С. 69.

1997

IV. ПОЭТИКА СТИХОТВОРНОЙ ДРАМАТУРГИИ

ДОН ЖУАН ПУШКИНА

Среди пьес болдинского цикла «Каменный гость» представляет особенную трудность для истолкования. Драма не была обойдена вниманием исследователей, а каждое новое прочтение не только описывает смысл, но самим описанием нечто прибавляет к нему. Кроме того, истолкования «Каменного гостя» осложняются широким фоном иных художественных воплощений «вечного» образа Дон Жуана (1)*. Наконец, пушкинская версия представляет собой высочайшую ступень поэтичности. Все это привело к такому обилию разнообразных читательских впечатлений и научных оценок пьесы, что самый краткий их обзор превращается в один из способов предварительного анализа.

Первое развернутое истолкование «Каменного гостя» принадлежит В.Г.

Белинскому, считавшему пьесу «лучшим и высшим в художественном отношении созданием Пушкина» (2)*. Рассмотрев персонажей в аспекте фабулы, критик отметил «широкость и глубину души» Дон Гуана, но вместе с тем и его «одностороннее стремление», которое «не могло не обратиться в безнравственную крайность». Ему импонировал мужественный и дерзкий герой, способный на искреннюю страсть, хотя он признавал, что «оскорбление не условной, но истинно нравственной идеи всегда влечет за собой наказание, разумеется, нравственное же» (3)*. Эмоциональный анализ Белинского оказался настолько синтетичным, что на него позже опирались самые противоречивые оценки.

Сжатую характеристику Дон Гуана дал Ап. Григорьев, который, оставив иноземным обольстителям сладострастие и скептицизм, заметил, что «эти свойства обращаются в создании Пушкина в какую-то беспечную, юную, безграничную жажду наслаждения, в сознательное даровитое чувство красоты <...> тип создается... из чисто русской удали, беспечности, какой-то дерзкой шутки с прожигаемою жизнию, какой-то безусталой гоньбы за впечатлениями - так что чуть впечатление принято душою, душа уже далеко...» (4)*.

Впоследствии дореволюционное литературоведение стало развенчивать Дон Гуана в моральном плане. Блистательные качества пушкинского героя померкли в истолкованиях сторонников самых различных направлений (5)*. «Распутник, одержимый ненасытимой жаждой наслаждений» (6)*, кощунственно бросает вызов загробному миру и получает должное возмездие. На общем осуждающем фоне лишь изредка возникают иные мнения. Н. Котляревский считал приход статуи слишком жестокой карой для «проказника» (7)*. Д. Дарский воспел солнечную, буйную и невинную природу Дон Гуана, назвав его фавном, а Дону Анну - нимфой (8)*. Традиция развенчания продолжалась после революции с новых точек зрения.

Дважды, И.Д. Ермаковым и Д.Д. Благим, была описана композиция «Каменного гостя» (9)*. И.Д. Ермаков на основе фрейдизма обнаружил у Дон Гуана «эдипов комплекс», представив его слабохарактерным существом, подхваченным стихийной силой бессознательного. Герой, непрерывно действуя, вытесняет из своего сознания предчувствие неминуемой гибели. Д.Д. Благой, увлеченный тогда социологическими идеями и считавший Пушкина выразителем кризиса дворянского класса, находил в «Каменном госте» черту «особого извращенного характера сладострастия Гуана». Новая трактовка, привлекающая своей проблемностью, появилась лишь в последней монографии Д.Д. Благого о Пушкине (10)*.

Столетие со дня смерти Пушкина (1937) отмечено сшибкой взаимоисключающих мнений о герое пьесы. Вот две оценки, появившиеся почти одновременно:

«Пришел командор, взял Дон-Гуана за шиворот, как напакостившего щенка. И щенок, визжа от испуга, кувырком полетел в преисподнюю» (11)*.

«...Пушкин безоговорочно оправдывает "импровизатора любовной

песни", полного радости жизни, не страшащегося вызвать смерть в свидетели своего земного наслаждения» (12)*.

Осуждение Дон Гуана, достигшее предела в образном представлении В.В. Вересаева, в дальнейшем теряет свою привлекательность. Работы, где герой развенчивается, появляются все реже (13.)*. Зато почти взрывную силу приобрела его апологетика, когда, вслед за А. Пиотровским, страсть героя определялась как свободное, законное и красивое чувство, освобождающее человека эпохи Возрождения от окаменевших догм средневековья (14)*. В более поздних работах крайности апологетики смягчаются, хотя и здесь Дон Гуан предстает полностью «переродившимся под влиянием внезапно нахлынувшего и дотоле неведомого ему чувства» (15)*.

Вместе с тем с середины 1930-х гг. в связи с углубленным текстологическим и сравнительным изучением пушкинской драмы возникает широкая синтетическая концепция, избегающая односторонности в оценке Дон Гуана (16)*. Еще В.Г. Белинский, цитируя любовные монологи третьей сцены, писал: «...что это - язык коварной лести или голос сердца? Мы думаем, и то и другое вместе» (17)*. В этом плане и развернулось новое воззрение, которое короче всего укладывается в формулу Г.А. Гуковского: «Дон Гуан у Пушкина не осужден и не прославлен - не объяснен» (18)*.

Сравнение различных истолкований «Каменного гостя» и его главного героя не позволяет отдать предпочтение ни одной из концепций как единственно верной, вполне соответствующей «замыслу» Пушкина и т. п. Оно лишний раз демонстрирует неопределенность смысла истинно поэтического произведения, которое не дает возможности описать все стороны или грани своего содержания. Настоящая работа ставит целью просмотр нескольких структурных и внеструктурных уровней «Каменного гостя» с тем, чтобы главный персонаж был освещен с разных точек зрения.

В рабочих записях, планах Пушкин называет свою пьесу «Дон Жуан», что было тогда самым распространенным названием для литературных и музыкально-драматических вариаций на тему испанской легенды. Так назывались наиболее значительные произведения Мольера, Моцарта, Гофмана, Байрона. Все они были известны Пушкину. Однако сам он выбрал в конце концов другой вариант названия - «Каменный гость». Оно также не было оригинальным; по словам Б.В. Томашевского, «Пушкин просто заимствовал свое название у старого перевода пьесы Мольера» (19)*.

В пушкинском тексте это название получило новые ореолы значений, усиливая их в самом содержании. Название «Каменный гость» стало, таким образом, точкой пересечения внутри- и внеструктурных функций.

В.Г. Белинский напрасно осуждал явление статуи. Без связи с легендой, без опоры на историко-культурную традицию невозможно было бы выявить свое, неповторимо пушкинское. Название подсказывало, что все будет как всегда, постоянно и неизменно, что, хотя Дон Гуан Пушкина - образ весьма необычный в пределах своего типа, Командор все равно явится. Пушкин действительно вряд ли знал название самой первой драматической обработки легенды, написанной Тирсо де Молиной, - «Севильский озорник,

или Каменный гость», но он с большим художественным тактом ориентировал свою пьесу на вторую часть традиционного названия (20)*. Дон Гуан еще до начала пьесы попадал в фигуру умолчания, минусировался. Предпочтение, сделанное Пушкиным в традиционной альтернативе, достаточно знаменательно.

Внеструктурные связи названия значимы и в более узкой сфере, в контексте драматического цикла Пушкина. Здесь подчеркивается контрастная структура названий («Скупой рыцарь», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери»), обозначение скрытого и вдруг взрывающегося конфликта, противоречия, несовместимости. Название «Дон Жуан» стилистически выпадало бы из контекста. «Каменный гость» же хорошо вписывается в общую поэтику цикла, закрепленную принятым в пушкинистике названием того же свойства — «Маленькие трагедии» (21)*.

Внетекстовые отношения названия подкрепляются внутритекстовыми. Словосочетание «Каменный гость», как в фокусе, сгущает в себе нечто угрожающее, гибельное и даже ироническое. Чем дальше развертывается содержание пьесы, тем очевиднее мрачная тень заглавия ложится на искрометную стихию жизни, любви и счастья. Дон Гуан, полный радужных надежд, появляется у кладбища Антоньева монастыря, но только что прозвучали каменные слова названия и иронический итальянский эпиграф: «О любезнейшая статуя великого командора!.. Ах, хозяин!». Герой еще только собирается лететь «по улицам знакомым, Усы плащом закрыв, а брови шляпой» (VIII, 137), но романтический блеск его натуры, его упоение и счастье - все заранее перечеркнуто. Такому «внедрению» заглавия в образную ткань пьесы способствует ее стиховая форма, которая в «Каменном госте» особенно органична и проницаема для взаимоосвещения всех элементов художественной системы.

Композиционно-смысловые отношения названия к сюжету пьесы способствуют созданию в ней образа Испании, о присутствии которого нет единого мнения. Б.В. Томашевский считал, что Пушкин избегал местного колорита, и «в «Каменном госте» нет ничего сверх <...> общих мест» (22)*. А.А. Ахматова, напротив, воспринимала это как Испанию, Мадрид, ю г» (23)*. Специфически испанское в пьесе все-таки есть, иначе можно усомниться во «всемирной отзывчивости» Пушкина. Дело даже не столько в поединках, вдовьем ритуале, южной ночи и т. п., сколько в умении поэта постичь глубину художественного миросозерцания испанца, когда ощущение близкого соседства смерти придает обычным жизненным переживаниям напряженную страстность и мрачную приподнятость (24)*. Каменный гость как будто всегда стоит за плечами.

В то же время чисто испанская черта, заключающаяся в опасной близости любви и смерти, оказывается чертой поэтически всеобщей и поэтому подчеркивает острейший лиризм пьесы. По словам А.А. Ахматовой, «перед нами - драматическое воплощение личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекало поэта» (25)*. Обстоятельства жизни Пушкина, события русской и европейской истории в

1830 г. подверстываются друг к другу таким образом, что через ряд опосредований могут быть соотнесены с названием пьесы. Образ Каменного гостя - символическое обобщение как жизненной судьбы поэта, так и двигательной силы истории.

В очень расширительном смысле схема конфликта «Каменного гостя» лежит в основе всего мироощущения Пушкина в 1830 г. «Какой год! Какие события! Известие о польском восстании меня совершенно потрясло», - пишет поэт Е.М. Хитрово 9 декабря 1830 г., в тот же день, когда писал П.А. Плетневу о творческих результатах болдинского сидения. Письмо к Е.М. Хитрово заканчивается так: «Народ подавлен и раздражен. 1830-й год - печальный год для нас! Будем надеяться...» (XIV, 422, подлинник на франц.). В год, когда юный Лермонтов пишет о «черном годе» («Предсказание»), когда Тютчев возвещает о «роковых минутах» мира («Цицерон»), Пушкин, вероятно, глубже всего понял, что люди живут в социально разорванном обществе, что в трагической поступи истории на каждой стороне есть своя «правда», несовместимая с «правдой» другой стороны (26)*. То, что позже выявится отчетливей в «Медном всаднике», намечается уже в «Каменном госте».

Жизнь Пушкина в это время все более осложнялась под давлением «каменного» режима Николая I. Без конца следуют выговоры и всевозможные запреты от Бенкендорфа: «Государь император заметить изволил, что Вы находились на бале у французского посла во фраке, между тем как все прочие приглашенные в сие общество были в мундирах» (XIV, 61); «Спешу уведомить Вас, что Его Императорское Величество не соизволил удовлетворить Вашу просьбу о разрешении поехать в чужие края, полагая, что это слишком расстроит Ваши денежные дела, а кроме того отвлечет Вас от Ваших занятий» (XIV, 398, подлинник на франц.); «К крайнему моему удивлению, услышал я, <...> что Вы внезапно рассудили уехать в Москву, не предваря меня...» (XIV, 70); «Что касается Вашей просьбы о том, можете ли Вы поехать в Полтаву для свидания с Николаем Раевским, <...> Его Величество соизволил ответить мне, что он запрещает Вам именно эту поездку...» (XIV, 403, 404, подлинник на франц.). В промежутке между благосклонно-полицейскими поучениями Пушкин пишет: «Простите, генерал, вольность моих сетований, но ради Бога, благоволите хоть на минуту войти в мое положение и оценить, насколько оно тягостно. Оно до такой степени неустойчиво, что я ежеминутно чувствую себя накануне несчастья, которого не могу ни предвидеть, ни избежать» (XIV, 403, подлинник на франц.). То, о чем не думает Дон Гуан, хорошо знает его автор.

Сложные чувства испытывает Пушкин в связи с предстоящей женитьбой, которая привлекает и страшит. Скоро выйдет «Борис Годунов», и обнаружится непонимание современниками зрелого творчества поэта. Начнутся клевета и травля, отеческие заботы царя удвоятся и утроятся, и в конце концов Пушкину придется выбирать между капитуляцией и пистолетом Дантеса. Именно в 1830 г. Пушкин особенно сильно ощутил ту непреодолимую преграду, которой он как бы бросил вызов творчеством

болдинской осени. Кругом запреты и карантины, но в поэзии - «тайная свобода» и раскованность. Непреложные внешние обстоятельства и сила противостоять им творчески и личностно - вот что разнообразно воплотилось в произведениях конца года вообще и в «Каменном госте» в частности.

Лиризм пьесы заключается и в том, что заглавие, причем связанное именно с пушкинским сюжетом, притягивает многие стихотворения Пушкина, порой даже ранние. Так, в послании 1817 г. «К молодой вдове» юный поэт пишет:

...О бесценная подруга!
Вечно ль слезы проливать?
Вечно ль мертвого супруга
Из могилы вызывать?
……
Спит увенчанный счастливец;
Верь любви - невинны мы -
Нет!.. разгневанный ревнивец
Не придет из вечной тьмы;
Тихой ночью гром не грянет,
И завистливая тень
Близ любовников не станет,
Вызывая спящий день (27)*.
(I, 241, 242)

«Треугольник» «Каменного гостя», как видно, занимал Пушкина еще задолго до пьесы, но тогда тема решалась прямо противоположно. Стихотворение полно безоблачной радости, безусловного права на земное счастье, неверия в призраки прошлого. Юность пренебрегает властью внешнего мира. В 1830 г. Пушкин уже знает, что прошлое возвращается, висит мертвым грузом и требует расплаты (дела об «Андрее Шенье», «Гавриилиаде» и пр.). В кругу «Каменного гостя» можно прочитать также «Предчувствие», «Воспоминание» (оба - 1828), «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней», «Мадонна» (все - 1830).

Возможны и более интимные параллели - с письмами Пушкина. По словам Е.А. Маймина, «переписка служила для Пушкина школой мастерства, сферой художественного опыта, источником стилевых заготовок» (28)*. Сохранились два черновых наброска писем, обращенных поэтом к Каролине Собаньской в начале 1830 г. Оба они, с одной стороны, характеризуют пушкинскую манеру писать женщинам, которые ему нравились, а с другой - как показали Т.Г. Цявловская и А.А. Ахматова (29)* - являются стилевыми парафразами на темы восьмой главы «Евгения Онегина» и «Каменного гостя». Если верно, что поэт персонифицировал свои черты сразу в Моцарте и Сальери, то здесь он выявляет свойства и безудержно увлеченного Дон Гуана, и мрачноватого резонера - Дон Карлоса. Вот несколько параллельных отрывков:

«...Этот день был решающим в моей жизни.
Чем более я об этом думаю, тем более убеждаюсь, что мое существование неразрывно связано с

Вашим; я рожден, чтобы любить Вас и следовать за Вами <...>
<...> Вы смеетесь над моим нетерпением, Вам как будто доставляет удовольствие обманывать мои ожидания, итак, я увижу Вас только завтра -пусть так. Между тем я могу думать только о Вас» (XIV, 399-400, подлинник на франц.).

...Но с той поры лишь только знаю цену
Мгновенной жизни, только с той поры
И понял я, что значит слово счастье.
...Я не питаю дерзостных надежд,
Я ничего не требую, но видеть
Вас должен я, когда уже на жизнь
Я осужден.
...Еще не смею верить,
Не смею счастью моему предаться...
Я завтра вас увижу! - и не здесь
И не украдкою!
(VII, 157, 158)

«...А Вы, между тем, по-прежнему прекрасны... Но вы увянете; эта красота когда-нибудь (?) покатится вниз как лавина. Ваша душа некоторое время еще продержится среди стольких опавших прелестей» (XIV, 400 - 401, подлинник на франц.).

Ты молода... и будешь молода
Еще лет пять иль шесть...
……
...Но когда
Пора пройдет; когда твои глаза
Впадут и веки, сморщась, почернеют,
И седина в косе твоей мелькнет,
И будут называть тебя старухой,
Тогда - что скажешь ты?
(VII, 148)

Таким образом, название пьесы, опосредованное сюжетными эпизодами, тесно связывается с духовной сферой ее автора. В названии пересекаются внетекстовые и внутритекстовые планы, историко-социальные и лирико-психологические линии. Оно символизирует, сгущает, фокусирует чрезвычайно драматический смысл, омрачая затем самые изящные и беспечные сцены. Ассоциации названия дают возможность объектированному образу Дон Гуана сильнее отсвечивать субъективно-лирическими красками.

В стиховой композиции «Каменного гостя» особенно значимы множественные взаимосвязи между четырьмя сценами пьесы. Пушкин искусно организовал драматическое действие во времени и пространстве, соблюдая меру и пропорцию в отношении частей. Смежные сцены (1 и 2, 3 и 4) тесно связаны между собой по времени, благодаря чему пьеса делится на две половины. Первая половина (сцены 1 и 2) длится приблизительно пять-шесть часов драматического времени. Действие пьесы начинается к вечеру, за разговорами персонажей постепенно темнеет. Это видно из реплик Дон Гуана, обрамляющих первую сцену:

Дождемся ночи здесь...

(VII, 137)

...Однако, уж и смерклось.
Пока луна над нами не взошла
И в светлый сумрак тьмы не обратила,;
Взойдем в Мадрит.
(VII, 143)

Вторая сцена по времени непосредственно продолжает первую. Вот реплики из обеих сцен:

Лепорелло.
...Теперь, которую в Мадрите
Отыскивать мы будем?

Дон Гуан.
О, Лауру!
Я прямо к ней бегу являться.
(VII, 140)

Гость.
...Лаура, спой еще.

Лаура.
Да, на прощанье,
Пора, уж ночь.
(VII, 146)
Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух - ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной...
(Стучат.)

Дон Гуан.
Гей! Лаура!
(VII, 148)

Дополнительное значение в сценах приобретает образ лунной ночи. Неизвестно, представлял ли Пушкин, каков семантический ореол луны в испанской литературе, но здесь могло сыграть роль интуитивное чувство. Луна ассоциативно обозначает смерть.

Вторая половина «Каменного гостя» (сцены 3 и 4) строится относительно времени по тому же плану, но слегка варьированному. Третья сцена отдалена от второй несколькими сутками внесценического времени, что выясняется из первого монолога Дон Гуана («Я скрылся здесь - и вижу каждый день Мою прелестную вдову...» (VII, 153)). Снова Антоньев монастырь, и снова вечер. Правда, прямого указания на время дня нет, но его нетрудно установить косвенно, по содержанию пьесы, а также из общих принципов поэтики Пушкина в драматическом цикле: лапидарности, равновесия, повторов. Дон Гуан знает, когда Дона Анна должна появиться на кладбище («Пора б уж ей приехать...» (VII, 153)). Между тем в первой сцене она приезжала вечером, и это заранее знал монах, ожидавший ее («Сейчас

должна приехать Дона Анна на мужнину гробницу» (VII, 153)). Вряд ли вдова меняла время своего визита. Во-первых, это был ежедневный ритуал, во-вторых, в средние века время в быту отсчитывалось не по часам, а по частям суток, по удару колокола, и закат солнца был постоянной и заметной временной границей. Наконец, Дона Анна назначает герою свидание на другой день. По ее реакции на любовное признание «Дона Диего», она могла бы назначить встречу и на сегодня, если бы в этот момент было утро. Время действия четвертой сцены указывается в третьей:

Дона Анна.
Завтра
Ко мне придите...
Я вас приму, но вечером, позднее...
...Завтра
Я вас приму.
(VII, 157, 158)

Эти «завтра» и «вечером позднее» весьма значимо повторяются в третьей сцене еще не раз (30)*.

Обе половины пьесы, следовательно, связаны внутри себя одинаковой направленностью времени. Дважды повторяется движение от вечера к ночи.

Однако обе эти части не обособлены друг от друга. Напротив, они сцеплены между собой перекличкой нечетных и четных сцен (1 и 3, 2 и 4). Пьеса по структуре напоминает строфу стансов, состоящую из двух отчетливых полустроф. Сцены, подобно стихам, перекрестно «рифмуются», углубляя принципы стиховой композиции в драматическом жанре.

Действие первой и третьей сцен происходит с незначительным изменением в одном и том же месте - на кладбище Антоньева монастыря. Вторая и четвертая сцены идут в домах («Комната. Ужин у Лауры», «Комната Доны Анны» - построение по принципу сходства-разницы). Чередование сцен дважды повторяет движение от разомкнутого к замкнутому пространству, причем в соединении с временем образуются сочетания: вечер - открытость, ночь - замкнутость (31)*.

Сцены «рифмуются» не только пространственно, но и ситуативно (32)*. В первой сцене Дон Гуан пробирается в Мадрид, стараясь остаться неузнанным; он вспоминает об умершей Инезе. В третьей - он переодевается отшельником, скрывая свое имя; вспоминает об убитом им Командоре. Инеза и Командор получают краткие и точные портретно-психологические характеристики. В количестве и группировке персонажей наблюдаются композиционные повторы. В первой сцене сначала присутствуют Дон Гуан и Лепорелло, затем к ним присоединяется монах и проходит Дона Анна. Ее проход (жест) значимей, чем короткая реплика (ср. последующее обсуждение ее внешности, «узенькую пятку» и пр.). В третьей сцене центральное место занимает объяснение героев, после ухода Дона Анны появляется Лепорелло, а затем обнаруживает себя мимикой и кивком (жест) четвертый персонаж - мраморный Командор. Вариативные различия сцен

лишь подчеркивают их сходную структуру.

Гораздо глубже перекличка второй и четвертой сцен, которые повтором ситуации, напряженным взаимоосвещением образуют один из важнейших аспектов смысла «Каменного гостя». Исследователи (Б.П. Городецкий, Д.Л. Устюжанин и многие другие) отмечают контрастность сцен, но смысловые контрасты возникают на общей структурной основе. Увлеченный Лаурой, Дон Карлос гибнет в ее комнате от руки Дон Гуана. Влюбленный Дон Гуан гибнет в комнате Доны Анны от руки Командора. Сцены связываются еще и тем, что Дон Карлос - родной брат Командора (33)*. Поединки структурно сходны, но семантически перевернуты. Всякий раз побеждает предшественник, приходящий позже соперника в любви. Финал второй сцены является своеобразной полуразвязкой, предваряющей и мотивирующей развязку. Повышенная значимость второй сцены обусловлена еще и тем, что она сюжетно оригинальна у Пушкина. Д.Д. Благой прав, возражая критикам, которые «находили ее излишней, нарушающей единство действия» (34)*. «Чистое» единство, конечно, нарушается, но вторая сцена, тормозя основное действие, многое ему прибавляет, так как создает глубокий сравнительный план. Пушкин нарушил единство внешнего действия ради интенсивности действия внутреннего.

Значимость второй сцены обычно выводится из сопоставления образов Лауры и Доны Анны. Б.П. Городецкий справедливо писал, что «с введением в трагедию образа Лауры» пьеса «основывалась уже не на чувствах героя к Доне Анне и последующем возмездии со стороны Командора, но на резко контрастном противопоставлении характера более раннего чувства Дона Гуана к Лауре, с одной стороны, и нового - и последнего чувства его к Доне Анне - с другой» (35)*. Однако исследователь слишком ограничил смысл сопоставления, сведя его к тому, что сцена с Лаурой подчеркивает исключительность нового чувства героя. Впрочем, сравнивать двух героинь в ущерб Лауре стало едва ли не общим местом (36)*.

В пьесе Лаура и Дона Анна не встречаются, не знают друг о друге, их главная роль - освещение драматических противоречий в характере и судьбе Дон Гуана. Но эти противоречия, спроецированные на двух героинь, не могут быть четко разделены по признакам «плохо» - «хорошо». Полюбив Дону Анну, Дон Гуан открывает в себе много нового и прекрасного, но и многое теряет, в какой-то мере изменяя самому себе. Нельзя согласиться, что «стихия Дон Жуана и Лауры - это буйство и разгул хищничества и эгоизма» (37)*. Лаура ни в чем не уступает Доне Анне, но ее достоинства иного плана, и они даже не совмещаются с достоинствами молодой вдовы. Лаура талантлива, непосредственна, олицетворяет собою карнавально-артистический мир, не знающий каменных устоев этикета. Дона Анна прекрасна, чиста и целомудренна, но ее покорность, податливость, подчинение ритуалу - не самые лучшие ее стороны (38)*. «Вдова должна и гробу быть верна» (VII, 164), - говорит героиня, хотя подобная мораль по меньшей мере искусственна, да и для самой Доны Анны в диалоге с Дон Гуаном превращается из прописи в кокетливое прикрытие. Теперь она готова

быть навеки верной Дон Гуану. В конце концов, обе героини одновременно и выше, и ниже относительно друг друга, взаимодополняют одна другую, но в сознании и поведении Дон Гуана они слишком далеки и не соединимы. Взаимоосвещение образов Лауры и Доны Анны, будучи одним из главных смыслообразующих мест пьесы, является частью всеобщей, уравновешенной системы соответствий персонажей, эпизодов, сцен.

«Каменный гость» - одно из самых симметричных, четких и замкнутых построений Пушкина. Симметрия и четкость распределения материала также являются смыслообразующим элементом. Строгое равновесие формы обозначает в самом общем виде непреложность и повторяемость обстоятельств, определяющих, казалось бы, произвольные поступки героев.

Однако симметрия в творчестве Пушкина, как и всякого истинного художника, никогда не бывает самоцелью. Избегая схемы, он тонко варьирует расположение частей и эпизодов, а порой сдвигает им же созданное равновесие. В выдающемся произведении «значение возникает не только за счет выполнения определенных структурных правил, но и за счет их нарушения» (39)*. Эпизод с гостями Лауры, открывающий вторую сцену, нарушает стройную систему соответствий пушкинской пьесы. Для любой из ее крупных частей можно найти композиционно противостоящий элемент, но для эпизода с гостями - своеобразной сцены в сцене - такого элемента нет, и этот минус-прием, естественно, приобретает особый смысл.

Семантическое наполнение эпизода, взятого отдельно, устанавливается без труда, и это было сделано в свое время (40)*. Гораздо интереснее его композиционная функция. Сцена с героями Лауры - единственная во всей пьесе, где отсутствует Дон Гуан, хотя именно здесь герой получает одну из важнейших характеристик. Главное в эпизоде - атмосфера искусства, поэзии, музыки, которая так непосредственно и вдохновенно возникает в репликах Первого гостя и Лауры и так родственна душе Дон Гуана. Тема искусства, «как незаконная комета в кругу расчисленном светил», свободно пересекает действие драмы, нимало не считаясь с ее строгой композиционной устойчивостью. Она оживляет законченную композиционную симметрию единственным крупным смещением.

Исключительность эпизода объясняется не только функционально, но и генетически. Не вошедший в основное действие, он является зерном, из которого выросла драма. За два года до написания «Каменного гостя» Пушкин оставил в альбоме Марии Шимановской стихи, ставшие позже репликой Первого гостя:

Из наслаждений жизни
Одной любви Музыка уступает;
Но и любовь мелодия...
(VII, 145)

Не удивительно, что реализованный замысел оставил позже в стороне

свою отправную точку. Любовь - мелодия, но она написана на слова Дон Гуана. Упоминание о них приводит к резкой перипетии, когда в действие с бранью вступает Дон Карлос. Поэтический дар и артистизм Дон Гуана - черты, внесенные Пушкиным, и секрет обаяния и неотразимости героя заключается в том, что каждому его слову и жесту сообщается суггестивная сила искусства. Так, монолог обольстителя:

С чего начну? «Осмелюсь» или нет:
«Сеньора»... ба! Что в голову придет,
То и скажу, без предуготовленья,
Импровизатором любовной песни...
(VII, 153)

возвышается, перекликаясь со словами Лауры:

Я вольно предавалась вдохновенью.
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце...
(VII, 144)

Развертывая тему искусства, эпизод с гостями Лауры композиционно противопоставлен регламентации остальных сцен. При этом, однако, равновесие и значимая незыблемость построения «Каменного гостя» существенно не нарушаются. Смысл урегулированных сцен смыкается с угрожающей значимостью заглавия, а исключение лишь подтверждает правило.

Взаимодействие композиции и сюжета пьесы создает «конфликт двух художественных структур, каждая из которых контрастно выделяется на фоне другой» (41)*. Движение событий противостоит статичному соответствию сцен, оно развертывается неравномерно, толчками, то застревая, то стремительно продвигаясь дальше. Сюжету свойственны острые контрасты и перипетии. Линия действия связана прежде всего с Дон Гуаном, и его порывистость определяет развитие сюжета и им определяется.

Первая сцена внешне спокойна, но уже во время экспозиции начинает нарастать внутреннее напряжение (разговор об Инезе). Затем исподволь возникает завязка. Действие развертывается, предваряя дальнейший ход: Дон Гуан собирается «являться» к Лауре и здесь же обнаруживает настойчивое намерение сблизиться с Доной Анной:

Я с нею бы хотел поговорить...
……
Я с нею познакомлюсь...
(VII, 142, 143)

Проход Анны вызывает первую перипетию, но гораздо важнее многочисленные внутренние оттенки действия. Приоткрывается почти полное одиночество Дон Гуана, так как он окружен тайными и явными недоброжелателями. Кроме внесценических лиц («семья убитого»), это

Командор, Дон Карлос, монах и Лепорелло, скрывающий за традиционным брюзжанием слуги неприязнь к своему хозяину. Реплика Лепорелло в конце первой сцены, когда он остается один, откровенно враждебна:

Испанский гранд как вор.
Ждет ночи и луны боится - боже!
Проклятое житье. Да долго ль будет
Мне с ним возиться? Право, сил уж нет.
(VII, 143)

Еще до этого он вообще не против опустить своего господина в «низ», и это не шутка:

Всех бы их,
Развратников, в один мешок да в море.
(VII, 159)

Именно Лепорелло провоцирует героя на приглашение каменной статуи в третьей сцене:

Дон Гуан.
Я счастлив!
Я петь готов, я рад весь мир обнять.

Лепорелло.
А командор? Что скажет он об этом?
(VII, 159)

И так далее.

Даже Дона Анна, не устоявшая перед поэтическими излияниями Дон Гуана, в известном смысле подготовила гибель героя, воздвигнув колоссальный монумент заколотому мужу. Отсутствие симпатии к Дон Гуану со стороны окружающих в значительной степени порождено им самим. Тому виной его однолинейное поведение, поглощенность собой; он раздражает людей и тогда, когда непосредственно их не задевает.

После неторопливой первой сцены вторая по контрасту наполнена резкими поворотами событий. Кульминация здесь - мгновенная и жестокая дуэль, результат которой, однако, не вызывает сомнений. Дон Гуан без труда закалывает Дон Карлоса, так как последний, будучи рефлектирующим резонером, действует весьма опрометчиво. Дон Гуану, напротив, свойственна привычная и нерассуждающая активность, он хладнокровен и собран в решающие моменты. В связи со смертью Дон Карлоса он произносит слова, предвосхищающие его собственную гибель:

Что делать?
Он сам того хотел.
(VII, 150)

Но до развязки еще далеко, и во второй сцене Дон Гуан остается с

единственно близким, точнее, доброжелательным к нему существом - Лаурой. Это «своеобразный союз двух родственных натур» (42)*, они друзья, несмотря на взаимные «измены». Лаура может многое сделать для Дон Гуана, но и ей не дано разрушить его общительного одиночества. В третьей сцене развертывается основная ситуация: Дон Гуан покоряет Дону Анну. Действие убыстряется и, приближаясь к главной кульминации (приглашение статуи), становится особенно напряженным. Резкая смена настроения Дон Гуана после кивка каменного Командора отчеркивает все предыдущее от этого грозного поворота к развязке. В стремительном и неровном темпе четвертой сцены Дон Гуана быстро влечет к роковому концу. Хотя Дона Анна почти не сопротивляется, действие проходит через несколько перипетий. Психологический поединок персонажей завершается вторжением третьей силы: приглашенная «стать настороже в дверях», каменная статуя вступает из прошлого прямо в комнату. По характеру диалога четвертая сцена делится на две части обмороком Доны Анны. Вначале идут соразмерные реплики героев, по пять с половиной стихов каждая. Через некоторое время они произносят даже небольшие монологи («Счастливец! Он сокровища пустые...» и «Диего, перестаньте: я грешу...»), но затем ход их мыслей, сшибки взаимных претензий и возражений делаются все отрывочней и тревожней. Дон Гуан хочет открыть свое настоящее имя: для него очень важно снять последнюю маску. Диалог за это время еще раз замедляется. Наконец - признание: «Я Дон Гуан, и я тебя люблю». Реплики укорачиваются, стихи рвутся переносами, Дона Анна падает в обморок, действие почти останавливается. В этот момент сближающего антагонизма герои переходят на «ты». После короткой разрядки, когда герои привыкают к своему новому положению, события развертываются дальше. Дон Гуан произносит последний монолог. За это время Дона Анна приходит в себя, опасная близость отстраняется, они опять на «вы». Нельзя не отметить здесь изысканной игры, которую проводит герой в эти рискованные мгновения, и как это делает Пушкин. Переход к интимному и обратно Дон Гуан делает в какой-то неуловимо прикасающейся манере, ни разу не употребляя прямого «ты», но лишь его косвенные формы («твой», «твоего», «тебя», «вели - умру» и т. д.). У Доны Анны все это гораздо проще («О, ты мне враг - ты отнял у меня...») (43)*. С приближением развязки диалог приобретает яркую эмфатичность, реплики снова укорачиваются:

Дон Гуан.
Когда б я вас обманывать хотел,
Признался ль я, сказал ли я то имя,
Которого не можете вы слышать?
Где же видно тут обдуманность, коварство?

Дона Анна.
Кто знает вас? - Но как могли прийти
Сюда вы; здесь узнать могли бы вас,
И ваша смерть была бы неизбежна.

Дон Гуан.
Что значит смерть? За сладкий миг свиданья
Безропотно отдам я жизнь.

Дона Анна.
Но как же
Отсюда выйти вам, неосторожный?
(VII, 169)

Здесь, как и в других местах диалога, невозможно провести грань между эффектным обольщением и подлинным чувством. Сбросить все маски для Дон Гуана нужно потому, что он хочет, чтобы его любили в его настоящей сущности, - это знак зрелости. Готовность отдать жизнь - не бравада: он рисковал и до этих слов, а вскоре придется их оправдать. Однако, став самим собой, ощутив высокое и искреннее чувство, Дон Гуан становится максимально незащищенным. Постепенное сокращение реплик диалога как бы подчеркивает градацию взаимного самораскрытия, когда слова уже больше не нужны.

Увлеченная Дона Анна понемногу осваивает ненавистное ей ранее имя. После слова «неосторожный» герой обрадован и потрясен:

Дон Гуан *(целуя ей руки).*
И вы о жизни бедного Гуана
Заботитесь! Так ненависти нет
В душе твоей небесной, Дона Анна?

Дона Анна.
Ах, если б вас могла я ненавидеть!
Однако ж надобно расстаться нам.

Дон Гуан.
Когда ж опять увидимся?

Дона Анна.
Не знаю,
Когда-нибудь.

Дон Гуан.
А завтра?

Дона Анна.
Где же?

Дон Гуан.
Здесь.
(VII, 169-170)

В первой реплике Дон Гуан как бы пытается удержаться на патетической благодарности, но влечение берет верх: снова появляется фамильярное «ты», но опять-таки в притушенной форме. Стихи снова рвутся переносами, вопросы и восклицания углубляют эмфазу. Реплики, увеличившись до трех стихов, снова укорачиваются на строку (3-2-1). Далее

счет идет по слогам. Продолжающее ответ, неуверенное «когда-нибудь» вызывает твердое «А завтра?»; слабо парирующее «Где же?» отбито мгновенным «Здесь». Это убывание слогов (4-3-2-1), эти надежды на завтра, которого для них уже никогда не будет, создают сгущающее настроение тревоги, восторга и гибели.

Развертывание действия четвертой сцены свидетельствует об активности и настойчивости Дон Гуана. Но оно же своим прерывистым характером, убыванием объема реплик ассоциирует с образом сужающегося пространства, возникающего в чередовании сцен, и ускоряющегося времени, влекущего под уклон героя.

Вместе с тем возникает иной аспект сюжета, зависящий от соответствия его с планом композиционной статики. Взятое отдельно, действие выглядит катастрофически стремительным, но, учитывая конфликт с застывшей композицией, трудно отделаться от впечатления, что оно остановлено. Влияние глухой симметрии сцен придает действию и времени по меньшей мере двойной, амбивалентный характер. Все это не может не проявиться, в первую очередь, в структуре образа Дон Гуана, которая создается на пересечении сюжетного и композиционного планов. Активность героя сталкивается с замкнутым строем сцен, обозначающих инертность сил прошлого, в том числе его собственного. В результате трагизм Дон Гуана обусловлен не столько остротой внешних коллизий, не открытыми столкновениями и непредвиденным исходом, сколько некой внутренней заданностью, подправленной воздействием обстоятельств. Герой смел, талантлив, обаятелен, независим, но давление окаменевших догм искажает его гармонические возможности. Он делается односторонним, импульсивным, неумеренным. Его характер, в сущности, лишен развития, ибо он постоянно попадает в одну и ту же типовую ситуацию «треугольника» (Инеза - ее муж - Дон Гуан, Лаура - Дон Карлос - Дон Гуан, Дона Анна - Командор - Дон Гуан). В «треугольнике» всегда кого-то настигает смерть: сначала гибнет Инеза, затем - Дон Карлос, наконец - инициатор и участник всех ситуаций - Дон Гуан, который заодно, видимо, губит и Дону Анну (44)*. В схеме «треугольника» погибают все.

Итак, ситуации героя постоянны, движение в них непрерывно, его намерениям никто не препятствует. Лаура немедленно оставляет Дон Карлоса, которого Дон Гуан легко и бездумно убивает; Дона Анна не сопротивляется; Командор, которого он сам приглашает, приходит... Жизнь, теряя идею развития и поступательный ход, превращается во фрагменты, и Дон Гуан переходит из одного в другой, опустошенно кружась на месте. Отсюда и возникает это ощущение остановленного действия, так как время приобретает кольцевой характер из-за отсутствия новых событий. Нет настоящей борьбы: либо судьба Дон Гуана полностью предначертана, либо герой находится в пустоте абсолютной свободы, отчего все происходящее кажется подобным сну.

Взаимозависимость и внутреннее противоборство на всех структурных уровнях «Каменного гостя» позволяет увидеть, как отдельные микрообразы,

сохраняя свое собственное значение, вплетаются в общий смысл пьесы, аккомпанируют и поддерживают его. Оставляя в стороне опорные уровни сюжета и композиции, исследователь погружается здесь в ассоциативно-эмоциональную сферу, в трудно обозримый лирический поток, из которого можно все-таки выделить некоторые части. Таков образ ночи, играющей существенную роль в подтексте пьесы.

О ночи уже говорилось в связи с временем пьесы, но значение образа гораздо шире. В плане лексики он выступает в прямом и переносном смыслах, а порой в нелегко уловимых ассоциативных применениях через более общий обзор черноты. Образ ночи тянется через всю художественную ткань «Каменного гостя», мерцает гранями смысла, оказывается одновременно угрожающим и влекущим.

Ночь, которую Дон Гуан ожидает в первой сцене, манит приключениями. Под ее черным плащом герой неузнаваем и счастлив. Эта многообещающая ночь под влиянием известной всем развязки легенды приобретает добавочные ореолы значений, угрожающие, гибельные, иронические. Ночь небытия, настигающая в конце концов Дон Гуана, возвратно окрашивает все модификации образа. Первый стих «Дождемся ночи здесь», оставаясь выражением реального намерения, становится кольцевым образом с символически зловещим смыслом. Метафорическая ночь притягивает Дон Гуана в глазах Инезы, которые он не может забыть:

Лепорелло.
Инеза! - черноглазую... О, помню...

Дон Гуан.
В июле... ночью. Странную приятность
Я находил в ее печальном взоре...

...Глаза,
Одни глаза. Да взгляд... такого взгляда
Уж никогда я не встречал.
(VII, 139)

Как и во всей пьесе, к прямому смыслу монолога Дон Карлоса примешивается предощущение будущего. Его, правда, заколют в комнате, но затем он все равно попадает на перекресток:

Дон Гуан.
Оставь его - перед рассветом, рано,
Я вынесу его под епанчою
И положу на перекрестке.
(VII, 151)

В начале третьей сцены образ ночи ассоциативно проходит в подтексте монолога Дон Гуана о «черных власах» Доны Анны, затем продолжается мотив второй сцены:

Я бы ночи
Стал провождать у вашего балкона,

Тревожа серенадами ваш сон!..
(VII, 156)

С половины сцены зазвучит, навязчиво повторяясь, мотив «вечером позднее», «попозже вечером». Это предварение четвертой сцены, где о ночи не упоминается ни разу и где она наступает во всех смыслах. Сквозной образ ночи, лирически сопровождая действие «Каменного гостя», гибко подхватывает и отражает спроецированные на него настроения персонажей. Аккумулируя в себе значение угрозы и влечения, радости и гибели, образ ночи, так же как и само действие, приобретает амбивалентный характер.

Рассмотренные сегменты художественной целостности «Каменного гостя» уже дают достаточно данных, чтобы определить, какое из направлений в истолковании пьесы является наиболее перспективным. Однако сколько-нибудь устойчивые выводы невозможны без интерпретации двух опорных точек сюжета - кульминации и развязки, то есть приглашения и прихода Командора.

В этом вопросе особенно удобно возвратиться к опосредованному анализу, рассмотрев мнения предшественников. Сторонники любого из трех направлений в объяснении образа Дон Гуана (разоблачители, апологеты, «объективисты») часто расходятся между собой в оценке финала. В.Г. Белинский категорически высказался, что «статуя портит все дело» (45)* и что конец должен быть иным. Г.А. Гуковский не касается подробно финала, но говорит, что вызов Дон Гуана поднимается «до уровня борьбы, объявленной всему чудесному, всему загробному, во имя свободы личности, во имя плотской жизни» (46)*. Д.Л. Устюжанин объясняет приглашение статуи «азартом игрока», а ее приход - местью Дон Гуану от имени «жестокого века» за то, что «в нем пробудился человек» (47)*. Дон Гуан прославляется как человек Возрождения, освобождающийся от мертвых догматов средневековья.

Многие из тех, кто объединен доброжелательным отношением к Дон Гуану, осуждают его за приглашение Командора. В.С. Непомнящий, отмечая в герое «азарт ниспровергателя», считает приглашение «глумлением, унижением человеческой личности, которого простить нельзя» (48)*. Д.Д. Благой пишет: «Именно в этом-то, действительно кощунственном приглашении командора, а не просто в любовных похождениях героя заключается его трагическая вина, за которой неизбежно должно последовать возмездие» (49)*. Б.П. Городецкий полагает, что «приглашением статуи убитого им командора Дон Гуан наносит тягчайшее оскорбление не только любви командора к Доне Анне, но ей самой, продолжающей свято хранить память о покойном муже» (50)*.

Наиболее перспективными, однако, выглядят не чисто моральные оценки, но те, где самое различное отношение к герою не мешает видеть в его поступке внутренне неизбежную обусловленность. С.М. Бонди видит в Дон Гуане много истинно человеческого, считает его любовь к Доне Анне искренним, подлинным, горячим чувством. Статуя же Командора - «символ

всего прошлого» героя, и «как бы ни "переродился" Дон Гуан, <...> прошлое невозможно уничтожить, оно несокрушимо, как каменная статуя, и в час, когда счастье кажется, наконец, достигнутым, - это прошлое ожидает и становится между Дон Гуаном и его счастьем» (51)*. И. Альтман, не считающий чувство героя истинным, развязку объясняет сходным образом: «То, что Дон Гуан принимает за любовь, ничего общего с настоящим чувством не имеет. У Пушкина Дон Гуан дан в атмосфере мнимой любви. Он, в сущности, уже давно исчерпал себя. Финал трагедии - не возмездие, а высшее выражение трагедийной безысходности» (52)*. В концепции Б.А. Кржевского нет и следа сочувствия Дон Гуану Оставляя ему, впрочем, «очарование и обаяние», Б.А. Кржевский пишет: «У Пушкина смертный приговор Дон Жуану заключен в его собственной практике, в том, что он считает главным смыслом своего существования, и Дон Жуан здесь обречен задолго до прихода мертвеца-мстителя» (53)*.

Три последних мнения восходят к гегелевской концепции трагического героя: «Чем более частным является характер, твердо ориентирующийся только на самого себя и благодаря этому легко скатывающийся ко злу, тем более приходится ему в конкретной действительности, не только отстаивая себя, бороться против препятствий, которые попадаются у него на дороге и мешают осуществлению его цели, но в еще большей мере также само это осуществление (разрядка моя. - *Ю. Ч.)* толкает его к гибели» (54)*. Именно такой «частный характер» изобразил Пушкин в лице Дон Гуана.

Дело в трагических противоречиях, которые оказываются надличными силами, «не могущими иначе реализоваться в человеческой жизни, как только путем катастрофы» (55)*. Поэтому моральные оценки или реконструкция исторических условий испанского Возрождения могут лишь однолинейно истолковать образ пушкинского Дон Жуана. Здесь нужны более общие философско-эстетические категории. С.М. Бонди уже давно заметил, что «основной пафос болдинской драматургии не в изображении жизни и быта прошлых веков и других стран <...>, не в изображении страстей <...>, а в выявлении общих закономерностей жизни, судьбы человека, человека социального» (56)*. Не лишним будет в связи с этим привлечь для истолкования финала «Каменного гостя», хотя бы в самом общем виде, литературно-философский фон пушкинского времени.

В 1826 - 1830 гг. русская общественная мысль горячо обсуждала в журналах «Московский телеграф», «Вестник Европы», «Московский вестник», «Атеней» и других вопросы о движущих силах истории, о свободе и несвободе воли, о случайности и необходимости, о взаимоотношениях личности и общества. Разгром декабристов, несомненно, лежал в основе этих теоретических интересов, да и сами декабристы до 1825 г. не были чужды подобной проблематике (К. Рылеев, А. Бестужев, Н. Муравьев и др.). Легенда о Дон Жуане вбирала из нее очень много. В 1834 г. в «Телескопе» появилась даже обзорная статья, касающаяся некоторых интерпретаций образа Дон Жуана (57)*. Обращаясь к легенде, Пушкин не только выражал себя в личном и социальном плане, но и стремился художественно

воплотить философско-психологические вопросы, интересующие его современников.

Проблемы индивидуализма отчетливо были видны к 1830 г. в Европе и России. Это общеромантическая проблематика, корни которой уходят до эпохи Возрождения, что и могло оживить интерес к образам Дон Жуана, Фауста и т. п. В социальном аспекте Дон Гуан, конечно, подрывает окаменевшие моральные догмы. В этом его доблесть и общественная значимость. Но «освобожденная» личность Дон Гуана и его жизненных прототипов, как во времена Возрождения, так и в начале XIX в., обнаруживала признаки кризисного состояния. Мнимая полнота жизни все чаще подменялась эгоцентрическим эпикуреизмом. Любовь к любви у Дон Гуана, возведенная в абсолют, подмяла под себя остальные возможности героя. Внешние обстоятельства провоцируют при этом задатки и подавляют другие. Личность искажается, и ее индивидуализм, доведенный до предела, проявляет саморазрушительные действия.

Все это, в конечном счете, сводилось к вопросу о свободе и необходимости, особенно занимавшему Пушкина в последний период его творчества. Писали об этом и современники. Так, сюжет одной из поздних баллад В.А. Жуковского «Рыцарь Роллон» (1832) позволяет разглядеть сквозь пелену религиозной проблематики вопрос о свободе личности. Решение Жуковского безотрадно. Безотрадно в этом же смысле лирическое миросозерцание Е.А. Баратынского. Первая строка стихотворения «К чему невольнику мечтания свободы...» (1833) достаточно все поясняет. Свобода и необходимость - в центре творчества М.Ю. Лермонтова, герои которого (Арбенин, Демон, Печорин и др.) всегда протестанты. Трагическая лирика Тютчева в это время и позже - также в кругу этой проблематики (наиболее острое решение в позднем стихотворении «Два голоса»). В решении вопроса о свободе и необходимости для Дон Гуана - к чему сводится наиболее общая проблематика пьесы - финал с Командором дает лишь боковое освещение. В прямой логике пушкинского сюжета легендарной развязки могло и не быть, о чем писал еще В. Г. Белинский (58)*. Так, в современной пьесе Макса Фриша «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» явление Командора - всего лишь хитрая инсценировка, придуманная героем, чтобы ускользнуть от ответственности, но все же приведшая к его наказанию (или исправлению?): Дон Жуан женится и ждет ребенка. У Пушкина Командор пришел потому, что Дон Гуан занесся в своей безудержности, но необходимость здесь смешана со случайностью. Наказание героя в нем самом, и погибает он прежде всего «от себя». Поэтому осмысление пушкинского финала двойственно. Жестокая чрезмерность наказания, осуществленного Командором, вызывает героическую чрезмерность протеста Дон Гуана. Гибель не только «снижает» героя, но и возвышает своей исключительной картинностью.

Дон Гуан по своей сути лишен порочности, и его нравственное осуждение возможно лишь с предвзятых позиций. Его непосредственность и искренность, скорее, импонирует, его притворство - игра и прирожденный артистизм. Он искренен и с Лаурой, и с Доной Анной, они для него «милый

друг» и «друг мой милый», хотя, конечно, его отношения с той и с другой несходны. До встречи с Доной Анной жизнь Дон Гуана была свободна, празднична и художественна. Эта жизнь была по-своему прекрасной, но в ней заключалась и его трагическая вина - отсутствие законченного облика, внутренняя неупорядоченность и текучесть, несовместимые со строгой и сложной иерархией окружающего его бытия. Автор Дон Гуана был то открыт и свободен, то замкнут и самоограничен; героя он одарил лишь частью своей натуры. Жизнь Дон Гуана была выражением отмены, подрыва, но не становления. Она привела его к духовной отколотости, и Дон Гуан смог сделаться лишь индивидуальностью, но не личностью. Для последнего надо и «понять необходимость», и остаться внутренне свободным.

Полюбив Дону Анну, герой обретает себя в высшем моменте, но теряет свою неуловимость. Его искренность и непосредственность теперь связаны с желанием познать, объяснить себе самого себя и свое чувство к Доне Анне («Я Дон Гуан, и я тебя люблю»). Он обрел внутренний строй и законченность, он познал свои возможности, но это оказалось его пределом. Неуязвимый в своих изменчивых состояниях, герой, сбросив одну за другой все маски, оказался неустойчивым в своей высокой завершенности. Верх сменяется низом, и Дон Гуан проваливается.

В закономерной гибели героя пьесы сгущен такой сложный художественный смысл, что передать его в логически формализованной системе понятий чрезвычайно затруднительно. Сегменты предпринятого анализа соединяются не по правилам логики, а, скорее, по правилам художественной дополнительности. Некоторые места пьесы, как, например, сцена у Лауры или приход Командора, находятся вне прямого сюжетного развертывания, менее связаны в структуре, и их смысл делается особенно мерцающим и трудно уловимым. Отсюда неточности всякого узкого или предвзятого истолкования «Каменного гостя», когда в художественной целостности произведения акцентируются отдельные места, которые затем приводятся в тот или иной логический порядок. Опыт предлагаемого прочтения, напротив, показывает, что желание прославить или осудить Дон Гуана немедленно возбуждает контрастирующие смыслы. Понимание трагедии предполагает совмещение однозначных интерпретаций в множественном семантическом единстве. Это единство можно свести, как минимум, к смысловой амбивалентности, которая свойственна «вечным» образам.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* См.: *Нусинов И.М.* История образа Дон Жуана // История литературного героя. М., 1958. С. 325 - 442.

(2)* *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 569.

(3)* Там же. С. 570, 575.

(4)* *Григорьев Ап.* Литературная критика. М., 1967. С. 174. В другом месте критик сравнивает «с самыми могучими типами... вечно жаждущую жизни натуру Дон Жуана». (Там же. С. 181).

(5)* *Анненков П.В.* А.С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. 2-е изд.,

СПб., 1873; *Бороздин А.К.* А.С. Пушкин. СПб., 1914; *Овсянико-Куликовский Д.Н.* Собр. соч. Т. 4. СПб., 1909 и др.

(6)* *Бороздин А.К.* А. С. Пушкин. СПб., 1914. Т. 2.

(7)* *Котляревский Н.* «Каменный гость» // Пушкин. Соч.: В 6 т. / Под ред. С.А. Венгерова. Т. 3. СПб., 1909.

(8)* *Дарский Д.С.* Маленькие трагедии Пушкина. М., 1915.

(9)* *Ермаков И.Д.* Этюды по психологии творчества А.С. Пушкина. М.; Пг., 1923. С. 89 - 131; *Благой Д.Д.* Социология творчества Пушкина. М., 1931. С. 218.

(10)* *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826 - 1830). М., 1967. С. 636 - 658.

(11)* *Вересаев В.В.* Второклассный Дон Жуан // Загадочный Пушкин. М., 1996. С. 318.

(12)* *Пиотровский А.* «Маленькие трагедии» Пушкина // Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969. С. 139 - 140.

(13)* См., например: *Кржевский Б.А.* Об образе Дон Жуана у Пушкина, Мольера и Тирсо де Молины // Статьи о зарубежной литературе. М.; Л., 1960; *Фатов Н.Н.* Проблема маленьких трагедий Пушкина // Пушкин на юге. Т. 2. Кишинев, 1961.

(14)* См.: *Арденс Н.Н.* Драматургия и театр. М., 1939; *Загорский М.* Пушкин и театр. М.; Л., 1940. См. также: *Лапкина Г.А.* Идеи и образы маленьких трагедий Пушкина на советской сцене // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 5. Л., 1967.

(15)* *Устюжанин Д.Л.* Маленькие трагедии А.С. Пушкина. М., 1974. С. 78. См. также: *Гукасова А.Г.* Болдинский период в творчестве А.С. Пушкина. М., 1973.

(16)* *Томашевский Б.В.*: 1) «Каменный гость» // Пушкин А.С. Полн. собр. соч, Т. 7. М.; Л., 1935; 2) «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Т. 1. М.; Л., 1936; *Бонди С.* Драматургия Пушкина и русская драматургия. Пушкин - родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941; *Городецкий Б.П.* Драматургия Пушкина. М.; Л., 1953; *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826 - 1830) и др.

(17)* *Белинский В.Г.* Указ. соч. С. 573.

(18)* *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 301.

(19)* *Томашевский Б.В.* «Каменный гость». С. 557.

(20)* Пушкин вообще избегал двойных заглавий, возможно, из соображений лапидарности. Поэтика заглавий Пушкина совершенно не исследована, да и проблема в общем виде начинает ставиться лишь в самое последнее время. Из старых работ можно указать на брошюру: *Кржижановский С.Д.* Поэтика заглавий. М., 1931.

(21)* Надо заметить, что это заглавие, хотя и принадлежит самому автору (см. письмо П.А. Плетневу от 9 декабря 1830 г.), является в достаточной степени произвольным и даже «неправильным» (Ю.Н. Тынянов). Пушкин предполагал четыре варианта названия цикла: «драматические сцены», «драматические изучения», «опыты драматических изучений», «драматические очерки». Возможно, какое-то из них следует принять.

(22)* *Томашевский Б.В.* «Каменный гость». С. 575.

(23)* *Ахматова А.А.* «Каменный гость» Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 2. М.; Л., 1958. С. 190. С Ахматовой солидаризируются Д.Д. Благой, Б.А. Кржевский, А.Г. Гукасова.

(24)* Эта особенность видна во всей испанской литературе от Хорхе Манрике до Федерико Гарсиа Лорки, Хосе Антонио Сунсунеги и др. Ее глубоко постиг Эрнест Хемингуэй.

(25)* *Ахматова А.А.* Указ. соч. С. 195.

(26)* См.: *Лотман Ю.* Идейная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. Псков, 1962.

(27)* Параллель отчетливей показывает, что образ Доны Анны осложнен мотивом «Матроны Эфесской» (см.: *Кржевский Б.А.* Указ. соч. С. 213).

(28)* *Маймин Е.А.* Дружеская переписка Пушкина с точки зрения стилистики // Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 80.

(29)* См.: *Зенгер Т.Г. (Цявловская)*. А.С. Пушкин - три письма к неизвестной // Звенья II. М.; Л., 1933; Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине // Вопросы литературы. 1970. № 1.

(30)* Этим, кстати, подсказывается, что в день последней встречи с Дон Гуаном Дона Анна уже не приезжала «на мужнину гробницу». Тем понятнее гнев Командора и его страшный приход.

(31)* Соотнесенность разомкнутого и замкнутого пространства - один из важных композиционных приемов в лирике Пушкина («Зимний вечер», «Зимнее утро», «Зима. Что делать нам в деревне...» и др.) - применяется здесь и в лирической драме. Чередование «пространств» - семантическое наведение на тесноту могилы, которое, однако, осложняется тем, что разомкнутое пространство

как раз и есть кладбище (ср., «зев могильной пропасти» в «Осени»). Интересны также контрастные жесты второй и третьей сцен: из замкнутости в разомкнутость («Приди, открой балкон») и наоборот («Решетка заперта»).

(32)* «Первая и третья мужские сцены, вторая и четвертая - женские (любовные) - как бы две мужские и две женские рифмы», - писал И.Д. Ермаков в 1923 г. (Указ. соч. С. 112 примеч.).

(33)* Пушкин вряд ли мог пренебречь столь лапидарной возможностью композиционно-смыслового сцепления. О том, что Дон Карлос - брат Командора, прямо не говорится, но «надо же что-то оставить и на догадку читателя» (*Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина. С. 646). В крайнем случае «Дон Карлос, если не брат командора по крови, то брат его по духу» - (*Гукасова А.Г.* Болдинский период в творчестве А.С. Пушкина. С. 17.)

(34)* *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина. С. 647.

(35)* *Городецкий Б.П.* Указ. соч. С. 289 - 290.

(36)* См., например: *Кржевский Б.А.* Указ. соч. С. 214; *Устюжанин Д.Л.* Указ, соч. С. 79 - 80.

(37)* *Кржевский Б.А.* Указ. соч. С. 214.

(38)* По мнению А.А. Ахматовой, Дона Анна «для Пушкина - это очень кокетливая, любопытная, малодушная женщина и ханжа» (Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине. С. 161).

(39)* *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. С. 121.

(40)* См.: *Загорский М.* Указ. соч.

(41)* *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. С. 125.

(42)* *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина. С. 645.

(43)* Эта манера характерна для самого Пушкина и не раз встречается в его творчестве и письмах. Переход на «ты» и обратно - интересный сразу в бытовом и литературном планах - употреблен в письме Татьяны к Онегину; этой теме посвящено одно «онегинское» стихотворение («Ты и вы», 1828). Письмо А.А. Бестужеву от 13 июня 1823 г. Пушкин заканчивает так: «Дельвиг мне уже с год ничего не пишет. Попеняйте ему и обнимите его за меня; он вас, т. е. тебя, обнимет за меня - прощай, до свиданья» (XIII, 65). Еще интереснее письмо к А.П. Керн от 20 сентября 1825 г. Вначале Пушкин игриво укоряет Керн за ее кокетство с Алексеем Вульфом: «а между тем вы на "ты" со своим кузеном, вы говорите ему: я презираю твою мать. Это ужасно; следовало сказать: вашу мать». Конец в совершенно другом стиле: «Ваш совет написать его величеству тронул меня, как доказательство того, что вы обо мне думали - на коленях благодарю тебя за него, но не могу ему последовать» (XIII, 549, 550). Все это гораздо выразительней - графически и психологически - во французском оригинале (Je t'en remercie и т. д.) (XIII, 229).

Игра на грани интимного была, видимо, усвоена Пушкиным из галантного стиля французской прозы. Вот как заканчивается одно из писем виконта де Вальмона к маркизе де Мертей: «Ах, почему вы не здесь, чтобы упоение тем, чего я добился, уравновесить упоением обещанной вами наградой? <...> Прощайте, как некогда... Да, прощай, ангел мой! Шлю тебе все поцелуи любви» (*Шодерло де Лакло*. Опасные связи. М., 1967. С. 425). Подобные примеры здесь не единичны, да и все поведение Дон Гуана в четвертой сцене заставляет думать, что его автор хорошо помнил уроки героев Шодерло де Лакло (например, «опасно проявлять чрезмерную решительность». Там же. С. 359).

(44)* Некоторые считают, что Дона Анна падает в обморок. Текст Пушкина оставляет место для догадок. Возможно все-таки, что героиня погибает. Лаура во время дуэли просто «кидается на постелю». Дона Анна падает дважды: первый раз - обморок. Второе падение семантизируется правилом художественной градации. А.А. Ахматова, впрочем, считает, что для Пушкина ее судьба просто безразлична.

(45)* *Белинский В.Г.* Указ. соч. С. 575.

(46)* *Гуковский Г.А.* Указ. соч. С. 304.

(47)* *Устюжанин Д.* Указ. соч. С. 110, 113.

(48)* *Непомнящий В.* Симфония жизни. Вопросы литературы. 1962. № 2. С. 124.

(49)* *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина. С. 656.

(50)* История русской поэзии: В 2 т. Л., 1968. Т. 1. С. 427.

(51)* *Бонди С.М.* «Каменный гость» // А.С. Пушкин. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М., 1960. С. 581.

(52)* *Альтман И.* Пушкин и драма // Литературный критик. 1937. № 4. С. 92, 94.

(53)* *Кржевский Б.А.* Указ. соч. С. 213.

(54)* *Гегель.* Соч. Т. 13, кн. 2. М., 1940. С. 141.

(55)* *Лосев А.Ф.* Гомер. М., 1960. С. 189.

(56)* *Бонди С.М.* Драматургия Пушкина и русская драматургия. С. 399.

(57)* *Мармье Кс.* Дон Жуаны //Телескоп. 1834. Ч. XXI, № 26. 617 - 637.
(58)* М.С. Кургинян на этом основании считает, что возникающий между героем и статуей «конфликт драматичен, но не трагичен, хотя он оканчивается гибелью Дон Гуана» (См.: *Кургинян М.С.* Драма // Теория литературы. М., 1964. С. 326).

1975

СЮЖЕТНАЯ ПОЛИФОНИЯ «МОЦАРТА И САЛЬЕРИ»

Самая лаконичная пушкинская драма при своем появлении встретила решительное возражение П.А. Катенина, постоянно нападавшего на поэта с позиций нетерпимости и буквализма. Катенин обвинил Пушкина в искажении исторической правды и впоследствии написал об этом так: «Оставя сухость действия, я еще недоволен важнейшим пороком: есть ли верное доказательство, что Сальери из зависти отравил Моцарта? Коли есть, следовало его выставить на показ в коротком предисловии или примечании уголовной прозою; если же нет, позволительно ли так чернить перед потомством память художника, даже посредственного?» (1)*

Пушкину несомненно были известны суждения Катенина, и, скорее всего, именно ему ответил он в черновой заметке, которую легко представить неосуществленным примечанием: «В первое представление "Дон Жуана", в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист - все обратились с негодованием, и знаменитый Салиери вышел из залы, в бешенстве, снедаемый завистью. Са-лиери умер лет восемь тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении - в отравлении великого Моцарта. Завистник, который мог освистать "Дон Жуана", мог отравить его творца» (XI, 218).

На первый взгляд кажется, что поэт опровергает критика, отстаивая прямую достоверность преступления. Уверенно прочерчен характер завистника, четко выдержана трехступенчатая композиция заметки с ее пропорционально убывающими периодами вплоть до острой заключительной сентенции. По С.М. Бонди, «Пушкин считал факт отравления Моцарта его другом Сальери установленным и психологически вполне вероятным» (2)*.

Однако дело обстоит сложнее. В мнении С.М. Бонди бесспорна лишь вторая часть, и самозащита Пушкина в заметке основана не на исторически установленном факте, а на возможности преступления Сальери по психологическим мотивам. Исторической реальностью был лишь старческий бред Сальери. Отравление же Моцарта - легенда, а легенда для художника гораздо более притягательна, поэтична и истинна, чем эмпирический факт, потому что она то, чего не было никогда, но есть всегда. Описанный Пушкиным свист Сальери в театре очень впечатляет, но именно этот эпизод, как в свое время отметил М.П. Алексеев, «содержит в себе фактическую ошибку: Сальери не мог присутствовать на первом представлении "Дон Жуана", так как оно состоялось в Праге (29 октября 1778), а Сальери

находился в это время в Вене» (3)*. Неотразимый напор начального эпизода, таким образом, отменяется, и вся вторая половина заметки обнаруживается как откровенно модальная («лет восемь тому назад», «некоторые немецкие журналы», «признался он будто бы»). Что же касается заключительного афоризма, то его двойное «мог» из формулы «сделал - способен сделать» превращается в ошибку, помноженную на недостоверность.

Как это ни странно, но как раз недостаточность аргументации Пушкина при отражении прямых нападок Катенина позволяет обнаружить его истинную защитную позицию. Пушкин не стремился в своей драме реконструировать событие как оно было на самом деле: эмпирическая действительность не столь проницаема, и поэт не был визионером. Главное заключалось не в том, что «было» или «не было», а в том, что «могло быть». Возможность трагической акции Сальери в психологическом и, главное, в онтологическом смысле была художественно гораздо значительней, чем воспроизведение исторически единичного факта - даже если был отравлен реальный Моцарт. Поэтому вовсе не случайно, что «уже первые читатели пушкинской драмы почувствовали за образами Моцарта и Сальери не реальных исторических лиц, а великие обобщения, контуры большого философского замысла» (4)*. Пушкин вслед за Аристотелем хорошо знал, «что задача поэта - говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости» (5)*.

По Аристотелю, «поэзия философичнее и серьезнее истории - ибо поэзия больше говорит об общем, история - о единичном» (6)*. Однако в реальной практике Пушкина, и, в частности, в «Моцарте и Сальери», аристотелевское правило, в целом для него приемлемое, сильно осложнялось и сдвигалось в своем значении. Пушкин вполне сознательно воспользовался в пьесе историческими именами, ибо поэзия и история были для него одинаково важны. Обращаясь в драматическом цикле к самым потаенным глубинам бытия, Пушкин искал там не только общего и вечного ритма закономерностей, но и неожиданного, непредсказуемого их нарушения. «Ум человеческий <...> видит общий ход вещей, - писал он, - и может выводить из оного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть случая - мощного, мгновенного орудия провидения» (XI, 127). Вот почему в «Моцарте и Сальери» Пушкину нужна была не та возможность, которая вытекает из «общего хода вещей», а та, которая, высвобождаясь из обозримой нами необходимости, вызывает к жизни событие, возникающее вот в этот, единственный в мировой истории раз. Сама возможность непредсказуемости события и есть его провиденциальность. История награждает его уникальностью, Поэзия - вечностью.

Проблема возможности была для Пушкина едва ли не важнее осуществленности. На непредвидимости и неразвернутых возможностях построен роман в стихах «Евгений Онегин», вся его композиционная структура, сюжет, судьбы героев. Игрой возможностей обусловлено многоплановое развертывание сюжета «Графа Нулина», где Пушкин

пародировал историю и Шекспира: «Что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может, это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить? Лукреция б не зарезалась. Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те» (XI, 188).

Масштабы художественного задания Пушкина в «Моцарте и Сальери», структурное напряжение между поэтическим и историческим планами, между остановившимся прошлым и незавершенной современностью, сила эстетического впечатления - все это в высшей мере зависит от использования реальных имен для персонажей драмы. Перевод реального существования Сальери в его грандиозное поэтическое пребывание, ощутимый зазор между историческим и художественным аспектами персонажа сами собой оправдывают Пушкина, отклоняя критику Катенина. В конце концов, способность устанавливать различие между историческими и поэтическими представлениями является функцией знания тех, кто устанавливает такое различие. Естественно, что степень адекватности или расхождения этих представлений может сильно колебаться, и то, что казалось недопустимым Катенину и ему подобным, вероятно, не ставило нравственных преград Пушкину. Он, скорее всего, интуитивно хотел стать первооткрывателем нового «вечного» сюжета о завистнике, как бы предлагая впоследствии варьировать его, как это обычно делается с мифами, сказками, легендами о Дон Жуане, Фаусте и т. п. Следует заметить, впрочем, что по художественным моделям, в силу их структурированности и суггестивной способности, свободно строятся концепции не только исторического, но и многих других уровней действительности, и поэтому посмертные репутации исторически реальных лиц преимущественно определяются апологетическими или уничижительными литературными оценками.

Итак, Пушкин ориентировал поэтический сюжет «Моцарта и Сальери» на историческую реальность, полностью осознавая их внутреннее различие. В иных своих произведениях он откровенно распластовывал поэтическое и историческое, ставил их в позицию взаимоупора, извлекая глубокий смысл из их иронического столкновения (см., например, «Бахчисарайский фонтан», «Полтаву», «Героя» и др.). В «Моцарте и Сальери», как до этого в «Борисе Годунове», вымышленное принимает вид действительности, взаимоупор и игра планами поэзии и истории сменяется их взаимопроникновением, стремлением к неполному отождествлению, при котором их нераздельность воспринимается непосредственно, а неслиянность - аналитически. Оба способа соединения поэтического и исторического планов оказались возможными потому, что эти планы были для Пушкина по существу равноправны. Кроме того, в романтическую эпоху первой трети XIX в. особенно было заметно, что «искусство становится моделью, которой жизнь подражает» (7)*. Поэтическая структура «Моцарта и Сальери» создается Пушкиным как дополнительная и независимая величина к исторической реальности, но таким образом, что эта реальность либо вытесняется за текст как фон, либо совсем замещается текстом. Она становится тем менее

заметна, что приравнивается в аспекте фабулы к фабулам трех остальных драм цикла, соотнесенным исключительно с художественно-культурной традицией: с имитацией перевода («Скупой рыцарь»), версией легенды («Каменный гость»), трансформацией чужого текста («Пир во время чумы»). Однако скрытое присутствие реально-исторического плана, его постоянное вторжение и перекрещивание с поэтическим придает сюжету драмы ширококолеблющуюся и разветвленную семантику.

По Ю.Н. Тынянову, «в стиховой драме Пушкина после "Бориса Годунова" совершается то же, что и в эпосе: при небольшом количестве стихов дается большая стиховая форма. В эпосе это достигается энергетическим моментом переключения из плана в план, в стиховой драме - энергетической окраской речи со стороны драматического положения» (8)*. Глубокий тезис Ю.Н. Тынянова указывает на пути наращивания у Пушкина семантической интенсивности при резком сокращении объема произведения. Жанровые преобразования выливаются в своеобразный жанровый коллапс, характерный как для «Евгения Онегина» (роман), так и для «Моцарта и Сальери» (драма). В обоих случаях свертывается и сжимается сюжет.

Если в «Евгении Онегине» семантическая насыщенность, сопровождающаяся возрастанием степени семантической неопределенности, зависит, наряду со многими другими факторами, от сюжетной многолинейности романа в ее неприкрытом виде (линия автора, линия героев), то в «Моцарте и Сальери» то же самое возникает при внешне однолинейном сюжете, который, однако, оказывается семантически полифоничным в связи с перекрещиванием и выходом друг в друга скрытых планов, о которых шла речь. Однолинейный и единственный сюжет «Моцарта и Сальери» после его аналитического расщепления предстает как имплицитно многоплановый, и эта многоплановость выступает в форме многофабульности. Это означает, что сюжетная полифония драмы обусловлена не столько возможностью различных интерпретаций одной и той же цепочки событий, сколько возможностью пересказать эту самую цепочку по-разному. Один сюжет имеет несколько фабул, как минимум две.

Коллаптированная структура сюжета «Моцарта и Сальери» неизбежно осложняет психологию и онтологию персонажей, внутренние мотивировки их поведения, выражающиеся в словесных и несловесных жестах. В особенности «начертан неясно» Сальери. Без выявления некоторых неочевидных возможностей его понимания интерпретация драмы затруднена и ограниченна.

***

Семидесятые годы двадцатого века ознаменовались особо пристальным вниманием к «Моцарту и Сальери» со стороны многих исследователей. Драма как будто вдруг необычайно повысила свою излучающую активность. Нет недостатков в глубоких истолкованиях, значительно обогащающих наше понимание пьесы и неизбежно ставящих

перед нами все новые и новые проблемы. С одной стороны, все более укрепляется убеждение в «диалогичности» «Моцарта и Сальери». Так, Е.А. Маймин справедливо отмечает: «В трагедии Пушкина не один, а два равноправных, независимых и полноценных голоса: голос Моцарта и голос Сальери. <...> При этом у Пушкина нет только правых и виноватых, в его трагедии неоднозначная и неодноликая правда» (9)*. С другой стороны, заметно обозначилось иное направление интерпретаций, которое фактически исключает «диалогический» подход, так как Сальери видится фигурой довольно мелкой и пошлой.

Если свести характеристики такого рода в некую парадигму, то мы увидим в Сальери композитора, прошедшего «путь таланта к посредственности», благодаря чему «отныне он скопец, завистник, потенциальный убийца». Он «человек толпы, агент черни, он подвластен ее логике. <...> Происходит столкновение не Моцарта и Сальери, а Моцарта и черни, гения и толпы» (10)*, «Сальери мельчает прямо на глазах» (11)*, «из Мстителя во имя Справедливости, из Борца против Провидения» он «превратился в элементарного злодея» (12)*. В результате Сальери оказывается всего лишь исполнителем преступления, которое как бы внушено ему чужой волей, враждебной гению социальной силой. Разумеется, в подобных истолкованиях есть свое право и логика; они вполне вписываются в контур возможных интерпретаций пьесы. Однако, как нам представляется, Даниил Гранин гораздо более точен, когда пишет, что Сальери «напрасно <...> превратили в некий символ посредственности. Моцарт - гений, Сальери - посредственность, и вся трагедия - это столкновение гения с посредственностью. Если Сальери - посредственность, в чем же его трагедия? Тогда все становится уголовной историей одного убийства» (13)*. Какие же, прибавим и мы, могут возникнуть «диалог» или «полифония», если одну сторону представляет хотя и гений, но чрезвычайно «наивный», «доверчивый и беззащитный человек» (это сжатая парадигма Моцарта в традиционном понимании), а другую - низменный предатель, заговорщик и палач? Где масштабность героя и даже обоих героев, где грандиозность фанатизма, так сильно ощущаемая в Сальери? И где, наконец, как писал о нем еще В.Г. Белинский, «своего рода справедливость, парадоксальная в отношении к истине» (14)*? Любой непредубежденный читатель довольно быстро обнаруживает важное свойство пушкинской драмы: коварный убийца почему-то не вызывает у него ужаса, омерзения и презрения - и это не случайно!

Конфронтация героев Пушкина происходит не столько на эмпирическом, историческом, социальном, психологическом уровнях, хотя и на них тоже, сколько на уровне онтологическом. В этом случае, разумеется, сложные социальные опосредования, при которых Сальери делается игрушкой в руках толпы, уже не могут иметь места. Подобные интерпретации лежат ближе к фабульной поверхности, хотя сами по себе достаточно глубоки. Пушкину, вероятно, хотелось бы создать поэтическую модель человеческих отношений, взятых в простейшем элементе - связи двух,

одного и *другого* (друга). Два контрастных характера, два выдающихся композитора, имеющие реальных прототипов, понадобились Пушкину не для показа сложнейшей психологической коллизии, основанной на зависти (зависть - лишь отправная точка, мотивировка Сальери для самого себя; и поэтому, вероятно, Пушкин снимает заглавие «Зависть»). Перед нами трагический конфликт двух непримиримостей, двух несовместимостей - двух личностей самого крупного масштаба на пределе их творческой экзистенции. Они неслиянны, но и неразрывны, и это подчеркнуто в окончательном заглавии: «Моцарт и Сальери», - заглавии того же антиномического типа, как заглавия всех остальных трех драм. В этом случае оба героя должны быть внутренне свободны и свободно проектировать свою судьбу. И для их неразрешимого конфликта дружбы-вражды и любви-соперничества необходимо, чтобы они были равны в самой глубинной основе их существа (15)*. Наконец, сама драматическая в смысле жанра природа «Моцарта и Сальери» также настоятельно требует сшибки двух сторон в их абсолютности, иначе не Сальери, а сам конфликт пьесы будет мельчать на глазах.

В предлагаемый разбор мы хотели бы ввести новый фактор, который позволит по-иному осветить действия персонажей пьесы и мотивировки этих действий. Обратимся к моменту свершения Сальери своего рокового поступка - отравления Моцарта. Можно ли конкретно представить себе, как он это делает? Иначе говоря, *как* Сальери «бросает яд в стакан Моцарта». Разумеется, украдкой, так, чтобы Моцарт не увидел, - думают обычно. Но ведь в пьесе это ниоткуда не следует, кроме стереотипной установки читателя, что отравители действуют тайно. Нельзя ли предположить, что перед нами не замаскированное злодейство, а откровенно демонстративный, открытый акт, что яд брошен в стакан прямо на глазах Моцарта (16)*?

Разумеется, мы не собираемся ни утверждать, ни доказывать, что именно так написал Пушкин, что только так, а не иначе было в пьесе на самом деле. Мы вводим рабочую гипотезу, предназначенную для смещения известных читательских предубеждений и для пересмотра некоторых неназываемых предварительных условий, при которых все происходящее в драме получает буквальный смысл (17)*. Наши ценностные ориентации и суждения о мире, направленные неявными стереотипами прежде бывших состояний сознания, в значительной степени клишированы. Эти духовные клише играют доминирующую роль в семантических интерпретациях художественных произведений, они диктуют смысл, который мы приписываем и вычитываем. Клише необходимы: они объединяют нас и конструируют картину мира. Но порой необходимо все-таки выходить из автоматизмов типа «лошади едят овес» и «отравители действуют тайно», и тогда традиционное прочтение произведения, в данном случае драмы Пушкина, взрывается. Таким образом, вводятся дополнительные основания для повышения семантической неопределенности, которая есть необходимое условие художественности.

В литературной науке довольно прочно установлены пути, по которым

шел Пушкин для организации поэтической неопределенности или, иначе говоря, «феномена непонимания» (18)*. Один из испытанных приемов - создание смысловой неясности в кульминационный момент развития действия. Это хорошо видно в кульминации «Моцарта и Сальери», и мы попробуем взглянуть на сцену отравления свободно и без предубеждений.

По словам С.М. Бонди, «Пушкин (как и Шекспир) не любил вводить в свои пьесы длинные объяснительные ремарки» (19)*, и, кроме того, как писал С.В. Шервинский, отличался «свободным отношением к вспомогательному аппарату драм» (20)*. Это обстоятельство весьма способствовало нарастанию неопределенности, углубляло «бездну пространства» каждого слова, о которой писал Н.В. Гоголь; а как это осуществляется, хорошо видно из анализа заключительной ремарки «Бориса Годунова», предпринятого М.П. Алексеевым (21)*.

Итак, мы обычно исходим из аксиомы, что Сальери отравляет Моцарта, коварно всыпая яд в стакан ничего не подозревающего друга (в дальнейшем будем называть это понимание «традиционной версией»). Большинство истолкований драмы, понимание конфликта, сюжета, характеров, проблематики и поэтики непроизвольно опирается на традиционную версию, которая представляется безусловной и само собой разумеющейся. Однако эта основная действующая предпосылка, из которой мы эксплицируем все остальное, при ближайшем рассмотрении оказывается вовсе не безусловной (22)*.

Взглянем еще раз на интересующую нас сцену:

Моцарт.
Ла ла ла ла... Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

Сальери.
Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.

Моцарт.
Он же гений,
Как ты, да я. А гений и злодейство
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Сальери.

Ты думаешь? *(Бросает яд в стакан Моцарта.)*
Ну, пей же.

Моцарт.
За твое
Здоровье, друг, за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии. *(Пьет.)*

Сальери.
Постой,
Постой, постой!.. Ты выпил!., без меня?

Моцарт *(бросает салфетку на стол).*
Довольно, сыт я. *(Идет к фортепиано.)*
Слушай же, Сальери,
Мой Requiem. *(Играет.)*
(VI, 132-133)

Попробуем, по совету С.М. Бонди, дополнить «воображением скупые ремарки поэта» (23)*. Мы узнаем, что яд не «опущен», не «всыпан», а именно «брошен», то есть, видимо, произведен достаточно резкий и быстрый жест (24)*. К тому же в нем чувствуется нечто вроде вызова, сделанного Сальери, так как чуть позже Моцарт отвечает ему на этот жест («бросает салфетку на стол»), как бы подтверждая, что вызов принят. Слова же Моцарта, произнесенные вслед за жестом, «Довольно, сыт *я»* (25)*, вводят убийственный для Сальери контрпоступок - исполнение реквиема. Налицо остро драматическое столкновение двух друзей, внешнюю сторону которого Пушкин легко мог бы смягчить, введя в ремарку о бросании яда слова «незаметно», или «украдкой», или еще как-нибудь. Но очевидно, поэт этим пренебрег - почему?

Наиболее простой ответ заключается в том, что Пушкин никогда не детализирует в ремарке действий и поступков своих персонажей. Действительно, большинство ремарок в пределах драматического цикла исключительно лаконичны, а в тех случаях, когда поведение персонажа зафиксировано в чьих-нибудь словах, ремарки и вовсе отсутствуют. «Поет», «встает», «стучат» - вот характернейшие примеры. Однако на фоне правила вырисовываются весьма характерные исключения, и в каждой из четырех драм легко заметить одну-две ремарки, в которых есть подробности и пояснения («Едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею»; «Уходит. Пир продолжается. Председатель остается погруженный в глубокую задумчивость»; «Статуя кивает головой в знак согласия»; «Бросает перчатку, сын поспешно ее подымает»). Здесь для нас особенно интересны две последние ремарки - из «Каменного гостя» и «Скупого рыцаря», в которых имеются не обязательные с точки зрения лаконизма пояснения. Статуе Командора достаточно было бы просто кивнуть головой, и дальнейшее «в знак согласия» в пушкинской поэтике ремарок кажется избыточностью. Зато «поспешность» Альбера, с которой он подымает перчатку, брошенную отцом, есть мгновенный и блистательный психологический штрих, свидетельствующий об умении Пушкина, когда ему это нужно, добиваться ясности и точности минимальными средствами. Кстати, кульминации «Скупого рыцаря» и «Моцарта и Сальери» могут быть сопоставлены по общему в них мотиву вызова на поединок, который оказывается тождественным самому поединку, и по опоясанности эпизода мотивом «бросания» в ремарках. (В «Скупом рыцаре» сначала «Альбер *бросается* в комнату», а чуть позже барон *«бросает* перчатку».) Сопоставление двух ремарочных «колец» лишний раз дает понять, что в ремарке «Бросает яд в стакан Моцарта» не хватает поясняющего слова и что

слово опущено поэтически преднамеренно, так как его отсутствием организовано обязательное в искусстве читательское непонимание.

Укажем еще на одно умолчание в ремарке, принадлежащей к тому же типу. В развязке «Каменного гостя» читаем: «Входит статуя Командора. Дона Анна падает». Что значит падение Анны? Упала ли она замертво - этого слова как раз не хватает для ясности - или же это повторный обморок, уже приключившийся с ней незадолго перед развязкой, после того как Дон Гуан назвал свое настоящее имя? Смерть или обморок Доны Анны приводят к совершенно различным истолкованиям как прихода Командора, так и всей драмы в целом. Однако сам Пушкин оставляет эпизод непроясненным. В одной из прежних работ нами была сделана попытка истолковать эту ремарку, располагая три «падения» героинь «Каменного гостя» в порядке возрастающего значения. Во время дуэли Дон Гуана с Дон Карлосом «Лаура кидается на постелю», затем Дона Анна падает в вышеупомянутый обморок и, значит, следующий раз падает замертво. Если допустить здесь, что Пушкин применил тип градации, называемый «климаксом», то «Каменный гость» заканчивается гибелью героя и героини. Эти соображения можно подкрепить словами Командора: «Брось ее, все кончено...» (то есть: оставь ее; она умерла). Но их можно понять и по-другому: оставь ее, в этой ситуации уже ничто не имеет значения, все с *тобой* кончено. Так что не помогают и ухищрения интерпретации. Интуитивно схватывается громадная информация, но дискурсивно сформулировать ее нельзя: образуются как бы «черные дыры» смысла, в которых она спрессовывается.

То же самое относится и к ремарке «Бросает яд в стакан Моцарта», причем мы говорим не столько о смысловой, сколько, в первую очередь, о событийной неопределенности. Именно поэтому мы и получаем право говорить о возможности открытого отравления, демонстративного бросания яда в стакан прямо на глазах Моцарта. Естественно, что в случае неопределенности нельзя привлечь никаких конкретных доказательств в пользу принятой нами версии, но зато можно вывести из нее иную картину событий и, следовательно, иные идеи. Важнейшим аргументом в пользу новой гипотезы является неимоверное расширение, обогащение и обновление смысла драмы Пушкина. При этом интерпретация с открытым отравлением не осуществляет никакого исследовательского произвола, но совершенно свободно вписывается в пушкинский текст, внутренне перестраивая и переакцентируя его и в то же время оставляя его таким же, если не более психологически достоверным. Теперь сцена отравления Моцарта перестает быть замаскированной и предательской расправой с беззащитным, доверчивым человеком, превращаясь в острейший и рискованный психологический поединок, в котором герои, одержимые демоническим вдохновением, бросают дерзкий вызов друг другу и судьбе. Здесь очень важно, что оба друга-врага вступают в борьбу на равных основаниях, чем заодно выполняется и закон драматургической сценичности, предполагающий откровенное схлестывание двух воль, открытую трагическую игру, характерную для всех четырех пьес цикла. Не происходит

ли у нас в традиционной версии невольной экстраполяции более поздней манеры изображения глубокого подтекста, строящегося от бытового уровня?

В новой версии Сальери уже не выглядит только рассудочным доктринером, холодным и расчетливым логиком, как его нередко представляют. Конечно, в нем сколько угодно рационализма, но не случайно еще Адриану Пиотровскому в постановке более чем сорокалетней давности не хватало у Сальери «вдохновения, порою как бы демонического» (26)* . Для большинства современных исследователей страстность Сальери самоочевидна. Так, О. Фельдман, говоря о Моцарте, Сальери и вообще обо всем цикле, отмечает «поведение героев, охваченных пламенем страстей, в которых осознанное неотделимо от безотчетного» (27)*. Разумеется, это относится и к Моцарту, каким бы простодушным и ребячливым он ни казался. Его демоническое «происхождение» отмечал еще Гете, и вполне возможно, что этот аспект был для Пушкина не таким уж неожиданным (28)*. В то же время демонизм обоих героев вовсе не делает их похожими. Любая общая черта лишь более высвечивает их непохожесть и несовместимость.

В Сальери ощутим явный зазор между вязкими и тщательными построениями и буйным клокотанием страстей, которые того и гляди взорвут (да и в конце концов взрывают) его рассудочное сооружение. Моцарт, напротив, живет без всякого внутреннего зазора; его органическое существование даже в момент острейшего кризиса выявляется свободно, легко и прихотливо. Г.А. Гуковский, опираясь на мысль Б.Я. Бухштаба, противопоставляет Сальери и Моцарта как художников классицизма и романтизма. По его мнению, в «Моцарте и Сальери» речь идет не столько о психологическом конфликте, сколько «о трагическом столкновении двух эстетических типов, двух художественных культур, за которыми стоят две системы культуры вообще» (29)*. Все это справедливо, но за историко-культурным уровнем конфликта драмы просматривается и онтологический метауровень, где Моцарт и Сальери соотносятся как два духовно-творческих типа, дополняющих друг друга, утверждающих и ликвидирующих самих себя (30)*.

В стихотворении «Поэт» (1827) Пушкин изображает лишь половину многократно повторяющегося духовно-творческого цикла, завершая его из композиционных соображений в высшей точке. Но истинный художник не остается навсегда «на берегах пустынных волн», а снова возвращается к «заботам суетного света», унося с собой опыт пребывания в «широкошумных дубровах» гармонии. Творческий результат в значительной степени зависит от легкой и уверенной непринужденности, с которой преодолевается сопротивление на различных отрезках круга. Пушкинский Моцарт таков, что мы чувствуем его естественную незаносчивость в любой момент жизни - от игры на полу с ребенком до записи двух-трех музыкальных мыслей, пришедших в голову. Его томит бессонница, за ним день и ночь гонится черный человек, но даже и в этих случаях его состояние всегда непосредственно и целостно. Моцарту дано свободно и без напряжения подниматься и опускаться по ступеням творческого процесса, не

задерживаясь на границе эмпирического и абсолютного миров. Сальери совсем не таков. Его вдохновение пробивается к творческим высотам тяжеловесно и неровно. Отталкиваясь от эмпирической поверхности, он застревает надолго у входа в область метафизической свободы, увязая в тенетах собственных рефлексий и находясь под неодолимой силой притяжения чувственных страстей. Не без иронии, но вполне точно он сам причисляет себя к «чадам праха». Надмирная позиция обманывает Сальери, он обольщается ввиду дальнейших духовных перспектив, и это самообольщение питает его горделивость, порождая в нем опрометчивое сознание права манипулировать участью Моцарта. Сальери, конечно, знает истинную цену своему другу. В минуту возбуждения он говорит ему: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; Я знаю, я» (VI, 127). Но наедине с собой он, преследуя свои цели, аналитически расчленяет аксиоматическую характеристику. С одной стороны, здесь, на земле, Моцарт всего-навсего «гуляка праздный», а с другой - он «некий херувим», который с небес «несколько занес нам песен райских». Умозрительные построения, подогретые муками зависти, ведут к убеждению в несовместимости Моцарта с земными художниками. Поэтому лучше, если Моцарт, улетев, не возвратится более из мира недосягаемых гармоний. Но Моцарт не гуляка и не ангел, он один из «счастливцев праздных». Как истинному гению, ему «свойственна свобода, непреднамеренность духовного действия, не повинующегося никаким предвзятым предписаниям» (31)*. Фактически Моцарт всегда в ладу с абсолютными состояниями, настолько в ладу, что не особенно отличает быт от бытия, и даже в моменты суетности считает себя вправе не «заботиться о нуждах низкой жизни». Такого неразличения и не прощает ему Сальери.

Все только что сказанное может служить основанием и традиционной версии отравления, но сама возможность онтологического сравнения героев возникла при развертывании новой версии, в которую, продолжая онтологические мотивы, естественно вписывается игровой момент. Игра и роковой смертельный поединок - такое отождествление в «Моцарте и Сальери» многим представляется нонсенсом, хотя в общем плане, и в частности применительно к русской истории конца XVIII - начала XIX в., размывание границы между «жизнью» и «игрой» принимается как вполне реальное явление (32)*.

Самые разнообразные амплуа, жанры и сюжеты поведения людей в интересующий нас период позволяют утверждать, что сам Пушкин был органически включен в процесс жизненной игры и что он, подобно своему Моцарту, порою совершенно осознанно разыгрывал различного рода веселые, рискованные и драматические ситуации (33)*. Жизненная игра включает в себя проектирование человеком различных модусов своего существования в направлении самоорганизации или самоликвидации, включает в себя самосозерцание - как бы взгляд со стороны - в момент катастрофических событий, требующих для ориентирования в них полной поглощенности действием. Черты трагической игры, приводящей к

непредсказуемым последствиям, отчетливо выступают в сцене решающего столкновения Моцарта и Сальери, в особенности в возможных психологических мотивировках их поступков.

Попробуем хотя бы приблизительно эксплицировать содержание потока сознания, текущего за произносимыми словами персонажей, будь они живыми людьми. Моцарт оживленно напевает мотив из «Тарара» и вдруг неожиданно ошеломляет Сальери вопросом, не отравлял ли кого-то Бомарше. Такое внезапное попадание в сферу тайных замыслов Сальери, замыслов, как мы покажем ниже, не совсем для него проясненных, не может не смутить, и Сальери высокомерной репликой, что Бомарше «слишком был смешон для ремесла такого», компенсирует естественное потрясение. Соглашаясь, что Бомарше не мог отравить, Моцарт меняет мотивировку с низкой на высокую: не потому, что смешон, а потому, что гений. Затем мысль Моцарта проходит еще две ступени: к гениям причисляются он и Сальери, а из этого выводится коронный афоризм о несовместимости гения и злодейства. В глубокой тени этих слов Моцарта маскируется неосознанное стремление отвести от себя предчувствуемую беду, но одновременно ставятся все точки над «и», провоцирующие Сальери на роковой поступок. Отводя, провоцировать - в этом есть манифестация судьбы, иронии, игры. Представим теперь состояние Сальери в этот момент. С одной стороны, он испытывает замешательство от того, что он раскрыт, с другой - узнав, что предчувствие Моцартом смерти, которое проходит через обе сцены, связано с ним, Сальери убеждается, что именно он избран, чтобы «остановить» Моцарта. Замыкание этих противоборствующих мотивов приводит Сальери к импульсивному и дерзкому жесту. Произнеся «Ты думаешь?», он «бросает яд в стакан Моцарта» и предлагает ему выпить. Жест мы понимаем как открытый и непредумышленный, содержащий игровой момент.

Психологической подкладкой поступка Сальери может быть следующее: «Ты сказал, что я гений и что гений и злодейство две вещи несовместные. Я согласен, что я гений, но вот я бросаю в стакан яд или разыгрываю тебя, а ты должен, если настаиваешь на своей правоте, выпить его. Если ты выпьешь, ты прав, но прав я, потому что совершаю не злодейство, а выполняю свое предназначение, к тому же, может быть, помогая тебе, твоим тайным влечениям. Пей, докажи свою веру!» Все это и есть прямое столкновение, но не такая ситуация, при которой один нападает, а другой не подозревает о нападении. Здесь и порыв демонического вдохновения, и азарт без расчета, и риск без учета последствий - одним словом, трагическая игра. Моцарт принимает ее условия. Веря и не веря, может быть, содрогаясь внутри себя или бравируя возможной опасностью, точно зная на самой глубине своего тайноведения, что он пьет яд, Моцарт спокойно произносит здравицу другу, славит их союз сыновей гармонии и без малейшего промедления пьет стакан до дна. «Да, я пью, - как бы говорит он, - потому что верю тебе. Ты гений и ты друг, ты не можешь бросить яда, хотя и бросил что-то, не можешь совершить злодейства. Я пренебрегаю необъяснимым коварством, я почему-то чувствую смертельный риск, но я

выпью, не показывая тебе своих сомнений. Я верю в свою правоту, готов ее доказать, но неужели ты все-таки убиваешь меня, вынося тем самым себе бесповоротный приговор, вычеркивая себя из гениев?»

Однако вся эта картина может быть несколько смещена, если усилить мотив неявного самоубийства Моцарта, понимаемого как безотчетное стремление к самоуничтожению. Все то, что предшествовало эпизоду в трактире Золотого Льва: томление, беспокойство, мрачные видения, - могло быть знаком какого-то глубокого внутреннего кризиса, и тогда мысль Сальери о дружеском обеде могла быть внушена рассказом Моцарта о своей пьесе, сочиненной во время бессонницы. Весьма характерно, что после того, как яд выпит, Моцарт испытывает чувство облегчения, катарсиса, даже вдохновения. То же с Сальери до ухода Моцарта. Что бывает причиной подобного рода кризисов в жизни художника, сказать нелегко. Замечено лишь, что «на полпути земного бытия», то есть, по Данте, в возрасте сразу после тридцати пяти лет, творческая натура бывает охвачена чувством исчерпанности, усталости, конца. Возможно, что это какой-то возрастной перепад, переживание, когда ощущаешь конец не процесса, а мира. Пройдешь это, и окажется, что сорокалетним снова принадлежит мир, но до этого еще надо дожить. Примеров слишком много, чтобы их перечислять, и разве не постигло нечто похожее через шесть лет самого автора «Моцарта и Сальери»?

Версия открытого отравления позволяет под иным углом зрения увидеть некоторые дальнейшие поступки Сальери, которые, в свою очередь, проясняют кое-что в его предшествующем поведении. Так, много восторженных оценок психологического мастерства Пушкина вызвало восклицание Сальери, после того как Моцарт выпил яд:

Постой,
Постой, постой!.. Ты выпил!., без меня?
(VII, 132-133)

Традиционная версия, согласно которой Моцарт до самого конца ни о чем не подозревает (неясные предчувствия не в счет), объясняет это действительно великолепное место тем, что после здравицы Моцарта «в душе Сальери возникает нечто похожее на раскаяние; он почти готов удержать, остановить Моцарта. Но уже поздно. Произносящий свой тост от полноты души, Моцарт уже осушил свой бокал до дна. И Сальери страшным усилием воли подавляет свой неосторожный порыв, тут же находя ему наиболее естественное объяснение» (34)*. Иначе говоря, слова «без меня» поспешно заполняют, мотивируя как попало, пустое место, предназначенное для более содержательного продолжения, может быть, даже признания. Неожиданная, но несостоявшаяся попытка помешать своему последовательно проведенному до этого замыслу трактуется как диалектика души, рефлекс благопристойности, всегда возникающий после того, как зло уже содеяно. Спору нет, это одна из самых тонких идей традиционной

версии, но мы посмотрим на реплику Сальери иначе.

«Без меня» в нашем случае получает буквальный смысл. Изысканный психологизм, конечно, утрачивается, но зато выступают на свет не такие уж очевидные мотивы. Бросая яд на глазах Моцарта, Сальери вовсе не совершает холодно рассчитанного заранее поступка. Он уже решился отравить друга, но как это сделать конкретно, в деталях, разумеется, не мог рассчитать. Какой бы сверхчеловеческой волей ни наделил Пушкин своего героя, Сальери все же не профессиональный убийца и на его действия не могли не оказать влияния провиденциальные высказывания Моцарта о Бомарше и о несовместимости гения и злодейства. Открытое бросание яда - не только мгновенный порыв, продиктованный демоническим вдохновением. В нем могло содержаться невысказанное, не успевшее высказаться предложение совершить двойное самоубийство. После своего рискованного жеста Сальери, сам еще переживая его упоение и жуткость, мог и действительно не успеть остановить Моцарта или что-либо предложить ему. Моцарт выпил решительно и быстро, не дав Сальери опомниться. В конце концов, Сальери тяжеловесен и медлителен, как всякий резонер. Возможно, он хотел, чтобы они выпили яд из одного стакана, собирался произнести еще один монолог, на этот раз при Моцарте...

Но откуда берется сама идея двойного самоубийства? Она берется из монолога Сальери, завершающего первую сцену. Монолог состоит из двух неравных частей: в первой - пятнадцать стихов, во второй - двадцать шесть. Внимание читателей бесспорно фиксируется на первой, меньшей части. В ней четко, недвусмысленно и логически обоснованно формулируется намерение Сальери «остановить» Моцарта отнюдь не в бытовом плане:

Что пользы, если Моцарт будет жив...
(VII, 128)
Что пользы в нем?
(VII, 128)
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.
(VII, 128)

Если считать, что мысль отравить друга возникла у Сальери, когда он пригласил его отобедать вместе, то следует отметить довольно быстрое созревание решения. Однако было бы ошибкой полагать, что все дальнейшие действия Сальери есть лишь неукоснительное выполнение бесповоротно утвердившейся мысли, что вторая часть монолога есть лишь разнообразное рефлектирование по ее поводу.

Пушкин не был бы Пушкиным, если бы изначально не был причастен к тайнам поэтического ремесла, как любой истинный мастер своего дела. Так, по наблюдению С.С. Аверинцева, «поэтическая техника Софокла <...> в "Эдипе-царе" тяготеет к игре с колебаниями смысла, когда уже выплывающий многозначительный смысл снова тонет в дальнейших словах, нейтрализуется ими» (35)*. Подобное смысловое мерцание мы видим во второй части монолога Сальери, когда только что принятое решение вдруг

теряет свою отчетливость. Мысль Сальери начинает блуждать между двумя противоположными намерениями, которые, правда, в конце, парадоксально соединившись, открывают новую перспективу. Композиция всего монолога исключительно стройна, но вторая часть сложнее и напряженнее, так как построена на альтернативе. Двадцать шесть ее стихов, в свою очередь, четко делятся на пять частей (по количеству стихов: 2 – 7 – 7 – 5 - 5). Первая из них вводит главную тему:

Вот яд, последний дар моей Изоры.
Осьмнадцать лет ношу его с собою...
(VII, 128)

Следующие три фрагмента с нарастающим эмоциональным накалом варьируют альтернативу: кому предназначается яд - самому Сальери или его врагу?

И часто жизнь казалась мне с тех пор
Несносной раной, и сидел я часто
С врагом беспечным за одной трапезой
И никогда на шепот искушенья
Не преклонился я, хоть я не трус,
Хотя обиду чувствую глубоко,
Хоть мало жизнь люблю. Всё медлил я.
(VII, 128)

По схеме мысль здесь идет кольцеобразно: мне - врагу - мне, хотя в тексте оба плана взаимопроникают.

Далее пафос самоуничтожения связывается с высшими восторгами жизни:

Как жажда смерти мучала меня,
Что умирать? я мнил: быть может, жизнь
Мне принесет внезапные дары;
Быть может, посетит меня восторг
И творческая ночь и вдохновенье;
Быть может, новый Гайден сотворит
Великое - и наслажуся им...
(VII, 128)

Около двадцати лет Сальери лелеял мысль о самоубийстве, но не приводил ее в исполнение. В этом нет ни страха, ни кокетства с самим собой; это своеобразный структурный момент жизни, это амплуа, жанр и сюжет, который строится по направлению к развязке. Нечто подобное было в реальной жизни с Александром Радищевым (36)*. Альтернатива, мучающая Сальери, растягивает его мысль в разные стороны. После патетического фрагмента следует:

Как пировал я с гостем ненавистным,
Быть может, мнил я, злейшего врага

Найду; быть может, злейшая обида
В меня с надменной грянет высоты -
Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.
(VII, 128)

Пир с ненавистным гостем - ведь это только надо представить, каков характер! Кажется, что, после того как мысль снова ушла от самоубийства в сторону убийства, все так и останется неразрешенным. Но повтор в последнем стихе, замыкающий конец с началом («дар моей Изоры» - «дар Изоры»), оказывается вдруг сигналом того, что, дойдя до крайнего предела взаимного напряжения, полюсы мысли Сальери мощно сближаются, прибавляя нечто новое к ранее принятому решению:

И я был прав! и наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил!
Теперь - пора! заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы.
(VII, 129)

Здесь произошло, как пишет Д.Д. Благой, «объединение в Моцарте и «нового Гайдена» и «злейшего врага», объединение, которым исследователь мотивирует двойственное отношение Сальери к Моцарту. Мы же выводим отсюда иное: если наш герой нашел и «злейшего врага» и «нового Гайдена» сразу в одном человеке, то теперь тем самым альтернатива решается - можно убить сначала его, а потом себя или предложить двойное самоубийство (37)*.

С таким общим, не до конца решенным и практически не разработанным замыслом и приходит Сальери, как нам представляется, ко второй сцене. Моцарт делает непредсказуемые ходы, действие отклоняется от какого бы то ни было плана, и в результате происходит не тайное убийство или двойное самоубийство, а смертный поединок в границах внешнего этикета. Уходит умирать один Моцарт, но все же моральная самоликвидация Сальери совершается раньше, чем закончится драма. Можно даже сказать, что все исполнилось, но исполнилось не так, как было предрешено. В этом есть и историческая, и поэтическая правда. Мог ли Сальери отравить тайно? Конечно! Он так себе раньше и представлял, что, собственно, и показывает тот же монолог:

...и сидел я часто
С врагом беспечным за одной трапезой
И никогда на шепот искушенья
Не преклонился я...
(VII, 128)

Как пировал я с гостем ненавистным,
Быть может, мнил я, злейшего врага
Найду...
(VII, 128)

Из отрывков ясно видно, что Сальери не собирался устраивать со своими врагами психологической дуэли. Но из этого не следует, что только коварство могло быть его оружием. Собирался так, а вышло иначе - на этом стоит жизнь. Таковы же законы искусства, и В.Э. Мейерхольд был абсолютно прав, сказав, что «сюжет драмы - это система закономерных неожиданностей» (38)*. Одну из таких неожиданностей нам и хотелось найти в ремарке Пушкина.

Впрочем, мотив явного отравления и не такая уж неожиданность, какой она кажется на первый взгляд. В творческом сознании Пушкина такой мотив существовал, был воплощен в стихах в том же Болдине за двадцать дней до завершения «Моцарта и Сальери» и, как мы покажем ниже, в связи с драмой. Речь идет о стихотворении «Паж, или Пятнадцатый год». Исследователи видят в нем намеки на какую-то реальную ситуацию. Мы же обратим внимание на то, что задорный и проказливый мальчик влюблен во взрослую даму, которая описана таким образом, что некоторыми своими чертами напоминает... Сальери в его отношении к Моцарту:

Она строга, властолюбива,
Я сам дивлюсь ее уму –
И ужас как она ревнива;
Зато со всеми горделива
И мне доступна одному.
Вечор она мне величаво
Клялась, что если буду вновь
Глядеть налево и направо,
То даст она мне яду; право –
Вот какова ее любовь!
(III, 235)

Мотив отравления здесь в совершенно ином наклонении, это возможность, обещание, угроза, в конечном итоге шутливая. Но все же имеет значение знание «жертвы» об угрозе и оценка отравления как знака высокой страсти и особой отмеченности. Такая смерть - награда, гордо возвышающая обоих участников ситуации. Ситуация, конечно, мнимая, модальная, более того, она пародийная, развертывающаяся на бытовом, а не на онтологическом уровне. Все же важно отметить само существование мотива отравления, а преобразовать его из одного модуса в другой - дело не трудное. Что касается того, что пародия возникла до оригинала, то и это бывало у Пушкина здесь же, в Болдине: мотивы «Гробовщика», предшествовавшие сходным мотивам «Каменного гостя», - еще одна «пародия, опередившая оригинал» (39)*.

Но это не все. Стихотворение «Паж, или Пятнадцатый год» связано с «Моцартом и Сальери» боковыми ходами смысла. Стихотворению предпослан эпиграф «C' est L' age de Cherubin» («Это возраст Керубино» - *франц.)*, который связывает облик пажа со знаменитым персонажем Бомарше и Моцарта. Керубино как бы становится героем пушкинского

стихотворения. Не менее важна «близость образа Керубино человеческому облику Моцарта (а также Бомарше и Пушкина)». Л.И. Вольперт, которой принадлежит цитата, упоминает далее и «знаменитую канцону Керубино», которую исполняет слепой скрипач в «Моцарте и Сальери», прибавляя: «По-французски слово "Керубино" означает также "херувим" ("Cherubin"), и в восприятии Сальери образ легкомысленного мальчишки-пажа ассоциируется с этим значением его имени и отбрасывает отблеск на обоих своих "создателей":

Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских...» (40)*

По этим косвенным ассоциациям стихотворение и драма притягиваются друг к другу, а значит, и мотив открытого отравления получает большую вероятность и значимость.

Взглянем, наконец, на кульминацию «Моцарта и Сальери» с точки зрения сценичности. Вполне возможно, что, идя от традиционной версии, мы невольно отклоняемся от законов сценического воплощения пушкинской драматургии. Так, Я.М. Смоленский, выясняя их, пишет «о быстроте и решительности действия - качествах, диктуемых одновременно логикой психологического импульса и ритмом стиха», иллюстрируя свою мысль как раз моментом бросания яда «Этот миг, подготовленный всем ходом трагедии и решающий ее главный конфликт, служит обычно камнем преткновения для исполнителя» (41)*. Воспользовавшись описанием С.Н. Дурылина, он показывает, как на этом «камне» споткнулся К.С. Станиславский в известном спектакле МХТ в 1915 г.: «У Пушкина Сальери говорит:

Вот яд, последний дар моей Изоры,
Осьмнадцать лет ношу его с собою...

Речь идет о порошке, который можно носить в перстне, в амулете, мгновенно всыпать его в бокал, где он тотчас растворится. Режиссеру показалось это слишком простым. Сальери вынимал из металлического футляра стеклянную трубку с ядом и старательно взбалтывал его в вине. Возясь с ядом, Сальери имел вид доброго старого аптекаря, приготовляющего лекарство». Я.М. Смоленский заключает: «В этом описании поразительно нагляден результат, к которому приводит «прозаическое» решение поэтической драматургии» (42)*. Исходя из стихотворной природы «Моцарта и Сальери», он считает, что действия и приспособления Сальери должны укладываться в стихотворный ритм движения содержания. Это, разумеется, верно. Однако Смоленский в поисках актерского решения исходит только из традиционной версии: «желание... уничтожить Моцарта. Действие - отравление ядом. Приспособление должно родиться из обстоятельства: яд нужно всыпать в стакан так, чтобы Моцарт не заметил и ничего не заподозрил» (43)*. Все-таки в конце концов Смоленский, опираясь на размышления К.С. Станиславского после его творческой неудачи с

«Моцартом и Сальери», предлагает «в качестве приспособления *лучшее:* слова и стихи Пушкина» (44)*.

Мы приходим, таким образом, к тому, что условность стиха и, следовательно, стихотворной драмы не совпадает по типу с условностью прозаической драмы, требует иной системы оправданий и переживаний. Это значит, что слова и стихи могут продиктовать особый смысл того или иного поступка и даже вызвать к сценической жизни совершенно неожиданный поступок, если автором *не* было ничего специально оговорено. Нельзя ли предположить в таком случае полную правомерность новой версии отравления Моцарта?

Вовсе не случайно, что мысль об открытом бросании яда пришла в голову именно режиссеру. Трудности решения кульминации таковы, что, например, В.Э. Рецептер в своем принципиально поэтическом спектакле, игранном в Ленинграде в 1978 г. (Моцарт - В.Э. Рецептер, Сальери - И.И. Краско), просто исключает какой бы то ни было способ бросания яда: у исполнителей в руках даже нет стаканов. Эксплицитно В.Э. Рецептер придерживается традиционной версии, играется именно она, но характерно именно это полное отсутствие «прозаического» реквизита, само интуитивное намерение сыграть отравление поэтически условно и неопределенно, идя вслед за стихотворным текстом Пушкина.

Мы теперь можем подвести некоторые предварительные итоги нашего рассмотрения. Наряду с традиционной версией сюжета «Моцарта и Сальери», согласно которой Сальери тайно отравляет ничего не подозревающего Моцарта, вполне корректна и без труда вписывается в текст иная версия: когда Сальери бросает яд в стакан прямо на глазах Моцарта, совершая дерзкий вызов с неясными последствиями. Как мы старались показать, новая версия вполне соответствует пушкинской поэтике и значительно расширяет смысл трагедии, обогащая его не проявленными ранее сюжетами, психологическими и философскими мотивами. Однако в нашу задачу вовсе не входила отмена традиционной версии и призыв читать и играть «Моцарта и Сальери» неслыханным доселе образом. Мы не стремились ни к сенсации, ни к полемике. Новая версия не имеет и не может иметь прямых и неопровержимых доказательств своей однозначной правильности, но, с другой стороны, она не может быть опровергнута. Что касается традиционной версии, то ее отмена привела бы к утрате больших и важных объемов смысла. Самое главное в нашей интерпретации - это отмена безоговорочной правильности и безусловной единственности версии тайного отравления, которая теперь должна получить статус альтернативы к версии явного отравления. Соответственно этому возможны два режиссерских решения «Моцарта и Сальери»: от прежней или от новой версии, - которые, впрочем, могут быть сыграны последовательно друг за другом в одном спектакле. Совокупность обеих версий показывает также, что один сюжет может вмещать в себя две фабулы, то есть две равновероятностных цепочки событий, которые пересказываются из одного текста.

***

«Моцарт и Сальери» - один из частных случаев сюжетного полифонизма, получившего в поэтике Пушкина свое глубокое и разностороннее развитие. Модусы драматического сюжета пьесы - свидетельства вероятностности как поэтического, так и эмпирического события. Мы в своем разборе кульминации драмы старались показать возможность нового понимания ремарки *«Бросает яд в стакан Моцарта».* Теперь, когда, как нам представляется, достаточно ясно видно, что пучок смысла в этом месте торчит в разные стороны, хотелось бы определить условия, при которых усиливалась бы традиционная или новая версия. Для этого мы рассмотрим события драмы в проекции на одно из постоянных противопоставлений в поэтическом мире Пушкина: «античность»/«христианство». Столь широкий и значительный историко-культурный фон должен, по нашему мнению, осветить возможности обеих версий.

Открытое бросание яда оживляет в героях драмы античные обертоны. Критики версии считают, что при этом излишне усиливается внешняя сторона поведения Моцарта и Сальери в момент кульминации и что герои теряют в своей психологической уникальности и контрастности, начиная походить друг на друга. В какой-то мере это действительно так и есть: античный фон подчеркивает рельефность, пластическое начало. Разумеется, в новой версии возникают известные смысловые утраты, сравнительно с традиционной, так как «скрытая гармония сильнее явленной» (Гераклит). Но с учетом колеблющегося совмещения обеих версий сюжета смысловых потерь легко избежать.

На античном фоне Моцарт пластически спокойно выпивает до дна стакан, в который на его глазах был только что брошен яд. Здесь осуществляется «античный идеал духовной свободы перед лицом смерти - идеал Сократа» (45)*. Предчувствия смерти давно томят Моцарта, он ощущает ее неотвратимое приближение. Но мучается он лишь до тех пор, пока смерть вплотную не предстает перед ним. Тогда, понимая, что это судьба и что ее надо принять, Моцарт сам героически делает шаг навстречу смерти. Выпив стакан, он даже успокаивается, играет Сальери свой реквием и в кратком монологе высоко и просветленно в последний раз воспаряет духом. Особенно спокойно, невозмутимо и просто Моцарт уходит.

О смерти художника или мыслителя следует говорить «как о высшем акте его творчества» (46)*. Смерть вписывается в его жизнь, духовную деятельность, судьбу как структурирующий фактор, как завершающий контур, которым обводит его вечность. Так, «смерть Сократа придала его словам и делам, всему, что с ним связано, ту монолитную и гармоничную цельность, которая уже не подвержена коррозии времени» (47)*. Подобные чувства вызывает в нас смерть пушкинского Моцарта, которая вполне соответствует в своем значении реальной смерти композитора, вне

зависимости от того, бросал ли Сальери яд или, как скорее всего было, вовсе не бросал. Подобные чувства вызывают у нас последние поступки самого Пушкина, который спокойно приводил в порядок свои дела перед собственной гибелью.

Надо добавить, впрочем, что здесь идет речь об абсолютном уровне бытия художника, с которого легко убираются, как несущественные, многие эмпирические факты. Абсолютный уровень бытия пользуется ими, когда ему надо, не глядя, группирует их согласно своим целям или идет сквозь них. В этом случае можно говорить об онтологическом событии, которое способно вписаться в жизненную эмпирию или ее поэтическое отображение задним числом, по обратному ходу времени. В качестве примера, поясняющего многое, что происходит в «Моцарте и Сальери», хотелось бы сказать здесь несколько слов о стихотворении Баратынского «Пироскаф». В нем описывается реальное морское путешествие из Марселя в Неаполь, и торжественное настроение, разлитое по шестистишиям, обычно трактуется комментаторами как предчувствие перелома миросозерцания поэта от пессимизма к оптимизму. Однако, скорее всего, необычная для Баратынского тональность «Пироскафа» объясняется предчувствием ожидавшей его в Италии смерти, навстречу которой он плыл (48)*. Плавание из времени в вечность как базовый мотив «Пироскафа» вносится в содержание стихотворения обращенным ходом реального события - смерти поэта,- преобразующего поэтическое событие силой глубинного смыслового противотечения. Соединение реального и поэтического начал, проведенное столь необычным способом в «Пироскафе», превращает все стихотворение в великолепное подобие античного завершающего жеста. Так, пушкинский Моцарт при открытом бросании яда героически античен в своем поведении, и в этом проявляется грядущая судьба его создателя.

Что касается Сальери, то и он в импульсивном поединке, получающем открытый характер и непредсказуемый ход, становится демонически одержимым существом и, избавляясь в этот миг от мучительной рефлексии, разыгрывает чужую и, как ему думается, свою жизнь. Зависть для него естественнее, чем жалость. Демоническое вдохновение отравителя неразличимо смешивается с трагической игрой и иронической провокацией сократовского типа, когда фактический самоубийца Моцарт спокойно и красиво подносит к губам смертельный яд. Вдохновенно-цинический демонизм Сальери и героически-игровая беззаботность Моцарта - вот что проявляет античный фон в пьесе, акцентируя фабулу с открытым отравлением.

Христианский фон, напротив, оживляет традиционную фабулу с тайным злодеянием. Однако здесь важно исключить суждения на уровне здравого смысла, по которым заговорщик и убийца Сальери страшится, чтобы намеченная жертва не разгадала его намерений. Осуществляя тайное убийство, Сальери, конечно, нуждается в неведении Моцарта, но на абсолютном уровне ему приходится учитывать возможное провидчество своего друга-врага. В конце концов, тайного отравления нет ни в какой

версии, как бы там ни опускался яд: если бы Пушкин написал, как злобный завистник коварно ликвидирует своего недальновидного соперника, всякий трагизм был бы вычеркнут из пьесы. Тайного отравления нет никогда, потому что Моцарт изначально знает обо всем незнаемым знанием. Как всякое живое существо, он просто не может сразу и безоговорочно принять свою гибель. Его трепет вполне естествен: он еще молод, у него жена и сын, и перед своим подвигом Моцарт внутренне как бы молит, чтобы чашу пронесли мимо. Но не проносят ее, а ставят перед ним: «Пей же». Остается последняя надежда на чудо: «Будут брать змей, и если что смертоносное выпьют, не повредит им» (Мк.: 16, 18). Чудо не совершается.

Здесь уже нет и следа героически-игрового состояния, но есть мольба о «мимопронесении», покорность судьбе, чувство избранничества, и есть прощение своего убийцы. На мотиве прощения как высшем даре дружбы в ее онтологическом пределе основано истолкование «Моцарта и Сальери» С.Н. Булгаковым в статье, написанной по поводу вышеупомянутой постановки К.С. Станиславского. По С.Н. Булгакову, Моцарт - «Друг Сальери, доверчивый и ясный, в нем нет ни зависти, ни самопревознесения». Он «слышит, что происходит в Сальери, до его чуткого уха доносится душевный его раздор, но он не оскорбил своей дружбы нечистым подозрением и не связал своих переживаний с их источником; это может казаться наивным до глупости, но, вместе с тем, благородно до гениальности» (49)*. В суждениях автора следует особо подчеркнуть неосознанность переживаний Моцарта, который не пропускает через моральный барьер никаких подозрений относительно Сальери. Все, что может опорочить Друга, вытесняется и преобразуется. Так, Моцарт «слышит» все вопросы Сальери и все их отвергает, возвышая Сальери вместе с собой в гении и продолжая дарить ему свою дружбу. «И когда, - по словам С.Н. Булгакова, - в ответ на эту дружбу Сальери его отравляет, он дарит его последним доверием и в отчаянном плаче Сальери видит лишь проявление исключительной его любви к музыке» (50)*.

Сальери на христианском фоне - богоотступник или богоборец. Натура титаническая, он отбрасывает от себя правду на земле и на небе. Однако, не признавая нигде вышестоящей правды, Сальери на протяжении всей драмы мучительно, страстно и настойчиво жаждет найти ее и утвердить. Мотив правды (правоты, права, справедливости) настолько выдвинут всей композицией «Моцарта и Сальери», что невольно кажется менее значимым благодаря своей самоочевидности. На самом деле он едва ли не доминирует даже над противопоставлением гения и злодейства. Каково же проведение мотива правды? Начнем с Сальери. Его первый монолог тематически опоясан:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет - и выше...
(VII, 123)
Где ж правота?
(VII, 124)

Тема правды завершает и второй монолог Сальери, обрамляя, таким образом, всю первую сцену:

И я был прав!..
(VII, 129)

В самом конце, когда Сальери снова остается один, он возвращается к постоянной теме, которая охватывает драму уже целиком:

Но ужель он прав...
(VII, 133)
Неправда...
(VII, 134)

Тройной пояс тематической композиции выявляет одно из самых гибельных для Сальери свойств: любой ценой утвердить свою непогрешимость. Хотя драма построена на диалогической ситуации, подчеркнутой наличием всего двух персонажей, диалог, особенно в традиционной версии, не получается, потому что Сальери - человек монологический. Трагизм создается еще и тем, что он вместо того, чтобы вести диалог, убивает оппонента в порядке доказательства своей правоты. Расплата следует незамедлительно, и вопли сомнения свидетельствуют, что под тщательно возведенной концепцией справедливости рухнул фундамент.

Моцарт, напротив, постоянно готов к диалогу, и его реплики о правде модальны и вопросительны. Между тем именно он утверждает категорические императивы, хотя они звучат ненавязчиво, коротко и почти случайно. К тому же реплик совсем немного. В первой сцене всего одна:

Ба! право? может быть...
(VII, 127)

Во второй сцене их три:

Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?
……..
А гений и злодейство -
Две вещи несовместные. Не правда ль?
(VII, 132)
Нас мало избранных, счастливцев праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.
Не правда ль?
(VII, 133)

Хотя подлинный диалог между партнерами, как мы заметили, чрезвычайно затруднен, две концепции правды все же сталкиваются, и Сальери безнадежно проигрывает спор, так как категоричен и неуступчив.

К диалогической ситуации относится также неявная борьба вокруг отдельных понятий и слов. Сальери не признает праздности, для него это неистинное состояние. Мотив праздности, как и правды, охватывает весь первый монолог Сальери, оба мотива переплетаются, зеркально отображаясь, они вступают в звуковые, а значит, и смысловые переклички: «правды» - «праздные» - «правота» - «праздного». Сальери отвергает свои «праздные забавы» и осуждает Моцарта, «гуляку праздного». Праздность для него - пустота, бессодержательность, бесцельность. Не то для Моцарта. Он говорит о «счастливцах праздных», причисляя к ним себя и Сальери в положительном, праздничном смысле (51)* и возвращая ему то, от чего тот напрасно отрекся. Моцарт все время видит себя с Сальери. Они оба принадлежат также к группе «избранных». Одиночка Сальери, напротив, «избран», чтобы «остановить» Моцарта, причем он оправдывает себя принадлежностью к той группе «жрецов», «служителей музыки», из которой он исторгает Моцарта. Как всегда, с разных сторон строятся несовпадающие модусы реальности, каждый из которых полагает истинным лишь себя.

Мы попытались здесь расширить содержательные объемы «Моцарта и Сальери» путем анализа сюжетной полифонии драмы. Проследив две равноправные версии фабульных событий внутри одного сюжета, мы уяснили один из многих способов формирования Пушкиным семантической и сюжетной многоплановости. Нам хотелось «дать "многосмысленное толкование" одного и того же текста» (52)* на фоне историко-культурных сфер античности и средневековья (язычества и христианства). В результате можно увидеть, на каких путях Пушкин создает поэтику содержательной поливалентности, стремясь к своеобразному эстетическому коллапсу. К наиболее ярким образцам коллаптированных поэтических структур Пушкина принадлежат, кроме «Моцарта и Сальери», «Евгений Онегин», «Медный всадник», «Пир во время чумы», хотя, в сущности, «коллапс» является общим принципом пушкинской поэтики.

Наконец, нам хотелось бы предложить здесь, исходя из сюжетной полифонии, не очередную интерпретацию, лежащую на оси времени, но нечто вроде интерпретационного ключа к «Моцарту и Сальери». Такая метаинтерпретация должна быть направлена в «ценностный центр», где произведение и весь бесконечный ряд его истолкований сходились бы в нерасторжимом единстве метасмысла (53)*.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* Воспоминания П.А. Катенина о Пушкине // Литературное наследство. Т. 16-18. М., 1934. С. 641.

(2)* *Бонди С.М.* Драматические произведения Пушкина // А.С. Пушкин. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 4. С. 376. В другой работе С.М. Бонди, объясняя употребление в пьесе исторических имен, пишет, что «это связано с постоянным стремлением Пушкина к максимальному лаконизму, краткости, с обычным у него отсутствием всякого рода разъяснений в художественном произведении» (в кн.: *Бонди С.М.* О Пушкине: Статьи и исследования. М., 1978. С. 264).

(3)* *Алексеев М.П.* «Моцарт и Сальери» // Пушкин. Полн. собр. соч. М., 1935. Т. 7. С. 525.
(4)* Там же. С. 544.
(5)* *Аристотель.* Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 126.
(6)* Там же.
(7)* *Лотман Ю.М.* Статьи по типологии культуры. Вып. 2. Тарту, 1973. С. 47. (8)* *Тынянов Ю.Н.* Пушкин // Пушкин и его современники. М., 1968. С. 148. (9)* *Маймин Е.А.* Полифонический роман Достоевского и пушкинские традиции // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. С. 313.
(10)* *Рассадин Ст.* Драматург Пушкин: Поэтика, идеи, эволюция. М., 1977. С. 112, 114, 126.
(11)* *Устюжанин Д.* «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина. М., 1974. С. 63.
(12)* *Винокуров Е.* Заметки о Пушкине // Вопросы литературы. 1974, № 1. С. 235.
(13)* *Гранин Д.* «Священный дар» // Новый мир. 1971. № 11. С. 185.
(14)* *Белинский В.Г.* Полн. собр. сочинений: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 558.
(15)* Примером того, что получается, когда партнеры не приравниваются друг к другу в своих личностных масштабах, может служить стихотворение Ю. Воронина «Моцарт» (альманах «Поэзия», 1976). Моцарту показалось, что Сальери что-то сделал с его бокалом, но он выпил, боясь оскорбить дружбу. При этом у Сальери «пятна по лицу, смятенный взгляд», он наливал вино «дрожащею рукою», «смотрел и думал невпопад» (?). Убийство, описанное на столь бытовом уровне, попутно убило и поэтичность, и поэтическую мысль.
(16)* Такое понимание кульминации предложено ленинградским режиссером Н.В. Беляком в подробно разработанной им сценической экспликации «Моцарта и Сальери».
(17)* В лингвистике в этом плане употребляется термин «*пресуппозиция*».
(18)* «Он, очевидно, должен сознательно допускаться и "планироваться" как в науке, так и в способе жизни художественных произведений» (*Мамардашвили М.* Обязательность формы // Вопросы литературы. 1976. № 11. С. 79).
(19)* *Бонди С.М.* О драмах Пушкина // А.С. Пушкин. Драматические произведения. Л., 1968. С. 7.
(20)* *Шервинский С.В.* Ремарки в «Борисе Годунове» Пушкина // Известия АН СССР. ОЛЯ. 1971. Т. 30, вып. 1. С. 69.
(21)**Алексеев М.П.* Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует» // М.П. Алексеев. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 221 - 253.
(22)* При этом мы не собираемся обесценивать многие истолкования, основанные на традиционной версии. Например, по С.Н. Булгакову, Моцарт «в своей непосредственности, <...> слышит, что происходит в Сальери», знает благодаря своему тайноведению, что яд брошен, не замечая бросающей руки (см.: *Булгаков С.* «Моцарт и Сальери» // С. Булгаков. Тихие думы. Из статей 1911 - 1915 гг. М., 1918. С. 70).
(23)* *Бонди С.М.* О драмах Пушкина. С. 8.
(24)* В «Словаре языка Пушкина» какие-либо особые коннотаты к слову «бросать» отсутствуют.
(25)* Любопытно, что реплика «Довольно, сыт я» является лексико-звуковой автореминисценцией слов Самозванца «Довольно, стыдно...», отмечающих резкий поворот в его отношениях с Мариной.
(26)* *Пиотровский А.* Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969. С. 447.
(27)* *Фельдман О.* Судьба драматургии Пушкина. «Борис Годунов». «Маленькие трагедии». М., 1975. С. 160.
(28)* См.: *Альтман М.С.* Литературные параллели // Страницы истории русской литературы. М, 1971. С. 39.
(29)* *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 306.
(30)* Сходные мысли параллельно высказаны В.В. Федоровым в его статье «Гармония трагедии» («Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. М., 1997. С. 597 - 604.)
(31)* *Гуковский Г.А.* Указ. соч. С. 308.
(32)* Об этом много писал Ю.М. Лотман. См., например, его статью «Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория)» (Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Л., 1975). См. также: *Турбин В.* Литературное наследие декабристов. Об изучении литературных жанров. М., 1978.
(33)* Несостоявшиеся дуэли Пушкина в начале 1836 г. были истолкованы автором настоящей статьи как «игра со смертью», подготавливающая решающее столкновение. Изложение доклада см.: Вопросы литературы. 1976. № 3. С. 306 - 307.
(34)* *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина. М., 1967. С. 626.
(35)* *Аверинцев С.С.* К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность.

М., 1972. С. 99, примеч.
(36)* См.: *Лотман Ю.М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Ю.М. Лотман. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 162 - 167.
(37)* Во время обсуждения нашего доклада в пушкинском секторе ИРЛИ АН СССР 11 мая 1978 г. В.Э. Вацуро заметил, что намерение Сальери совершить самоубийство было для него всегда ясно и что отравление Арбениным Нины в «Маскараде» есть реминисценция из «Моцарта и Сальери»: «Нина *(отдает пустое блюдечко).* Возьми, поставь на стол. Арбенин *(берет).* Все, все! Ни капли не оставить мне! Жестоко!» Прибавим сюда еще один возможный источник мотива, общий для Пушкина и Лермонтова:

Он, значит, отравился! Ах, злодей,
Все выпил сам, а мне хотя бы каплю!
(Шекспир. «Ромео и Джульетта». Пер. Б. Пастернака).

(38)* Цит. по статье: *Гладков А.* Мейерхольд говорит // Новый мир. 1961. № 8. С. 222.
(39)* *Рассадин Ст.* Драматург Пушкин. С. 235.
(40)* *Вольперт Л.И.* Бомарше в трагедии «Моцарт и Сальери» // Известия АН СССР. ОЛЯ. Т. 36. 1977. № 3. С. 248.
(41)* *Смоленский Я.М.* В союзе звуков, чувств и дум. Еще одно прочтение А.С. Пушкина. М., 1976. С. 189.
(42)* Там же. С. 190.
(43)* Там же. С. 204.
(44)* Там же.
(45)* *Аверинцев С.* На перекрестке литературных традиций (Византийская литература: истоки и творческие принципы) // Вопросы литературы. 1973. № 2. С. 159.
(46)* *Мандельштам О.* <Скрябин и христианство> // Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 157.
(47)* *Нерсесянц В.С.* Сократ. М., 1977. С. 138.
(48)* Тайный смысл «Пироскафа» поэтически угадан Александром Кушнером в стихотворении «Путешествие» (в его кн.: Приметы. Л., 1969. С. 83 - 84). Укажем также на одно литературоведческое толкование стихотворения, выраженное перифразой: поэт «словно ехал увидеться с загадочно прекрасным существом, которое открыло ему тайну высшей радости, подарило безмятежность и успокоение» (*Филиппович П.П.* Жизнь и творчество Е.А. Боратынского. Киев, 1917. С. 169).
(49)* *Булгаков С.* Указ. соч. С. 69 - 70.
(50)* Там же. С. 70.
(51)* «"Праздный" в устах Сальери близко к "праздности", а в устах Моцарта — к "празднику"». *Порудоминский В.И.* [Сопроводительный текст к «Моцарту и Сальери»] // Болдинская осень: Стихотворения, поэмы [и др.], написанные А.С. Пушкиным... осенью 1830 года. М., 1974. С. 276).
(52)* *Гуревич А.Я.* Категории средневековой эстетики. М., 1972. С. 14.
(53)* Критикой статья встречена недоверчиво. На всплеск эмоций по поводу «равнодостоинства» Сальери (*Гальцева Р., Роднянская И.* Журнальный образ критики // Литературное обозрение. 1986. № 3. С. 51) ответим: хотелось найти объяснение «вечному сценарию» самоистребления культуры, так как вне признания какой-то целесообразности, посюсторонней или метафизической - скажем, необходимости «строительных жертв», - жизнь приобретает характер абсурдного недоразумения. Вдумчивое и тонкое обсуждение проблемы «открытого отравления» и «неявного самоубийства» (*Вацуро В.Э.* «Моцарт и Сальери» в «Маскараде» Лермонтова // «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. М., 1997. С. 718 - 722; *Панкратова И., Хализев В.*, Восемь книг «Болдинских чтений» //Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 242 - 244) выдвинуло в качестве основного возражения «простодушие» Моцарта, которое исключает «демоническое» состязание с Сальери. Да, Пушкин писал о гении, «обыкновенно простодушном», но перед нами необычно кризисная ситуация, которая в своей катастрофической точке допускает непредсказуемое поведение. В.С. Непомнящий (Поэзия и судьба. 2-е изд. М., 1987. С. 414 - 415) отказывает версии открытого отравления в онтологичности, оставляя ей лишь психологичность. Мы предполагаем, однако, что психологическое является выражением онтологического, особенно у гения, а кроме того, онтологическое начало усиливается многовариантностью самого события, в котором неразличимо смешаны реализации и возможности.

1979, 1981, 1997

V. ЛИРИКА

КОМПОЗИЦИЯ ДВУХ ПОСЛАНИЙ К ЧААДАЕВУ И ЭВОЛЮЦИЯ ПУШКИНСКОГО СТИЛЯ

Послание Пушкина к Чаадаеву «Любви, надежды, тихой славы...», давно ставшее хрестоматийным, традиционно рассматривается в ряду вольнолюбивых стихотворений («Вольность», «Деревня» и др.). Между тем его смысл, строй и стиль открываются с новой стороны при сопоставлении с посланием к Чаадаеву «К чему холодные сомненья» (1824) (1)*.

Нельзя сказать, чтобы очевидная связь посланий осталась незамеченной. А.И. Герцен писал: «Безмерно печально сличение двух посланий Пушкина к Чаадаеву; между ними прошла не только их жизнь, но целая эпоха, жизнь целого поколения, с надеждой ринувшегося вперед, но грубо отброшенного назад» (2)*. Б.П. Городецкий полагал, что применительно ко второму посланию можно говорить «об эволюции, какая происходила во взглядах Пушкина после 1823 г.», что поэт вспомнил в нем «о дружбе с Чаадаевым и о своем первом послании к нему, так ярко отразившем вольнолюбивые мечты их юности, и теперешние свои настроения, столь отличные от прошлых» (3)*:

Но в сердце, бурями смиренном,
Теперь и лень и тишина,
И, в умиленье вдохновенном,
На камне, дружбой освященном,
Пишу я наши имена (4)*.

А.Л. Слонимский иначе понимает два последних стиха и считает, что «"дружба" - слово-сигнал. Оно обозначает... общность мысли, верность прежним убеждениям, несмотря на изменившуюся обстановку... Крепость "дружбы" людей, верных своим убеждениям, одолеет историческую инерцию» (4)*. Б.В. Томашевский согласен, что второе послание «Пушкин связывает с посланием 1818 г.», но предполагает, что «противопоставление обломков самовластья развалинам, освященным дружбой, вряд ли имело политическое значение» (5)*.

Отсылки к предшественникам не связаны здесь с пересмотром или опровержением чужих мнений. Необходимо указать на сложность проблемы и на возможность новых истолкований, не отменяющих старых. «Настоящее произведение искусства нелегко, а может быть, и невозможно исчерпать в пересказе или анализе - оно обладает смысловой беспредельностью» (6)*.

Всякое новое истолкование обычно требует нового аспекта исследования, причем анализ иногда приводит к постановке или решению ряда сопутствующих вопросов. В зависимости от применяемых средств и методов получаются различные системные описания одного и того же

художественного объекта, каждое из которых может оказаться истинным.

Основания для сопоставления посланий к Чаадаеву дал сам Пушкин, намеренно их уподобив. Уместно привести параллельно оба текста:

Любви, надежды, тихой славы Недолго
тешил нас обман,
Исчезли юные забавы
Как сон, как утренний туман;
Но в нас горит еще желанье,
Под гнетом власти роковой
Нетерпеливою душой
Отчизны внемлем призыванье.
Мы ждем с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой Минуты
верного свиданья.

Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы! Товарищ,
верь: взойдет она,
Звезда пленительного счастья, Россия
вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья Напишут
наши имена!
(II, 68)

К чему холодные сомненья?
Я верю: здесь был грозный храм, Где
крови жаждущим богам Дымились
жертвоприношенья; Здесь успокоена
была
Вражда свирепой Эвмениды: Здесь
провозвестница Тавриды
На брата руку занесла;
На сих развалинах свершилось Святое
дружбы торжество,
И душ великих божество
Своим созданьем возгордилось
……
Ч<едаев>, помнишь ли былое?
Давно ль с восторгом молодым
Я мыслил имя роковое
Предать развалинам иным?
Но в сердце, бурями смиренном,
Теперь и лень и тишина,
И, в умиленье вдохновенном,
На камне, дружбой освященном,
Пишу я наши имена.
(II, 323)

Жанр, адресат, метр, объем - все совпадает. Более пристальный взгляд заметит сходство темы. Сходные черты лексики, поэтического синтаксиса, ритма, фоники. Даже датировка стихотворений нарочито сближена.

Завершив второе послание в 1824 г. в Михайловском, Пушкин неоднократно печатал его с датой «1820», что иногда подчеркивалось подзаголовком «С морского берега Тавриды». Та же дата внушалась Пушкиным и в «Отрывке из письма к Д.», появившемся в альманахе «Северные цветы на 1826 год». Описывая крымские впечатления, поэт сообщает: «Тут же видел я и баснословные развалины храма Дианы. Видно, мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических; по крайней мере тут посетили меня рифмы. Я думал стихами. Вот они...» Затем идет полный текст стихотворения «К чему холодные сомненья?..».

Б.П. Городецкий слишком осторожно пишет: «Сообщение Пушкина, что данное послание к Чаадаеву было написано в 1820 г. <...>, недостаточно

точно» (7)*. Гораздо категоричнее Б.В. Томашевский: «Здесь - несомненная литературная выдумка Пушкина» (8)*. Опуская существующую аргументацию, присоединимся к последнему мнению.

Сразу возникает вопрос: с какой же целью Пушкин мистифицировал читателей, сдвигая датировку второго послания на четыре года назад? Ответить на это нелегко, следует прибегнуть к гипотезе.

Среди пушкинистов нет единого мнения о датировке послания «Любви, надежды, тихой славы...». Автограф отсутствует. Традиционно стихотворение датируется 1818 г., и, по Б.В. Томашевскому, «нет доводов, достаточных, чтобы отступить от этой даты» (9)*. Однако А.Л. Слонимский, ссылаясь на Ю.Г. Оксмана, считает, что «по внутренним признакам оно должно быть отнесено к 1820 г., моменту наибольшего обострения революционных настроений Пушкина...» (10)*. Если передатировка соответствует истине, нельзя ли думать, что именно поэтому Пушкин сознательно передвинул в 1820 г. второе послание? Возможно, ему хотелось поставить субъективный акцент на ситуации, где в едином художественном времени сблизились, освещая друг друга, резкие контрасты мировоззрения. Или же поэт ретроспективно ощутил, что первый глубокий кризис его вольнолюбия мог бы наступить не в 1823-м, а в 1820 г.? Тогда, согласно концепции А.А. Лебедева, «время уже переломилось», и вершина декабристского свободомыслия была пройдена за пять лет до восстания на Сенатской площади» (11)*. Правда, А.А. Лебедев пишет, никак это не объясняя, об «ошибке самого Пушкина», который якобы «считал, что это послание (второе. - *Ю. Ч.)* написано им еще в 1820 г.» (12)*. Но, как видно, «ошибки» здесь быть не могло. Было намеренное соединение двух посланий к Чаадаеву 1820 и 1824 гг.

Подобие обоих стихотворений заметнее всего на уровне композиции. Исследование в этом аспекте позволит, описав построение, углубиться в структуру и смысл посланий - каждого в отдельности и в их совмещении, - проследить изменения стиля и, наконец, определить эффективность операционных средств самого анализа. Можно ожидать, что на фоне общего сходства ярче выступят тонкие и важные различия.

Каждое послание состоит из двадцати одного стиха, они группируются в две неравных части - по двенадцать и девять строк. Двенадцатистишия делятся на три четверостишия; во втором послании деление четче. Везде опоясывающая рифмовка, исключая начало первого послания, где рифмы перекрестные. Опоясывающие построения тонко варьированы. Второе и третье четверостишия первого послания напоминают сонетные катрены на две рифмы (стихи 5-12). Во втором послании четверостишия чередуются согласно закону альтернанса. Девятистишия делятся на четверостишие и заключительное пятистишие, причем каждая группа интонационно самостоятельна. Чтобы убедиться в почти полной композиционной идентичности посланий, надо решить сложную проблему: за сколько стихов следует принимать строку точек, перерезывающую второе послание, и какова функция этой строки.

В Большом академическом издании 1937 - 1949 гг. и, соответственно, в

«Словаре языка Пушкина» послание «К чему холодные сомненья?..» насчитывает, включая строку точек, не двадцать один, а двадцать два стиха. В этом случае предложенное здесь описание композиции стихотворений теряет смысл, так как их подобие исчезает.

Вначале кажется, что действительно пропущен стих. Строго соблюдавшийся закон альтернанса неожиданно нарушается, и его может восстановить лишь один стих с мужской клаузулой: «Своим созданьем возгордилось... Чедаев, помнишь ли былое?»

Однако более пристальный анализ показывает, что строка точек не является графическим замещением точно одного стиха Звучащая форма второго послания содержит, разумеется, двадцать один стих, но это не доказательство, поскольку семантика стиха осуществляется как отношение между звучащей и графической формами. Для решения вопроса надо привлечь взгляды Ю.Н. Тынянова на эквиваленты поэтического текста.

Ю.Н. Тынянов называет «эквивалентом поэтического текста <...> все так или иначе *заменяющие* его внесловесные элементы, прежде всего частичные пропуски его, затем частичную замену элементами графическими и т. д.» (13)*. Строка точек - графический эквивалент. Но является ли он потенцией определенного количества текста?

Примеры, приведенные Ю.Н. Тыняновым из стихотворений Пушкина, показывают, что графический эквивалент относительно количества текста является неопределенной величиной. Эквивалент, в первую очередь, - знак метра и выражает метрическую инерцию. Он не замещает определенного количества текста, потому что, по Ю.Н. Тынянову, «к эквиваленту мы должны относиться не с точки зрения «пропущенного», а с точки зрения «пропуска» (14)*, смысловая сила которого состоит в потенции неизвестного текста и в напряжении нерастраченной динамики.

Лишь графический эквивалент строфы, заведомо включающий в себя не менее двух строк и окруженный соизмеримыми группами стихов, может быть отчасти измерен. В стихотворении Пушкина «Полководец»:

> ...Бросался ты в огонь, ища желанной смерти, -
> Вотще! -
> ……..
> ……..
> О люди! Жалкий род, достойный слез и смеха! и т. д.

две строки точек обозначают двустишие александрийского стиха, а предыдущий начальный отрезок («Вотще! -») - один стих. В иных случаях можно даже угадать потенциальное синтаксическое членение неизвестного текста. Если же эквивалент стоит в открытой позиции, не находясь в окружении текста, то даже наличие начального отрезка ничего не проясняет. Количество текста в конце стихотворения «Ненастный день потух»:

> Никто ее любви небесной не достоин.
> Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен;

……..
Но если……..

не поддается определению.

В принципе, строфический эквивалент также указывает на потенциальную метрическую и семантическую энергию пропущенной строфы, а вовсе не на точное количество стихов, составляющих ее. Это видно из пятистишия «Мир опустел... Теперь куда же...» («К морю»), впоследствии исключенного автором. Тынянов пишет: «Пушкин выпустил строки, оставив один раз первую фразу, а вместо 4 $1/_2$ строк текста поставив 3 $1/_2$ строки точек, в другой же раз дав 2 строки текста, а вместо 3 недостающих строк поставив 2 строки точек... Пушкин совершенно очевидно не давал указания на *определенный* пропуск (иначе он проставил бы соответствующее количество строк точками)» (15)*. Ему важно было лишь обозначить, что здесь протекла строфа.

Строка точек второго послания к Чаадаеву содержит неопределенное количество текста, потому что она не соотносима с окружающими группами стихов, не может быть синтаксически присоединена к ним и даже не мыслится как один стих. Она формально занимает на листе бумаги место одного стиха, но графически стих не обозначает. Акустически эквивалент вообще не передаваем. Передаваема лишь пауза, способная в силу своей иррациональности вместить текст любой длительности: стих, строфу, группу строф, главу и т. д. (16)*. Строка точек второго послания является эквивалентом любого текста, начиная от нуля. Она может вместить и первое послание, воспоминание о котором естественно приходит в этом месте, вызывая мгновенный сдвиг рефлексии из мифологической древности в современность. Графическая форма второго послания реально дает нам двадцать один стих - и оба послания подобны.

Строка точек сообщает стихотворению фрагментарность, особенно уместную в жанре дружеского послания, полного «той конкретной недоговоренности, которая присуща действительным обрывкам отношений между пишущим и адресатом» (17)*. Справедливо также замечание А. Слонимского, что строка точек подчеркивает «зашифрованность» второго послания. Наконец, она выполняет важную композиционную функцию. Если принять послания за необычно крупные строфы, то количество стихов в них слишком велико, чтобы быть усвоенными как безостановочная длительность. Оптимальное восприятие группы стихов как завершенного единства, возможно, не превышает четырнадцать строк, подобно сонету или онегинской строфе. Как нельзя произнести без цезуры длинный стих шестистопного ямба, так невозможно обойтись без расчленения крупной строфы или периода. Рассекая стихотворение, строка точек придает ему внутреннюю соразмерность, служит строфической цезурой. Отсюда естественное появление менее отчетливого строфораздела на том же месте в первом послании. Одни и те же закономерности действуют на разных уровнях членения стиха.

Эквиваленты поэтического текста употребляются Пушкиным во многих стихотворениях этого периода. Фрагментарность является яркой чертой романтического стиля. С изменением стилевых условий менялись и их функции. Благодаря эквивалентам части текста свободно размещаются в художественной системе, между ними остается «воздух», что способствует усложнению, обогащению и подвижности смысла. Пушкин успешно применил эквиваленты, создавая в это время новаторскую структуру своего романа в стихах.

Соизмеримость посланий в объеме и их подобие в композиционном членении свидетельствуют не столько о сходстве, сколько о различии между ними. Пушкин намеренно уподобил послания, чтобы нагляднее показать полярно противоположное решение темы вольнолюбивой дружбы.

Даже в частностях композиционного подобия приоткрываются значимые различия. В обоих девятистишиях стихи рифмуются перекрестно, но рифмы второго послания зеркально обращены к первому. На месте мужских рифм стоят женские - и наоборот:

Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы, Мой
друг, отчизне посвятим Души
прекрасные порывы!

Чедаев, помнишь ли былое?
Давно ль с восторгом молодым
Я мыслил имя роковое Предать
развалинам иным?

Единственное исключение подчеркивает принцип, осуществленный Пушкиным. Чередование рифм в последних стихах посланий однотипно, хотя, казалось бы, здесь особенно необходима «зеркальность».

...И на обломках самовластья
Напишут наши имена.

...На камне, дружбой освященном,
Пишу я наши имена

[illegible] клонно[illegible] шенности
[illegible] не закс[illegible] л слогом.
[illegible] сически[illegible] же время
замена множественного числа единственным и будущего времени настоящим значительно усугубила их контрастный смысл, зависящий от общего смысла девятистиший.

Если же обратиться к существу сопоставления посланий, то сходство на уровне композиции оказывается различием на уровне структуры, «инвариантного аспекта системы» (18)*. Взаимодействие частей в том и другом стихотворении определяется различными конструирующими законами.

Первое послание к Чаадаеву запечатлело чистоту и возвышенность стремлений юного поэта, его романтическую восторженность. Оно полно безоглядной веры в немедленное крушение деспотизма. Однако свободное и стремительное движение лирической темы управляется изнутри строгими законами логики. Любовь, надежда и слава как предел желаний замкнутой в себе личности отбрасываются, будучи едва названы. Все это обман и забавы тщеславия. Отброшенное сразу начинает восстанавливаться на новой основе. Стихи:

Мы ждем с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья.
Товарищ, верь: взойдет она,
Звезда пленительного счастья...
И на обломках самовластья
Напишут наши имена! -

это Любовь, Надежда и Слава, восстанавливаемые на высшем, героико-гражданственном уровне, вбирающие в себя сокровенность интимного чувства и пафос разрыва с прошлым. Художественная система стихотворения опирается, таким образом, на закон отрицания отрицания, на логическую триаду, восходящую от тезы через антитезу к синтезу. Ступени распределены неравномерно: первые две сдвинуты к началу и почти все стиховое пространство отведено на восстановление нового из отринутого старого.

Трехступенчатое движение темы отражено в системе рифм. Мужские рифмы начала и конца перекликаются между собой, но в конце они зеркально перевернуты и количественно преобладают. В середине стихотворения ударный слог незаметно и смягченно продвигается в женских рифмах, как бы подготавливая метаморфозу. Вот как это выглядит:

1) обман - туман,
2) желанье - призыванье - упованья - свиданья,
3) она - сна - имена.

Столкновение закрытых и открытых слогов поддерживается соседними женскими рифмами на «а», семантически контрастирующими в парах: сл*а*вы - заб*а*вы, сч*а*стья - самовл*а*стья. Соотнесенная с лексическим слоем, система рифм входит в поэтическое содержание стихотворения.

Тема движется, подхваченная постоянным интонационным нарастанием. Единственное замедление и понижение тона наступает после стиха двенадцатого. Это уже известная строфическая цезура, усложненно повторяющая на уровне стихотворения членение длинного стиха. Интуитивно повинуясь внутреннему чувству меры, Пушкин расчленил оба послания в точной пропорции к сонету (12 : 9 = 8 : 6). Статистические обследования композиционных пропорций, возможно, обнаружили бы здесь

и в аналогичных случаях некое «золотое сечение» стиха.

На строфической цезуре голос на мгновение отступает, чтобы затем, наращивая эмфазу, устремить стихотворение к высшей интонационной точке. Упомянутое чередование рифм в девятистишиях от мужской к женской содержательно участвует в этом завершении.

Первое послание к Чаадаеву является образцом гармонической соразмерности, органически присущей гению Пушкина.

Во втором послании нет ни кипения мысли, ни слитного порыва воли. Оно созерцательно и умиротворенно, гораздо более медитативно. Противоречия синтаксиса и ритма делают интонацию неустойчивой. Вместо уверенных восклицаний первого послания здесь на ключевых позициях стоят вопросы. Они подталкивают интонацию вверх, а в то же самое время чередование рифм от женской к мужской опускают ее вниз. Напряжение падает от начала к концу, и за уравновешенными фразами, за «умиленьем вдохновенным» сквозят горечь и разочарование.

Отмеченное Б.В. Томашевским в заключительных стихах «настроение умиротворения и просветления» выглядит таковым лишь сравнительно с «Демоном» и «Сеятелем». Острота переживаний, «когда Пушкин более склонен был воспевать разочарованную мрачность» (19)*, сгладилась в Михайловском, но спокойная горечь познания и опыта еще явственна, и время душевной гармонии послания к Керн и «Вакхической песни» было впереди.

Лирическая тема не восходит во втором послании по ступеням логики, а развивается путем сопоставления его двух частей. В 1820 г. Пушкин посетил в Крыму развалины легендарного храма Артемиды. Воспоминания о дружбе и подвигах мифологических героев Ореста и Пилада занимают первую часть стихотворения. Затем миф переключается в современность, и выясняется, что вера в возможность подвига, увенчанного славой, уже утрачена.

Семантико-структурные функции строфической цезуры весьма различны в обоих посланиях. В первом - девятистишие подхватывает тему, увлекая ее к разрешению; во втором - оно обращает ее вспять. Обе части второго послания семантически взаимообогащаются в сознании читателя, будучи совмещены и служа поочередно фоном друг для друга. Их многократное сопоставление порождает наиболее общий и глубокий смысл стихотворения. Обратные ассоциативные связи существенно усилены во втором послании и выполняют важнейшую функцию в его структуре. Строка точек, раздвигая обе части, способствует интенсификации возвратно-сцепляющих сил, которые вынуждены преодолевать «сопротивление» эквивалента. В структуре первого послания доминирует логический принцип, в структуре второго - сопоставительно-ассоциативный.

Ю.Н. Тынянов считает, что в это время «слово стало заменять у Пушкина своею ассоциативною силою развитое и длинное описание» (20)*. В первом послании процесс едва начался и ассоциативные связи образов сокращены. Примером послужит образ сна, появляющийся в сравнении и метафоре:

Исчезли юные забавы,
Как сон, как утренний туман;
……
Россия вспрянет ото сна...

Казалось бы, естественно должно возникнуть взаимопритяжение образов, обозначенных одним и тем же словом. Обрамляющие послание, они могли бы организовать дистанционным повтором слой подтекста, усложняя содержание. Но ничего этого не происходит. «Сны», способные порождать сложнейшие спектры ассоциаций (например, в «Евгении Онегине»), здесь не соотносятся и не достигают друг друга. В первом случае «сон» в зависимости от «юных забав» и параллельного сравнения означает неустойчивые заблуждения юности, летучие и легкие, спадающие незаметно путы, мнимые ценности и многое другое. Во втором - оживают иные ореолы значений. «Сон» - косность, неподвижность, пассивность под гнетом деспотизма. Связь образов устанавливается лишь умозрительно: по признаку освобождения от чего-либо и по возможной причинной зависимости. Логический характер этих связей, их неощутимость при непосредственном восприятии убеждают, что «сны» не замыкаются и вызываемые ими ассоциации локальны и недальнодейственны.

Во втором послании Пушкин искусно использует семантический колорит, относясь к слову как к лексическому тону. Благодаря этому ассоциации не только не рвутся при резком переключении из мифологии в современность, но свободно продолжаются в прямом и обратном направлении через все стихотворение. По Ю.Н. Тынянову, «оба ряда оказываются связанными словом "развалины" с многозначительным эпитетом "иные". Этот эпитет не влечет за собой развитого описания, а представляет читателю самому догадываться об интимном, домашнем содержании его, самому производить работу по конструированию этого содержания» (21)*.

Образы сна и развалин выполняют, следовательно, совершенно различные функции, продиктованные структурным различием стихотворений. Поступательно-логическое, преимущественно однонаправленное движение образов первого послания приводит к тому, что возбуждаемые ими ассоциации не перебрасываются в соседние смысловые ряды. Цвета эмоций не смешиваются. Образы второго послания, напротив, способны к многократному взаимоосвещению, обусловленному длиной и дальнодействием ассоциаций. «Развалины иные» сцепляют не только обе части стихотворения, но и заставляют вспомнить первое послание, возвращая читателя к «обломкам самовластья».

Удлинение и интенсивность ассоциаций в художественном произведении - характерная черта романтического стиля, а их укороченность и суженная направленность принадлежат классицизму. Вместе с тем ассоциации второго послания свидетельствуют о преодолеваемой Пушкиным отвлеченности романтических образов. Стремительное развитие жанра посланий шло под пером поэта в сторону реализма, попутно разрушая и

преобразовывая стилевую непроницаемость элегического жанра. Процесс шел широко, проявляясь по-разному в творчестве Пушкина, Баратынского, Ал. Одоевского и др. Жизнь стала более непосредственно и конкретно влиять на содержание и структуру образов лирического переживания.

Сравнительное описание композиции и структуры двух посланий к Чаадаеву показывает, как контрастно Пушкин решил спустя четыре года тему вольнолюбивой дружбы и какими художественными средствами он для этого воспользовался. Героической дружбе, рванувшейся навстречу вольности, противопоставлена дружба - прибежище «тайной свободы». Неудачи революций на юге Европы, возмужание поэта, ощущение перелома времени и обреченности дела декабристов - вот основные причины кризиса пушкинского вольнолюбия в 1823-1824 гг. Второе послание - поэтическое свидетельство этого кризиса и один из способов его преодоления. Надо было оглянуться на прошлое, осмыслить его и двинуться дальше.

Второе послание к Чаадаеву не отменяет первого. Благодаря силам ассоциативной возвратности оно притягивает его. Оба стихотворения и противопоставлены, и продолжают друг друга, замыкаясь в высшее семантическое единство. Это единство не разложимо на отдельный смысл посланий, что подтверждается сравнением хотя бы следующих пар стихов:

Мы ждем с томленьем упованья Минуты вольности святой...	На сих развалинах свершилось Святое дружбы торжество...

Они не совпадают конкретно-тематически, но, находясь в одинаковых позициях, неожиданно связываются новым смыслом ожидания и свершения. Время мифологической легенды вдруг стало остро настоящим. Эпитеты «святая», «святое» объединили слова, принадлежащие к декабристскому кругу возвышенных слов-сигналов. Перекличка слов «ждем» и «свершилось» рождает трагический смысл, отсутствующий в отдельно взятых контекстах.

В высшем семантическом единстве этот частный смысл вливается в более обширный. Снимаются вместе наивно-прямолинейный оптимизм первого послания и спокойно-просветленная безотрадность второго. Вольностью оказалось ожидание вольности. Были прекрасные минуты надежды, теперь их нет. Но ничего окончательного в мире не происходит, и прошлое может повториться. Нельзя согласиться, что «безмерно печально сличение двух посланий» (Герцен), или что в них торжествует «верность прежним убеждениям, несмотря на изменившуюся обстановку» (Слонимский). То и другое односторонне. Более верной будет истина, включающая в себя эти толкования как противоречия единого. Но и она не окончательна. В художественной системе Пушкина она будет лишь частным случаем, компонентом обширной идейно-художественной целостности. Сложное движение этой истины можно проследить в «Стансах», «Арионе», «Из Пиндемонти», «Памятнике» и многих других. Художественная практика Пушкина сливалась с жизненным опытом. Готовность к открытой борьбе

сменилась теперь длительным - до самой смерти - противостоянием поэта деспотизму.

Возможность соединения посланий в высшее семантическое единство предполагает относительность различия их структур. Логический и сопоставительный принципы не исключают, а дополняют друг друга. Речь может идти лишь об их преимущественном действии. Семантическое единство посланий возникает при их сопоставлении, но одновременно они образуют более высокий уровень логической триады, где первое послание - теза, второе - антитеза, а их совмещение - синтез.

Эволюция пушкинского мировоззрения, в котором эпическое всепонимание неотделимо от трагической остроты, отражается в стиле. Сравнение посланий позволяет заметить не столько появление новых стилевых элементов, сколько изменение функций старых. Оба стихотворения в отдельности принадлежат к романтическому стилю, но во втором сравнительно с первым устанавливается: 1) изменение функций жанра; 2) особая роль поэтических эквивалентов текста; 3) иное взаимодействие образов, зависящее от усиления ассоциативности и активизации обратных связей; 4) повышенное значение лексической окраски слов.

Впоследствии черты жанра посланий в творчестве Пушкина почти сотрутся. Возникнут синтетические жанры, в которых более заметно выступят признаки нового стиля. Уже в Михайловском Пушкин пишет «Зимний вечер». Глубокая идея народности, единственность и неповторимость переживания, вызванного конкретной ситуацией, характеризуют это стихотворение.

Впрочем, степень обобщенности лирических образов навсегда останется у Пушкина достаточно высокой. Инерция стилей преодолевается в лирике с большим трудом. Л.Я. Гинзбург справедливо пишет, что «и в дальнейшем тщетно было бы искать отчетливую границу <...> между реалистической и нереалистической лирикой Пушкина. Речь здесь должна идти не о границах и точных рубриках, но лишь о новых тенденциях в понимании и поэтическом претворении жизни» (22)*.

Новые тенденции опираются у Пушкина на образ единого и сложного авторского сознания. Оно способно взглянуть на жизнь в ее развитии и противоречиях, вместить в образе переживания многоаспектный подход к действительности. Семантическое единство двух посланий к Чаадаеву воплощает на сравнительно раннем этапе творчества именно это свойство.

Оба стихотворения, образующие подобие тематического цикла, содержат множественную, подвижную, более объективную точку зрения на вольнолюбивую дружбу и возможность свободы. В связи с этим можно говорить о потенциях нового стиля, присущих семантическому единству посланий.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* В целях удобства изложения послание 1824 г. будет именоваться в статье «вторым посланием», хотя оно является по времени третьим, обращенным к тому же адресату.

(2)* *Герцен А.И.* Былое и думы. Ч. 4 - 5. М., 1967. С. 108. Следует напомнить, что Герцен считал второе послание написанным после 1825 г.

(3)* *Городецкий Б.П.* Лирика Пушкина. М.; Л., 1962. С. 286, 287.

(4)* *Слонимский А.* Мастерство Пушкина. 2-е изд., испр. М., 1963. С. 38.

(5)* *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. 2. М.; Л., 1961. С. 48.

(6)* *Эткинд Е.Г.* Об искусстве быть читателем. (Поэзия). Л., 1964. С. 10.

(7)* *Городецкий Б.П.* Указ. соч. С. 286.

(8)* *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. 1. М.; Л., 1956. С. 500.

(9)* Там же. С. 190.

(10)* *Слонимский А.* Указ. соч. С. 36.

(11)* *Лебедев А.* Чаадаев. М., 1965. С. 82 и след.

(12)* Там же. С. 84.

(13)* *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С. 43.

(14)* Там же. С. 48.

(15)* Там же. С. 45.

(16)* Экспериментальные данные не подтверждают теорий изохронности временных компенсаций (А.П. Квятковский, С.В. Шервинский). См.: *Павлова В.И.* Исследование стиха методами экспериментальной поэтики // Теория стиха. Л., 1968. С. 211 - 217. Впрочем, окончательные выводы сделать нелегко.

(17)* *Тынянов Ю.Н.* Пушкин // Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 239. То же: Пушкин и его современники. М., 1968. С. 130.

(18)* Структура и формы материи (коллективная монография). М., 1967. С. 13.

(19)* *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. 2. С. 49.

(20)* *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и новаторы. С. 240. То же: Пушкин и его современники. С. 131.

(21)* *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и новаторы. С. 241. То же: Пушкин и его современники. С. 131.

(22)* *Гинзбург Л.* О лирике. М.; Л., 1964. С. 207.

1970

СИСТЕМА АССОНАНСОВ В ЭЛЕГИИ А.С. ПУШКИНА «НА ХОЛМАХ ГРУЗИИ»

Объектом предлагаемого исследования будет звуковой строй знаменитой элегии-ноктюрна А.С. Пушкина «На холмах Грузии», точнее, система ассонансов в ее семантической функции. Под ассонансом понимается в данном случае «повтор ударных, преимущественно гласных звуков внутри стиха» (1)*. Следует добавить, что автор при изучении ассонанса учитывает весь вокализм стихотворения, прежде всего - соотнесение ударных и неударных гласных.

Ассонанс в качестве звукового повтора исследовался до сих пор весьма незначительно. На одну из причин этого невнимания указывает в своей статье В.В. Кожевникова: «К аллитерации, ввиду преимущественного положения согласных в русской фонетической системе, писатели прибегают особенно часто. <...> Ассонанс используется в художественной практике несколько реже» (2) *.

Более важная причина заключается в том, что в русском языке всего шесть гласных звуков. Их повторы, таким образом, могут быть

естественными, неосознанными и неупорядоченными, а художественный строй лишь кажущимся. К счастью, это можно проверить. Так, В.В. Кожинов пишет о том, что известная гипотеза О.М. Брика о закономерных звуковых повторах могла бы остаться гипотезой, если бы не математическая методика теории вероятности, позволяющая установить, случайны или не случайны определенные явления речи (кстати, только подобные возможности В.В. Кожинов оставляет математике в литературоведении).

Ссылаясь на крупнейшего фонолога Н.С. Трубецкого, В.В. Кожинов признает, что «в любых текстах частота употребления тех или иных звуков одинакова», за исключением «поэзии и особо изысканной прозы, где намеренно искусственная деформация естественной частотности рассчитана на то, чтобы вызвать специфический эффект (Н.С. Трубецкой)» (3)*.

Следовательно, препятствия к изучению ассонанса оказываются преодолимыми. Что же касается Пушкина в его отношении к инструментовке стиха, то об этом весьма недвусмысленно высказался Валерий Брюсов: «Кажется, что Пушкин искал только точности и яркости выражения, а никак не особой преднамеренной звучности речи. Иное открывается, если изучать стихи Пушкина внимательно, если следить за рядами звуков в них, а также - если сравнивать черновые наброски Пушкина с окончательными редакциями и давать себе отчет, почему изменено то или другое слово. Тогда-то открывается этот сложный звуковой узор пушкинских стихов; тогда-то становится явно, что именно звуки слов часто руководили Пушкиным в его творчестве» (4)*. П.А. Квятковский замечает, что Пушкин «мастерски пользовался» внутренним ассонансом, цитируя при этом первую строфу «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (5)*

Теперь обратимся к тексту элегии-ноктюрна:

(1) На холмах Грузии лежит ночная мгла;
(2) Шумит Арагва предо мною.
(3) Мне грустно и легко; печаль моя светла;
(4) Печаль моя полна тобою,
(5) Тобой, одной тобой... Унынья моего
(6) Ничто не мучит, не тревожит,
(7) (7) И сердце вновь горит и любит - оттого,
(8) (8) Что не любить оно не может.
(III, 158)

Известно, что Пушкин много раз переделывал стихи (1) и (2). В связи с этим можно ли считать, например, что слово *Грузии* (1) появилось по звуковой аналогии со словом *грустно* (3)? На первый взгляд, предположение выглядит абсурдом; к тому же по поводу появления *Грузии* возможна и другая, более «солидная» аргументация. Но приведем свидетельство такого чуткого читателя, как С.Я. Маршак, которое сочувственно цитирует и В.В. Кожевникова: «Звучание слова "грустно", еле различимое в обыденной разговорной речи, становится здесь ощутимым и

внятным. Может быть, это еще потому, что оно перекликается со сходным по звуку словом "Грузия"...» (6)*. В.В. Кожевникова совершенно права, когда пишет, что «звуки, входящие в состав слова, на которое поэт хочет обратить особое внимание, оказываются повторенными в нескольких других словах строф или даже целого произведения» (7)*. И конечно же, прав С.Я. Маршак, уловивший столь тонкое звуковое соответствие через строку. Внутреннее сопоставление слов *Грузия* и *грустно* оказывается, следовательно, значимым, поскольку если бы это было только «красиво» и не имело бы смысла, то зачем, спрашивается, нужна такая красота?

Попробуем углубить анализ. Сопоставив первые полустишия (1) и (3), мы легко обнаружим очевидную звуковую фигуру «косого креста», где перекликаются между собой ударные гласные, располагаясь, однако, в обратном - зеркальном - порядке (8)*. Взглянем на это пристальней:

На холмах Грузии <...>
Мне грустно и легко...

Перекрестный ассонанс поддерживается всем комплексом согласных, причем не только в уже отмеченной паре *Грузии-грустно,* но и в другой: *холмах - легко,* где повторяются плавный сонорный (л) и глухой задненёбный (х) - (лехко). Слово *холмах* можно принять за некий звукообраз (термин Д.И. Выгодского) всей элегии: его звуки рассредоточиваются и повторяются во всех восьми стихах.

Смысл «косого креста» - смысл относительный, непонятийный, музыкальный. Он порождается не только внутри звукового сопоставления, но и при соотнесении звукового слоя с логическим, фразовым содержанием отрывка. Любое сопоставление рождает смысл, но он может оказаться не проясненным до конца. Он может быть также одним из низших смыслов, которые, интегрируясь, проясняются в более общий и в то же время более точный смысл. Он может даже противоречить смыслу на высшем уровне, может быть непохож на него, как непохожи все семь цветов радуги на белый цвет, который их поглощает и из них рождается.

Мы приняли слово *холмах* - вероятно, точнее, *на холмах,* что позволяет воспринимать слово как логически значимое, - за музыкальный ключ элегии: в нем ударное (о), неударное (а) и своеобразный комплекс из глухих и сонорных, делающий основной тон слова звучно-мягким. Два гласных: низкий по тембру (о) и средний (а) - составят основную мелодию стиха. Преобладает то один, то другой, но в конце концов доминирует (о), как бы одерживая победу.

Звук (а) преобладает в первой половине строфы («На холмах Грузии» - восьмистишие, то есть одна строфа); он, очевидно, ассоциирует с мотивом светлой печали, наполняет сингармоническое слово *Арагва,* побеждает в концевых полустишиях (1) и (3) *(Ночная мгла* и *печаль моя светла) и* особенно в подхвате (4) *(Печаль моя полна...).*

Во второй половине строфы звук (а) графически совсем не имеет места

(единственное исключение - «я» в слове *унынья,* однако как звук он не выявлен). Зато он - и в этом главное в звуковой структуре элегии - все время борется с (о), как бы стремится снять его в многочисленных редукциях. Впрочем, этот процесс идет по всему восьмистишию; только в первой половине он менее заметен, потому что там (а) еще преобладает. Всего редуцированных (о) - 16 (в первой половине - 7, во второй - 9). В первой половине ударных (а) - 9; ударных (о) - 4. Во второй половине ударных (о) - 10 ударных (а) - 0, ни одного. Даже в абсолютном смысле частотность буквы «о» (не звука!) в элегии выше одной - 15% против 11% нормы (30 на 197 букв) (9)*. Относительная же частотность - 30 из 84 гласных, а среди ударных - 14 звуков из 33 (силу ударений я не учитывал, поскольку она относительно произвольная). Против 14 ударных (о) выступают 9 ударных (а), а на все остальные 4 гласные приходится всего 10 ударений: у-ы - 1; е - 1; и - 4 (исключительно в окончаниях глаголов (1) и (2), (7) и (8) - своеобразное кольцо). Подавляющее преобладание в ударениях низких и средних гласных над высокими видно, в конце концов, без всякой арифметики.

Структура звукового строя «На холмах Грузии» заключается, следовательно, в преимущественном ассонировании на (о), осложненном, однако, внутренне противоборствующим ассонансом на (а). Ассонанс на (о) дает и держит основной тон, ассонанс на (а) играет подчиненную роль в структурной паре. Даже в первой половине строфы, где всего 4 ударных (о), они все без исключения стоят на важнейших местах: известный уже «крест», затем «кольцо» на стихах (1) и (2) - *холмах-мною,* наконец, рифма *мною-тобою.* Все это ключевые структурные позиции строфы. Правда, как уже было отмечено, (а) сначала преобладает и как бы оттесняет (о) в глубь структуры; мотив светлой печали - «тончайшая по своей кристальной прозрачности и музыкальности лирическая тема» (10)* - проходит первым планом.

Заметное уже в первой половине элегии столкновение (о) и (а) в редуцированных (о) становится во второй половине основой звуковой мелодии. Количество ударных (о) резко возрастает; ударные (а) исчезают, уводя в глубокий подтекст тему светлой печали. Первый план теперь как бы затопляется нарастающей волной горячего чувства, и этому впечатлению способствует игра редуцированных и проясненных ударениями (о). Голосовая мелодия все время взбегает к полноте выражения: от редукции во второй позиции к противоречивому состоянию полупроясненности и, наконец, к радостно выявившемуся, «круглому» (о). Ярче всего это заметно в выделенном всеми ритмическими и интонационно-синтаксическими средствами стиха слове *оттого* (аттаво). Отмечу еще последнюю строку (8) элегии, выявляющую полное торжество (о) в двух заключительных, стоящих рядом иктах (о н о не может), чему предшествовали растянувшиеся по всей строке две редукции. Если дополнить картину констатацией, что из восьми рифм шесть - на (о) (причем вся вторая половина строфы!), то вряд ли предпринятый анализ может показаться субъективным.

Игра редуцированных с полногласными обычно игнорируется при

анализах ассонанса. В.В. Кожевникова, правда, считает, что «ассонанс опирается лишь на ударные гласные, усиливаясь гласными в безударном положении в том случае, если они не подвергаются в соответствующих позициях редукции» (11)*. Думается, что анализ ассонансов пушкинской элегии делает последнюю часть суждения Кожевниковой спорной. Тем более что известен описанный В.П. Григорьевым случай приглушенного ассонанса на одни безударные и редуцированные. Вот этот чрезвычайно тонкий и многообещающий пример из стихотворения А. Межирова: «редкий случай использования поэтом слабой степени редукции гласного (у):

Знаю, знаю - распрямлюсь да встану,
Да чрез гробовую полосу
К вражьему ощеренному стану
Смертную прохладу понесу» (12)*

Кажется, однако, что и здесь, хотя в гораздо меньшей степени, заметно стремление к выявлению полногласия, ударного ассонанса: достаточно сопоставить последние неударные (у) в нечетных стихах и ударные (у) в четных. Как видим, теория ассонанса нуждается в дальнейшей разработке.

Коснемся еще одного важного аспекта, имеющего прямое отношение к звуковому слою и его семантике.

Ю.М. Лотман отмечал, что «поэтическая структура современной поэзии, в отличие от фольклора, **- отношение** устного текста к письменному, устного **на фоне** письменного» (13)*. Можно сказать, что произносимый текст и его графическое выражение образуют структурную (конструктную) пару, оппозицию, немедленно приобретающую значимость. Слово *оттого* («На холмах Грузии»; в графическом выражении содержит все три «о», из которых лишь последнее является тождественным своему звуковому выражению, а остальные два, как уже показано, - путь к нему. В связи с этим можно уточнить, за что любил Ю. Олеша строку «И пусть у гробового входа», считая, что «пять раз повторенное» «о» чуть ли не создает иллюзию сошествия в склеп: «Да, да, тут - под сводами - эхо!» (14)* Олеша сказал неточно и точно. Нет пяти звуков (о), есть только пять букв, которые никакого эха не создают. В крайнем случае, буквы лишь ассоциируют с эхом через возможный звук, но это слишком опосредованно. В действительном звучании (о) только два. Зато остальные три, редуцированные, в звучащем стихе как раз и отзываются тем самым эхом, которое слышал Олеша.

Говоря об элегии «На холмах Грузии», следует упомянуть о способах передачи в ней внутренних переживаний и о современном восприятии этих способов. Изучение звукового слоя элегии позволяет внести сюда ряд уточнений. В.Д. Сквозников, казалось бы, совершенно справедливо пишет об изображении переживания в словесном искусстве: «До открытия психологического анализа такое переживание представало как уже некая ее состоявшаяся данность, как некое определенное качество, требующее по возможности точного, а иногда и красочного своего описания» (15)*. Если говорить о психологическом анализе в русской прозе XIX в. до Льва Толстого,

имея в виду отсутствие описаний текуче-противоречивого процесса «диалектики души», то В.Д. Сквозников безусловно прав. Однако вышеприведенный тезис оказывается спорным в приложении к поэзии Пушкина, да и не его одного. Психологический процесс до Пушкина научился изображать В.А. Жуковский, у которого Пушкин и усвоил искусство лирической выразительности неуловимо-сложного и текучего переживания. Это был внутренний мир во всей своей подвижной противоречивости. Как добивался этого Жуковский, размывая семантику слов, показал Г.А. Гуковский в книге «Пушкин и русские романтики». Впрочем, не только Гуковский, но даже многие современники Жуковского и Пушкина, например Н.А. Полевой, понимали, что поэт достигает тончайшей психологической выразительности, прибегая к созданию значимых мелодических рядов. Целые комплексы звуковых повторов, протекая параллельно словесным рядам с ослабленной синтаксической связью (система вопросов и восклицаний), создают необходимое ощущение психологической сложности и текучести, что не всегда учитывалось позднейшими исследователями. Вот как Гуковский заканчивает анализ последней строки отрывка из элегии Жуковского «Вечер»: «И гибкой ивы трепетанье». «Трепетанье - это нежное, музыкальное слово, говорящее о стыдливости, о тончайшей вибрации - чего? - души поэта, хотя в то же время и ивы; но ведь ива - гибкая, а все же это слово, вполне соответствуя реальному характеру ивы как дерева, - слово эмоции; ведь у Жуковского нежность слова - это и есть его значенье, то таящееся в глубинах духа, о чем говорит поэт; и к этому почти явное зиянье - "гибкой ивы", дающее перелив гласных, преодолевающих "материальность" согласных, и движение всех ударных гласных стиха от узких *и-и,* через более открытое к открытому полному звуку *а,* - как бы вздох облегченья, освобождение волны звука, голоса человека» (16)*.

Даже в таком небольшом масштабе анализ поэтики Жуковского показывает, насколько важна ассоциативная «музыкальная» сторона, как артикуляционные градации звуков становятся моделями сложных духовных процессов. Звуковая система лирики Жуковского и Пушкина служила средством преодоления «жесткости» и констатирующей завершенности психологических состояний, характерных для литературной практики эпигонов рационалистической эстетики XVIII в.

К подобным выводам пришел на сходном материале - поэзии Байрона - Н.Я. Берковский, которому принадлежит одно из самых тонких определений семантической функции звукового слоя в системе стиха: «Со звуковой стороны стих собран, построен, тяготеет к некоему внутреннему значению, однако рассказать значение это нельзя, его неопределенность, его бесконечная емкость и должны нам дать понятие, как бесконечны личность и лирическое переживание <...> Вторая речь звуков - и сходится, и расходится с речью предметных значений. В стихотворении поставлена последняя точка, сказано все, что могли сказать слова, а скрытая речь звуков, от природы не обладающая законченным смыслом, в действии своем все тянется и тянется, все еще живет» (17)*.

И наряду с такими почти исчерпывающими проблему суждениями мы до сих пор читаем стертые общие замечания о заметности звуковой фактуры в стихе и что звуки что-то там подчеркивают. Как правило, поэты во все времена, когда хотели осмыслить свое творчество, приходили, в сущности, к тем же выводам, что и Н.Я. Берковский. Не звуковую ли структуру языка имел в виду рационалист А.С. Грибоедов, когда писал: «В превосходном стихотворении многое должно угадывать; вполне выраженные мысли и чувства тем более действуют на душу читателя, что в ней, в сокровенной глуби ее, скрываются те струны, которых автор едва коснулся, нередко одним намеком, - но его поняли, всё уже внятно, и ясно, и сильно» (18)*.

Несколько последних слов об элегии-ноктюрне «На холмах Грузии». Ее звуковая система совершенна и продуманна. Даже внутри себя она порождает значимости, но это не главное. Звуковая система не самодовлеюща, она лишь часть более сложной художественной системы. Вне системы речевых средств, вне предметных значений слов она не может быть общезначима. Она общезначима лишь в структурном соотнесении с ними. «Музыка слова - явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и ее звучания», - писал Б.Л. Пастернак (19)*. Музыка слова пушкинской элегии совершенна потому, что она соотносится со значениями слов, соблюдая то неуловимое чувство «соразмерности и сообразности», которым в столь высокой степени был одарен Пушкин.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 53.

(2)* *Кожевникова В.В.* Словесная инструментовка // Слово и образ. М., 1964. С. 109, 110.

(3)* *Кожинов В.В.* Теория художественной речи в современном литературоведении Запада // Там же. С. 268. (*Трубецкой Н.С.* Основы фонологии. М., 1960. С. 289 - 290).

(4)* *Брюсов В.* Мой Пушкин. М.; Л., 1929. С. 230 - 231.

(5)* *Квятковский А.* Поэтический словарь. С. 53.

(6)* *Маршак С.* Заметки о мастерстве // Вопросы литературы. 1960. № 3. С. 143.

(7)* *Кожевникова В.В.* Указ. соч. С. 122.

(8)* «Зеркальность» — один из наиболее изящных композиционных приемов у Пушкина. См., например, наблюдения ряда исследователей на уровне строки: «Европы баловень Орфей (*Олеша Ю.* Ни дня без строчки // Ю. Олеша. Избранное. М., 1987. С. 371.), «В тени олив любви лобзанья» (*Брюсов В.* Звуки Пушкина // В. Брюсов. Избр. соч.: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 495) или на уровне целого стихотворения «Зимняя дорога», где «зеркальность» возникает в последней строфе, концентрируя при этом мотивы первых четырех строф (*Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826 - 1830). М., 1967. С. 114).

(9)* «Для русской речи точно подсчитаны частоты букв», - пишет В.В. Кожинов. (Указ. соч. С. 268). См. также: *Яглом А.М.* и Яглом *П.М.* Вероятность и информация. М., 1960. С. 188 - 189.

(10)* *Алексеев М.П.* Новый автограф стихотворения Пушкина «На холмах Грузии» // Временник Пушкинской комиссии. 1963. М.; Л., 1966. С. 78.

(11)* *Кожевникова В.В.* Указ. соч. С. 111.

(12)* *Григорьев В.П.* Словарь языка русской советской поэзии. М., 1965. С. 18.

(13)* *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1. Тарту, 1964.

(14)* *Олеша Ю.* Избранное. М., 1987. С. 371.

(15)* *Сквозников В.Д.* Лирика // Теория литературы. М., 1964. С. 210 - 211.

(16)* *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946. С. 44.

(17)* *Берковский Н.Я.* Лирика Байрона // Вопросы литературы. 1966. № 6. С. 142 - 143.

(18)* *Грибоедов А.С.* <Заметка по поводу «Горе от ума»> // А.С. Грибоедов. Соч. М., 1953. С. 382.

(19)* *Пастернак Б.* Люди и положения. Автобиографический очерк // Б.Л. Пастернак. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М., 1991. С. 319.

1969

«ЗИМНИЙ ВЕЧЕР» А.С. ПУШКИНА

Обладающее всенародной известностью, это стихотворение представляет собой крупный шаг в стремительной эволюции пушкинского стиля. Еще В.Г. Белинский писал о «Женихе», «Утопленнике», «Бесах» и «Зимнем вечере» - «пьесах, образующих собою отдельный мир русско-народной поэзии в художественной форме» (1)*. В наше время исследователи обращаются к «Зимнему вечеру» довольно часто. О нем писали А.Л. Слонимский, Б.П. Городецкий, Вс. А. Рождественский, С.М. Бонди, Д.Д. Благой, Б.В. Томашевский (2)*.

Гениальные стихотворения живут в «большом времени», и их содержание развертывается постепенно. Вот и о «Зимнем вечере» еще долго не будет «все сказано». Хрестоматийность стихотворения не мешает исследователям толковать его по-разному. С.М. Бонди пишет, что «Зимний вечер» - «одно из самых грустных стихотворений Пушкина», что в нем звучит «настроение томительной тоски» (3)*. Приблизительно так понимал стихотворение и Б.В. Томашевский. По Вс. Рождественскому, который наиболее последовательно выражает иное мнение, главная мысль «Зимнего вечера» такова: «Пусть воет вьюга, нагоняет зимнюю тоску - поддадимся ей и дружеской беседой поддержим свою бодрость» (4)*. Оба истолкования предназначены для школы, где обычно предпочитают единственную, «правильную» трактовку.

Предлагаемое описание «Зимнего вечера» не ставит, однако, своей задачей утвердить одно и отбросить другие толкования. Автор вслед за многими литературоведами исходит из убеждения, что лирическое содержание неопределенно, что лирическое «я» допускает широкий диапазон возможных толкований в соответствии с разнообразием читательских индивидуальностей. Исследователь тоже не может отрешиться от своей индивидуальности, но ему следует, по крайней мере, разграничить в своем сознании читательский и научный подходы.

Основания многозначности «Зимнего вечера» разнообразны. Стихотворение наследует стилистические традиции классицизма и романтизма, синтезируя их. От классицизма - четкость и ясность образов, допускающих вместе с тем широкую эмоциональную подстановку и расхождение в оценках. От романтизма - многоплановая семантика образов, оживление обертонов словесных значений, «музыкальность». Сверх того - характерная для Пушкина прикрепленность к жизненной конкретности и

вещественности, «пластичность». В результате степень лирической обобщенности стихотворения достаточно высока, и оно дает возможность для различных истолкований, несмотря на доступность и обозримость содержания.

Задача настоящего описания - подойти к проблеме смыслообразования в «Зимнем вечере» по «высоким» уровням структуры: композиции и пространственности. Цель - выделить структурные элементы, определяющие развертывание смысла в различных направлениях. Предпосылка - структурные конфигурации и построение смысла находятся в отношениях гомоморфности, то есть соотносимы по сходству принципов своей организации.

Пушкинские композиции на редкость гармоничны, стройны и свободны. «Зимний вечер» здесь не является исключением. Стихотворение безукоризненно построено из четырех хореических восьмистиший:

(1) Буря мглою небо кроет,
(2) Вихри снежные крутя;
(3) То, как зверь, она завоет,
(4) То заплачет, как дитя,
(5) То по кровле обветшалой
(6) Вдруг соломой зашумит,
(7) То, как путник запоздалый,
(8) К нам в окошко застучит.
(9) Наша ветхая лачужка
(10) И печальна, и темна.
(11) Что же ты, моя старушка,
(12) Приумолкла у окна?
(13) Или бури завываньем
(14) Ты, мой друг, утомлена,
(15) Или дремлешь под жужжаньем
(16) Своего веретена?
(17) Выпьем, добрая подружка
(18) Бедной юности моей,
(19) Выпьем с горя; где же кружка?
(20) Сердцу будет веселей.
(21) Спой мне песню, как синица
(22) Тихо за морем жила;
(23) Спой мне песню, как девица
(24) За водой поутру шла.
(25) Буря мглою небо кроет,
(26) Вихри снежные крутя;
(27) То, как зверь, она завоет,
(28) То заплачет, как дитя
(29) Выпьем, добрая подружка
(30) Бедной юности моей,
(31) Выпьем с горя; где же кружка?
(32) Сердцу будет веселей.
(II, 387)

Тематически оно делится на три части, что довольно типично для лирических произведений. Строфическая композиция полностью поддерживает тематическую: первая строфа - буря, вторая и третья -

лачужка, четвертая - буря и лачужка. Видна строгая логика тематического развертывания. Мотивы сначала последовательно развиваются в трех строфах, а затем сталкиваются в четвертой, концентрируя тему повторами и замыкая композиционный свод.

Развитие мотивов внутри строф происходит путем их постепенной детализации. Особенно показательна первая строфа. Основной образ бури раскладывается на дополнительные (5)*. Это обычный для Пушкина прием, который может быть «прямым», как здесь, или «обратным», когда отдельные подробности затем объединяются в нечто общее (6)*. Можно заметить у Пушкина характерное комбинирование «расчленений» и «собираний» на разных уровнях: внутри строф происходит «расчленение», а сами строфы «собираются». В «Зимнем вечере» развертывание темы как раз таково.

Однако описанное композиционное членение не является единственным и абсолютным. Приближение к композиционным частностям обнаруживает иные связи, благодаря которым границы частей могут быть изменены. «Буря» лишь на первый взгляд отделена от «лачужки».

На самом деле оба мотива взаимно проникают друг в друга. Мотив лачужки присутствует и в первой строфе, мотив бури захватывает вторую, и обе строфы объединяются вместе настроением печали и мрака. Соответственно тяготеют друг к другу третья и четвертая строфы. Они опоясаны повтором полустрофы «Выпьем, добрая подружка», и мотив бури с его настроением слегка заглушается в этом кольце. Можно думать, что во второй половине стихотворения мрачная тональность сменяется более оживленной. В этом случае «Зимний вечер» композиционно делится на две равные части, внутри которых объединены строфы, отграниченные друг от друга.

Наконец, возможен третий способ композиционного членения, где компонентами являются лирическое описание бури и лачужки и диалог в монологической форме - обращение к няне. Здесь членение уже на четыре части, оно не совпадает со строфическим, и компоненты дважды чередуются, сначала неравномерно, а затем уравниваясь. Диалог преобладает, голос человека соперничает с воем бури.

Три способа композиционного членения «Зимнего вечера» сводятся в следующую схему (начало и конец композиционного отрезка обозначен номерами стихов):

Вариант композиционного членения Количество композиционных отрезков	I	II	III
1	(1-8)	(1-16)	(1-10)
2	(9-24)	(17-32)	(11-24)
3	(25-32)	–	(25-28)
4	–	–	(29-32)

Здесь хорошо видно, как меняется состав и расположение частей: большой отрезок (I, 2) делается составными частями двух других (II, 1 и 2), по-разному выглядят (I, 1 и 2) и (III, 1 и 2), (I, 3) распадается на (III, 3 и 4) и т. д.

При взаимоналожении вариантов композиция «Зимнего вечера» теряет жесткую, незыблемо-прямолинейную расчлененность, приобретая условный, множественный, органический характер. Прямое и возвратное движение смысла по всему стихотворению делается непринужденным и естественным, логический строй скрадывается. Разделение сплачивает и оформляет художественное единство, простота стихотворения оказывается сложно организованной.

Подобное построение позволяет легко установить механизм межстрофических отношений. Строфы «Зимнего вечера» выглядят внутренне монолитными, сложенными из полустроф, как из блоков. В то же время благодаря скользящему, переменному разрезу, который немедленно «заживает», строфы незамкнуты, свободно возникают одна из другой, отталкивают и притягивают друг друга. При этом ничего переставить нельзя: все стоит на своем месте. Кажется, например, что полустрофа «Спой мне песню, как синица» (21-24) также способна быть концовкой - заканчивает же она строфу! Однако это невозможно: укороченная дистанция между повторяющимися отрезками нарушает соразмерность, обращение к няне стушевывается, полустрофа вдруг делается мелкой для концовки. Стихотворение «не заканчивается». Зато при истинной концовке одна только пара рифм «подружка - кружка» образует композиционный пояс для двух последних строф, подхватывая к тому же звуковым соответствием мотив лачужки.

Композиционная множественность «Зимнего вечера», в которой совмещаются указанные варианты членения (далеко, впрочем, не исчерпанные), организует широкие смысловые потенции стихотворения. Становятся понятными истоки интерпретации Вс. Рождественского: это варианты II и III, где тоске, мраку и вою бури словно противостоят человеческое упорство, готовность выстоять, стряхнув с себя оцепенение и чувство затерянности. Однако можно понять и основы интерпретации С.М. Бонди. Атмосфера предельной безысходности более зависит от варианта 1

(основного), но только в том случае, если осложненной анафоре «Выпьем» - «Выпьем с горя», несущей яркую композиционную функцию, заведомо придать безрадостный, безнадежный смысл, если не принимать всерьез, что все-таки «Сердцу будет веселей». В то же время нельзя упустить из виду, что интерпретацию С.М. Бонди в высшей степени поддерживает композиционная роль эпитетов «ветхая» и «бедная»: «ветхая лачужка» и дважды «бедная юность». Мотив материальной и духовной обездоленности поэта настойчиво звучит в «Зимнем вечере».

Смысловые доминанты стихотворения существенно уточняются при обращении к его пространственной организации. Мотивы бури и лачужки можно рассматривать на отвлеченном уровне, вне их предметного наполнения. Тогда для анализа откроется единый и одновременно дифференцированный образ пространства, лежащий в основании композиции и всеобразности «Зимнего вечера».

Пространство существует в двух ипостасях: холодное, огромное, воющее - оно воспринимается на слух, - и крохотное, закрытое, едва отграниченное от того, страшного и наседающего. Основа содержательности стихотворения в этом аспекте - вечная борьба человека с пространством, за пространство. Человек мучим жаждой неосвоенного пространства (Пушкин прекрасно показал это в концовке «Осени»), но порой он вынужден защищаться от пространства враждебного или взбунтовавшегося. В «Зимнем вечере» тесное, замкнутое пространство спасает лирических персонажей от обширного, разомкнутого. Схематически образ пространства можно представить в виде плоскости или объема с неопределенно большими очертаниями (пространство - ящик без стенок) и точкой в центре. В центре потому, что эта точка - точка зрения: пространство ощущается изнутри. Подобная схема пространства - отношение замкнутости и разомкнутости - весьма часто встречается в лирике Пушкина, нагружаясь самой широкой семантикой (7)*. Семантическая свобода - общее свойство структурных факторов, например, отношения ритма и синтаксиса в стихе.

Точка зрения изнутри естественно мотивируется в «Зимнем вечере» противостоянием героя всему, что угрожает, томит, готово ворваться в комнату, в сознание. Буря несет голоса стихий угрожающих, жалующихся, пугающих, просящих, и все они, без исключения, опасны, ибо исходят из враждебного и неведомого мира. Разомкнутое пространство активно и агрессивно (векторно). Ему надо сопротивляться.

Лачужка и лирический герой пока выдерживают натиск бури и тоски. Герой не один, и ему можно помочь. Духовной поддержкой будут песни, которые он просит спеть. Вместе с их названиями и характеристикой, как выдвинутое из ящика, появляется новое пространство. В этих старинных народных песнях оно доброе и веселое. В одном случае, сказочно-обширное, далекое («за морем»), в другом - это дорога, утро и молодость (за девицей «по улице мостовой, по широкой столбовой» идет молодой парень). Благотворное пространство - пусть в воображении и ненадолго - подменяет собой темное, жуткое и ревущее, противостоит ему в сознании героя. Здесь,

впрочем, следует заметить, что в художественном мире любое пространство - изображаемое или воображаемое - одинаково «реально». Формы песенного пространства уравновешивают ночное: море - плоскостное, улица - векторное.

Песенное пространство в поэтическом космосе «Зимнего вечера» помогает интерпретациям, исключающим полную безысходность содержания. Не случайно А.Л. Слонимский, подобно Вс. Рождественскому, видит в стихотворении «выход из тоски». «Песни, кружка, - продолжает исследователь, - создают ощущение какого-то домашнего уюта, в противоположность бушующей за окошком буре, подводят к некоторому просветлению в концовке: «сердцу будет веселей». В «печальной и темной лачужке» точно становится светлее» (8)*.

Тем не менее невозможно решить до конца, кто же более прав в интерпретации «Зимнего вечера» - сторонники «беспросветности» или «просветленности». Художественный смысл оказывается недоступным для однозначного определения. Но анализ композиции и пространственности стихотворения обнаруживает важные смыслообразующие узлы, устанавливает в каждом структурном порядке столкновение, борьбу элементов и мотивов и в результате открывает тот «аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение» (9)*. Таким образом, «Зимний вечер» раскрывает даже больше, чем истоки смысла; здесь видны параметры художественности, тот художественный механизм, который состоит в конфликтности на всех уровнях структуры, в противочувствиях, в сшибке пространства и контрпространства. В конце концов, каким бы горестным ни было содержание «Зимнего вечера», восприятие эстетически претворенного чувства все равно рождает радость, напоминая нам о «недосягаемых гармониях».

Каковы же итоги поисков художественного смысла «Зимнего вечера» Пушкина, а точнее, его идейно-логического эквивалента? Описание композиции и пространственности стихотворения не только прокладывает дорогу к смыслообразующим элементам на этих уровнях структуры, но, главное, позволяет увидеть их конфигурации, возможности выбора и комбинирования для получения той или иной интерпретации. Попутно удается подчеркнуть катарсические, разрешающие моменты смысла, хотя они в своей специфике относятся более к эстетической, а не к собственно познавательной стороне, выходя за пределы идейно-логического эквивалента. Выясняется также, что, пожалуй, решающую роль в семантической интерпретации «Зимнего вечера», как и любого другого истинно художественного произведения, играет установочный, оценочный, прагматический аспект. Он неустраним и присутствует даже в тех случаях, когда описание преследует максимально объективный и безличный результат.

Так, например, образ времени в «Зимнем вечере», который здесь не затрагивался, может интерпретироваться в любом направлении. Можно

сделать акцент на том, что время остановлено или, лучше сказать, кружится на одном месте, как снежные вихри в поле и веретено в лачужке. Но можно подчеркнуть и «Спой мне песню», и «Сердцу будет веселей». Тогда в стихотворении обнаружится перспектива будущего времени, хотя, разумеется, неясно, что оно с собой принесет. Или еще. Можно считать, что некоторые композиционные части «Зимнего вечера» звучат просветленно. Но что это меняет, если общая тональность все равно безысходна? Мрачность окажется лишь контрастно подчеркнутой. Ведь в «Зимнем утре», например, есть и мрачный ночной пейзаж («Вечор, ты помнишь...»), и легкая грусть в последних строчках («И навестим поля пустые, Леса недавно столь густые...»), но это только усиливает ликующий, мажорный тон стихотворения.

Следствием анализа «Зимнего вечера» в более общем плане является описанный здесь принцип множественного (нефиксированного) композиционного членения, часто действующий в зрелой лирике Пушкина. Движение лирического содержания не прикрепляется к единственному, твердо установленному логическому отношению частей друг другу. Напротив, оно возникает при совмещении нескольких композиционных сечений, исходящих из различных оснований. Этот процесс способствует органическому единству стиховой структуры и семантики. Он напоминает закономерности, описанные Ю.Н. Тыняновым в пределах стиха и названные им «теснотой стихотворного ряда». В свете наблюдений на более высоких уровнях, чем стих, можно, видимо, говорить о «тесноте» стихотворного текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина // В.Г. Белинский. Полн. собр. соч.: В 13 т. М, 1955. Т. 7. С. 352.

(2)* *Слонимский А.* Мастерство Пушкина. М., 1963. С. 102; *Городецкий Б.П.* Лирика Пушкина. М.; Л., 1962. С. 431; *Рождественский Вс.* Читая Пушкина. Л., 1966. С. 135 - 140; *Бонди С.М.* Комментарий // Стихотворения Александра Пушкина. М., 1967. С. 173; *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826 - 1830). М., 1967. С. 474 - 475; *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. 2. М.; Л., 1961. С. 95, 97.

(3)* *Бонди С.М.* Указ. соч. С. 173.

(4)* *Рождественский Вс.* Указ. соч. С. 139.

(5)* Не следует лишь думать, что образ при этом всегда мельчится, делится на части, как при научном анализе. Разложение образа бури четырьмя сравнениями приводит на деле к чрезвычайному его расширению, к уподоблению многим явлениям.

(6)* Вс. Рождественский называет эти приемы соответственно «расчленением» и «собиранием». Примером расчленяющего построения могут быть еще «Три ключа»; примером «собирания» - стансы:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных –
Я предаюсь своим мечтам.

(7)* Ср. семантику пространства в «зимних» стихотворениях Пушкина: «Зимнее утро», «Зимняя дорога», «Зима. Что делать нам в деревне...», «Бесы». В отличие от «Зимнего вечера»

точка зрения в них подвижна, а в «Бесах» одна из форм пространства даже минусирована. Видимо, можно говорить о пространственном типе поэтического миросозерцания у Пушкина.

(8)* *Слонимский А.* Указ. соч. С. 102.

(9)* *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1965. С. 279.

1974

ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА «ОСЕНИ»

Среди лирических произведений зрелого Пушкина выдающееся место принадлежит «Осени» (1833). По значимости и концентрированности содержания, по новаторству лирической формы, которой уже тесно в собственных рамках, «Осень» является одним из итогов стилевой эволюции Пушкина и в то же время программой дальнейшего пути русской поэзии более чем на сто лет вперед (1)*. Поэтому исследовательский интерес к стихотворению никогда не ослабевает. Для большинства пушкинистов обращение к «Осени» связано с общей проблематикой творчества поэта, однако существуют и отдельные очерки, и комментарий (преимущественно школьный) (2)*.

Б.В. Томашевский и Л.Я. Гинзбург видят в «Осени» стилевую полифонию, емкое и сложное единство: в «стихотворении противоречие между патетическим и условно низким утрачивается совершенно» (3)*; «...сфера значительного и прекрасного втягивает в себя, пронизывает собой и тем самым преобразует обыденные вещи» (4)*. В этих суждениях констатируется едва ли не главное свойство «Осени»: интенсивное и глубокое взаимопроникновение самых разнородных художественных элементов. Другие исследователи обращаются к отдельным сторонам стихотворения, отмечая эпичность «Осени», детализацию и пластику образов, оксюмороны и пафос седьмой октавы, звукопись и т. п. В плане содержания выделяются описания природы, изображение творческого акта. Некоторые из этих вопросов неизбежно возникнут и в настоящей работе, посвященной структурному и жанровому аспектам «Осени».

Своеобычность структуры, жанра и общего смысла «Осени» хорошо очерчивается на литературном фоне эпохи. Даже без эпиграфа, взятого Пушкиным из описательного стихотворения Державина «Евгению. Жизнь званская» (1807), легко устанавливается перекличка, иногда полемическая, между двумя произведениями. Эпиграф же не только акцентирует тему творчества в «Осени», но, напоминая всю строфу Державина, освещает содержание пушкинского стихотворения целиком, поскольку и там и там говорится о человеке и мире, о времени и пространстве:

Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?
Мимолетящи суть все времени мечтаньи:
Проходят годы, дни, рев морь и бурей шум
И всех зефиров повеваньи.

Сопоставление «Осени» с картиной званской жизни обнаруживает немало притяжений и отталкиваний между стихотворениями. Так, мотив спокойного, вольного, широко развернувшегося бытия звучит с самого начала сельской
идиллии Державина:

Зачем же в Петрополь на вольну ехать страсть,
С пространства в тесноту, с свободы за затворы...

Во время написания «Осени» этот мотив был актуален для Пушкина не только художнически, но и жизненно. Контраст с городом, правда, опущен поэтом, но он подразумевается всем пафосом стихотворения. Вообще содержание «Осени» во многом строится на значимых отсутствиях тех или иных мотивов, и таким способом Пушкин отчасти оспаривает экстенсивную, многословную, композиционно не упорядоченную манеру Державина (протяженность «Жизни званской» - 252 стиха, «Осени» - 89). Снят, например, невозможный для Пушкина мотив любования своим помещичьим хозяйством, занимающий у Державина чрезвычайно много места. Державин пишет:

Возможно ли сравнять что с вольностью златой,
С уединением и тишиной на Званке?

Таких слов у Пушкина нет, но такое настроение наполняет всю «Осень», ибо только внутренняя свобода, нескованность обеспечивают истинное творчество. Впрочем, и слова бывали, но в другом произведении:

Уединенье, тишина:
Вот жизнь Онегина святая...

В иных местах Пушкин как будто пародирует наивную аллегорику Державина естественной и предметно ощутимой репликой:

Вид ЛЕТА КРАСНОГО вам Александров век...
(Державин)

Ох, ЛЕТО КРАСНОЕ! любил бы я тебя,
Когда б не зной да пыль, да комары, да мухи.
(Пушкин)

«Осень» и «Жизнь званская», рассмотренные в системе русской лирики, позволяют наглядно понять, как далеко шагнула поэзия всего за четверть века. Аморфной структуре державинского стихотворения с его линейной описательностью (что, разумеется, не снижает великолепия отдельных мест) противопоставлена упорядоченная и экономная структура «Осени» Пушкина.

Еще более результативно сопоставление Пушкина с Баратынским. Оба

поэта - современники, но «Осень» Баратынского (1837) - предельно контрастна по решению темы и резко несовместима по структурно-стилевым чертам с «Осенью» Пушкина.

«Осень» Баратынского также крупное стихотворение (160 стихов), состоящее из десятистрочных строф. Обе «Осени» кажутся эквигениальными. Их роднит философская основа, та «мысль», которую позже увидел Баратынский в ненапечатанных стихотворениях Пушкина. Только у Баратынского «мысль» выступает более откровенно, опираясь на образы, а у Пушкина она совершенно поглощена часто художественным развертыванием содержания. Концепция Баратынского глубока, но пушкинская - гораздо глубже.

Пушкин написал в «Осени» о неисчерпаемой жизни природы, ее круговом движении по временам года, о ритме ее увяданья и расцвета, о ее творческой силе, сосредоточенной в человеке. Человек и природа выступают самостоятельно, но их самостоятельность никогда не переходит в состояние трагической разорванности, взаимоотчуждения. Лирическому герою Пушкина не надо «вкушать уничтоженья», чтобы «смешаться с дремлющим миром», как герою тютчевских «Сумерек». Он свободно погружается в творческую дремоту природы, находя у ее корней источники живой воды. Исследователь пишет, что «пробуждение поэзии происходит, когда поэт приподымается над действительностью» (5)*. С точки зрения понятийной логики это, конечно, верно. Но логика пушкинской образности в «Осени» настойчиво внушает нам, что поэт вовсе не «приподымается», а, напротив, погружается в действительность, максимально растворяя себя в ней как личность. И тогда действительность расцветает в его «сладко усыпленном» сознании, тогда порождает, пользуясь воображением поэта, «плоды мечты»:

И забываю мир - и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем...
(III, 318)

В таком состояния даже Онегин, прорвав собственный эгоцентризм, едва «не сделался поэтом»:

И постепенно в усыпленье
И чувств и дум впадает он,
А перед ним воображенье
Свой пестрый мечет фараон и т. д.
(VI, 183)

Процесс поэтического вызревания, дающий в итоге обильную «жатву», показан в «Осени» Пушкина как естественное преломление творческих сил природы в сознании поэта.

Баратынский в своей «Осени» не пишет о вечно возрождающейся

природе. Она дает лишь «плод годовых трудов» «досужему селянину»; поэт-мыслитель, «оратай жизненного поля», не сбирает никакой жатвы. Жизнь природы, в сущности, минусирована у Баратынского. «Мертвящий душу хлад» настолько жуток и всеобъемлющ, что сковывает ледяным отчаянием и самую природу:

Зима идет, и тощая земля
В широких лысинах бессилья,
И радостно блиставшие поля
Златыми класами обилья,
Со смертью жизнь, богатство с нищетой, -
Все образы годины бывшей
Сравняются под снежной пеленой,
Однообразно их покрывшей:
Перед тобой таков отныне свет,
Но в нем тебе грядущей жатвы нет!

Здесь даже «но» последнего стиха, кажется, не возбуждает ощущения контраста между человеком и природой. Удел их одинаков.

Судьба поэта, по Баратынскому, - творческое одиночество, герметическая замкнутость в самом себе. Он уверен, что «внутренней своей <...> Не передашь земному звуку». Не то что читатели не поймут, просто нельзя выразить себя. Выхода нет, и ни гибель, ни возникновение далеких звезд - ничто «не поражает ухо мира». Человек беззащитен перед лицом космоса, и ему лишь остается, «отряхнув видения земли», увидеть невдалеке «цветущий брег за мглою черной».

Восприимчивый к поэзии читатель будет поневоле поражен и пафосом творческой свободы у Пушкина, и пафосом одинокого отчаяния у Баратынского. Эти впечатления достигают предельной силы потому, что оба поэта не просто оформляют словами свои мысли, но создают свой мирообраз, возникающий на уровне стилевой структуры каждого стихотворения.

Стиль пушкинской «Осени», как известно, синтетичен и абсолютно соответствует творческому заданию. Не раз отмечался в стихотворении сплав слов высокого лексического ряда, изначально окруженных поэтическим ореолом, со словами-прозаизмами, привносящими из быта в поэзию богатейший спектр непредвидимых ассоциаций. На этой основе создано естественное и свободное, спокойное и патетическое, полное доверия к миру содержание пушкинского стихотворения.

Сложно разветвленная метафорическая система «Осени» Баратынского всегда сохраняет ощущение границы того или иного плана содержания. Там, где у Пушкина все взаимопроницаемо и границы между структурными элементами принципиально размыты, там Баратынский оставляет рядоположность смысловых линий, стараясь не смешивать эмоций. Образы как будто схвачены холодом слишком проясненной мысли, теряющей непосредственную поэтичность. Баратынский как истинный поэт счастливо избегает холодноватого пафоса рассудочности, постигшего даже

Тютчева в его славянофильских стихах, но все-таки в нем не хватает внутренней свободы и всеотзывчивости. Он слишком возвышенно-отвлечен от мира, напоминая тип Андрея Болконского у Л. Толстого. Когда, подобно Пушкину, Баратынский в «Осени» смело объединяет слова и выражения самой высокой или трагической патетики с обыденной, прозаической лексикой и фразеологией, он все равно не достигает синтетичности. В сочетаниях типа «завоет роща», «житейские бразды», «ухо мира», «лысины бессилья» и вообще в поэтической системе стихотворения все эти прозаизмы, как справедливо замечено, «теряют свою бытовую окраску, свою обыденность <...>, неизменно воспринимаются читателем в высоком трагическом ключе» (6)*.

В итоге стилевая структура «Осени» Баратынского оказывается аналитичной и несколько жестковатой, в противоположность структурной эластичности «Осени» Пушкина. Следует заметить также, что структура пушкинской «Осени» открывается по-разному соотносительно со стихотворениями Державина и Баратынского.

Место «Осени» в системе лирики Пушкина определяется прежде всего оригинальным соединением в ней лирического и эпического начал. Это не означает, что стихотворение принадлежит к обычному лирико-эпическому жанру; например, оно похоже на балладу с сюжетом и авторской эмоциональной окраской. Сюжета в общепринятом смысле в «Осени» нет. В ней наличествует эпичность временных и пространственных масштабов и, главное, эпичность внутреннего состояния. Отсюда соприкосновение «Осени» в существенных чертах структуры и жанра не столько с лирикой, сколько с романом в стихах Пушкина.

Родство «Онегина» с «Осенью» - не новость в пушкинистике. Его достаточно глубоко охарактеризовал в уже упомянутой здесь статье Н.Л. Степанов. Исследователь отметил и реалистическую насыщенность обоих произведений, и единство в них эпического и лирического начал, и перенос принципов прозы в поэзию, и общность авторской манеры обращения к читателю, и иронию. Особенно важным представляется утверждение Н.Л. Степанова, что, «как и в "Евгении Онегине", Пушкин здесь основывает лирическое повествование на отступлениях от основной темы, на объединении разнородного материала» (7)*. Однако все эти черты родства «Онегина» и «Осени» зависят от решения самого главного и самого трудного вопроса: какова функция лирического «я» в значимой структуре стихотворения.

Вопрос этот не вполне прояснен. Н.Л. Степанов считает, что «автор здесь не лирический герой, не эмоциональный центр стихотворения, а повествователь, рассказывающий обо всем с эпической обстоятельностью и объективностью»; и далее, уже окончательно: «...поэт не выдвигает свое лирическое "я" на первое место» (8)*. В то же время Д.К. Мотольская и К.И. Соколова, говоря об «Осени», полагают, что «"Я" поэта эстетически господствует во всей структуре стихов» (9)*. Столь взаимоисключающие суждения по вопросу, который, казалось бы, должен иметь однозначное

решение, создают литературоведческий казус и позволяют заново обратиться к материалу. К тому же формы выражения авторского сознания в лирике стали сейчас предметом широкой научной полемики (10)*.

В лирическом стихотворении о природе всегда существуют структурные отношения между двумя главными зонами, двумя смысловыми сгущениями - автором (авторским сознанием) и природой. Эти отношения складываются по-разному, и в пушкинской «Осени» таковы, что автор и природа, с одной стороны, являются равноправно суверенными образами-центрами, а с другой - они же взаимоподчиняемы, поскольку находятся во встречном смысловом движении. Нечто подобное происходит и в «Евгении Онегине», где парадоксально соотносятся друг с другом структурные зоны автора и героев. Возникает «расщепленная двойная действительность» (11)*, в которой автор приравнивается к своим героям как персонаж и в то же время находится в иной, высшей плоскости как создатель героев и романа в целом. В «Осени» автор творит художественный мир, свободно распоряжаясь в нем и окрашивая природу своими субъективными эмоциями. Но «Осень» написана о том, что именно природа в ее неистребимом круговороте творит самого художника и, пользуясь его вдохновением, создает свой удвоенный облик. Личность художника в момент наивысшего творческого выражения уже перестает быть только личностью, но переступает ее границы, замещая собой все сущее: явления природы, время и пространство, леса и моря, корабль, матросов и т. д. Таков автор «Осени».

В стихотворении нет параллельных планов человека и природы, метафорически освещающих друг друга, как, например, в лирике Тютчева («В душном воздуха молчанье...», «Фонтан» и т. п.). Автор и природа «Осени» не противопоставлены у Пушкина, но образуют слитное двуединство, где доминирует то одна, то другая сторона. Оба начала без всякого нажима развертывают тему. Автор обнаруживает себя в жанровом обозначении «Осени» как отрывка, в выборе эпиграфа, косвенно - в первой октаве («Сосед мой поспешает...»). Природа возникает здесь в основном из стертых языковых метафор-олицетворений, но они-то и создают образ. Точнее сказать, они («октябрь... наступил», «нагих... ветвей», «дохнул... хлад», «бежит... ручей») незаметно рисуют картину осени, взаимодействуя в своем качестве стертости с более яркими литературно-поэтическими образами («роща отряхает», «страждут озими», «будит лай собак уснувшие дубравы»). Языковые метафоры сглаживают их эмоциональность, но сами оживляются в своем древнем поэтическом звучании. Даже небольшое усложнение или инверсирование языковых метафор вставками «уж», «своих», «осенний», «за мельницу», которое в обыденной речи вовсе бы стерло их образность, теперь придает им важность и поэтическую ощутимость (12)*.

Единое образное движение можно проследить и в глагольных рифмах первой октавы:

...роща отряхает,

...дорога промерзает,
…сосед мой поспешает.

Все три действия разнокачественны, но две активных конструкции, одна из которых - олицетворение, а другая - человеческий поступок, опоясывая среднюю, пассивную, придают черты активности и промерзающей дороге. К тому же все глаголы стоят в позиционном соответствии. Подобные вещи происходят и в других октавах. Характер глагольных рифм предпоследней, одиннадцатой, октавы («рифмы... бегут», «стихи... потекут», «матросы... ползут»), в которой развернута тема творчества, обнаруживает те же свойства, что и в первой.

Образы «Осени» перекликаются из одной октавы в другую, продвигая через все стихотворение мотив подобия природы и человека. Любимый прием Пушкина - «зеркальное», перевернутое отражение образов:

...страждут озими от бешеной забавы (1-я окт.),
...как поля, мы страждем от засухи (4-я окт.).

Так в единой поэтической системе «Осени» создается образ всеобщей одушевленности, которая в то же время тонко оставляется условной. Роща отряхает листы - сосед поспешает в поля; озими страждут от нас - мы, как поля, страждем от засухи; уснувшие дубравы - я сладко усыплен; легкий бег саней - рифмы легкие бегут; мысли волнуются - громада корабля рассекает волны. Все приравнивается друг к другу, все обратимо и обменивается смыслом, создавая высокий пафос стихотворения, в котором жизнь природы и поэтическое творчество оказываются явлениями одного ряда.

Поэтому авторское «я» не может композиционно господствовать в «Осени», быть единственным центром стихотворения. Сколько бы ни звучало почти во всех октавах «я» поэта, оно так или иначе нейтрализуется, умеряется, поглощается. Не случайно в первой и последних двух октавах (11 и 12) «я» вообще отсутствует: благодаря композиционному охвату, смысловой доминантой начала и конца становится безличная, собирательная одушевленность. Однако есть и другие способы нейтрализации авторского «я». «Осень» довольно густо населена: сосед со своей охотой, сам автор, его подруга, младые Армиды, нелюбимое дитя в семье родной, чахоточная дева, слуги, ведущие коня, матросы. Широко используются безличные формы, обращения к читателю и собирательное отождествление себя с ним в формах первого и второго лица множественного числа: «Как весело... скользить», «Она вам руку жмет», «Кататься нам», «Нас мучишь», «мы страждем», «Иной в нас мысли нет», «читатель дорогой», «Сказать вам откровенно», «Как, вероятно, вам», «Куда ж нам плыть?». И «житель берлоги», и махающий гривой конь подстраиваются к этому образному ряду. Сюда же относится фамильярный контакт с временами года («ох, лето красное!», «жаль зимы-старухи» и т. д.), тяга к «привычкам бытия». Однако чем больше понижается и отодвигается авторское «я», чем сильнее оно поглощается всеобщим, тем большее

значение оно получает, как бы готовясь от имени этого всеобщего к высшему творческому акту. Такова диалектика «Осени».

Автор и природа в стихотворении обозначают собой субъективное и объективное начала в их нерасторжимости и неслиянности. Каждый образ лишь поворачивается то одной, то другой гранью. Вместе взятые картины времен года в «Осени» создают образ времени, который несомненно имеет объективный характер. Но распределение, следование времен года одно за другим, их «композиция» - все совершенно субъективно. За осенью следует весна, за весной - зима, затем лето и снова осень. К тому же изображено время, идущее вспять. Описав круг, оно возвращается в исходную точку, но та же осень теперь не та. Теперь осень, вобрав в себя опыт всей прошлой жизни, всех прожитых времен года, приходит обогащенной. Отсюда и патетика седьмой октавы («Унылая пора» и т. д.).

Субъективное время «Осени» творит характерный эпический момент, то есть выполняет объективную функцию. Равноправность и свобода образов, строф, частей стихотворения приводят к тому, что развернутые сравнения не отводят материал в сопоставительный план, а остаются на магистрали содержания. В лирическом стихотворении словно бы действует эпический закон хронологической несовместимости, который приравнивает друг к другу события внешней и внутренней жизни, делая их сиюминутными. Переключения из плана в план происходят как и в «Онегине», но если в романе так называемые «отступления» применительно к редуцированному сюжету выполняют функцию ретардации, то в стихотворении оба развернутых сравнения (судьба чахоточной девы и отплытие корабля) становятся чем-то вроде сюжетных эпизодов.

Изображение пространства в «Осени» подчинено основным структурным принципам построения содержания. Пространство словесно-художественного произведения, рассмотренное само по себе, не может быть ни объективным, ни субъективным. Оно всегда условно и более или менее абстрактно. Но, усвоенное той или иной стилевой системой, оно приобретает ее признаки. Пушкин организует художественное пространство «Осени», пользуясь уже выработанными ранее приемами («Зимний вечер», «Зимнее утро» и т. д.), через отношение разомкнутого пространства к замкнутому, обширного к ограниченному:

> ...Нельзя же целый день
> Кататься нам в санях с Армидами младыми,
> Иль киснуть у печей за стеклами двойными.
> (III, 318)

Здесь варьируется тема «Зимнего утра». То же в девятой октаве, где каждому виду пространства отведено по половине строфы:

> Ведут ко мне коня; в раздолии открытом...
> (III, 318)

Но гаснет краткий день, и в камельке забытом...
(III, 318)

Однако более частый способ - совмещение плоскостного пространства с линейным, векторным. Так передается ощущение шири и движения. Примером может служить уже первая октава: «дорога промерзает» (линейное), «бежит ручей» (векторное); «пруд», «отъезжие поля», «озими», «уснувшие дубравы» (плоскостное). Представление трехмерности возникает из движения сверху вниз («роща отряхает») и объемного движения («дохнул осенний хлад»). Те же образы во второй октаве: «снега» (плоскость), «присутствие луны» (вертикальная линия), «легкий бег саней» (вектор). В третьей - катанье на коньках по замерзшей реке и т. д. Все это - художественные способы словесно моделировать реальное пространство. «Осень» Пушкина - пространство и движение.

Пространственные образы могут служить и для передачи непространственных представлений. Таковы два психологических состояния, описанные в развернутых сравнениях. О творческом порыве, уподобленном кораблю, отплывающему в океан, писалось достаточно. Меньше упоминалось о «зеве могильной пропасти» - смерти, изображенной через глубину, «низ». Образ грандиозно гиперболичен, но не страшен, что очень важно для семантики «Осени». Всеобъемлющая, всепоглощающая бездна смерти даже незаметна ни для умирающей девушки, ни для читателя. Смерть естественно входит в круговращение времени, она составная часть жизни, а не ее противоположность. Пушкин писал об этом не раз, но, пожалуй, более всего сходно опять-таки в «Онегине», где упомянуто восемь смертей и все они почти не заметны. Даже стоящая в центре событий нелепая гибель юноши Ленского - далеко не главный эпизод романа, так же как и эпизод с «чахоточной девой» в стихотворении. Ведь не случайно вслед за Белинским, имеющим свои взгляды, о Ленском часто говорят, что лучше быть убитым, чем опошлиться. Во всяком случае, жизнь людей в «Онегине» наиболее естественно и верно идет тогда, когда вполне соответствует природе и ее законам («Как в землю падшее зерно» и др.).

При описании художественной структуры «Осени» невозможно обойти черты жанра, а также некоторые особенности композиции, ритма и фоники.

«Осень» дает почти исчерпывающее понимание поэтики фрагмента в творчестве Пушкина. С ее помощью он добился больших успехов в экономной организации художественного материала наряду с неисчерпаемой, как бы движущейся за пределы текста содержательностью. Будучи противоположна поэтике завершенных форм с отчетливым ощущением итога, замкнутости смысла внутри словесной структуры, поэтика фрагмента сыграла существенную роль в разрушении и пересоздании устоявшихся жанров. У Пушкина, правда, ни одна из этих тенденций не возобладала, и его гармонический стиль навсегда сохранил черты завершенности и свободы. Но это, разумеется, в целом, а в отдельных произведениях то или иное начало могло перевешивать. Множество

лирических стихотворений Пушкина - образцы завершенной поэтики: «Я помню чудное мгновенье...», «Зимний вечер», «Я вас любил...», антологические стихи, лирические миниатюры и т. п. Параллельно, нарастая к концу творческого пути, развиваются формы лирического фрагмента: «Чаадаеву» (1824), «Ненастный день потух...», «Когда за городом...», «Вновь я посетил...», «Из Пиндемонти» и др.

Фрагмент, видимо, нельзя считать жанром, но он все же обладает определенными структурно-композиционными чертами. Призванный заменить разрушенные крупные формы XVIII в., фрагмент интенсивно аккумулировал смысл на сокращенном словесном пространстве. «Осень» Пушкина, в частности, имитирует жанр описательных (дескриптивных) поэм, обычной тематикой которых были времена года. Отсюда эпическая струя в стихотворении, выбор октавы как повествовательной строфы. Для эпико-лирического фрагмента, каким является «Осень», характерно объединение разнородного материала, частое переключение из плана в план, свободно лежащие части, стилистическая полифония, повышенная функция графических эквивалентов текста, разомкнутая композиция. В этом смысле «Осень» может служить моделью - упрощенным уподоблением - не только для «Евгения Онегина» как лирического эпоса, но отчасти даже для «Бориса Годунова» с его до конца не разгаданной жанровой характеристикой.

Некоторые черты поэтики фрагмента хорошо видны на уровне композиции «Осени». Стихотворение двухчастно, его двенадцать октав дважды группируются по шесть. Первая и седьмая октавы целиком посвящены осеннему пейзажу Можно заметить и переклички, и переосмысления, и контрасты между обеими частями.

Однако двухчастность, как часто бывает у Пушкина, не навязчива, спрятана глубоко в структурном типе, исподволь уравновешивая композицию и придавая теме фугообразное движение. Скрытые опоры композиционного равновесия характерны для «Осени» так же, как для «Онегина» (например, «День Онегина» и «День автора»).

Однако, опираясь на этот устойчивый фундамент, содержание «Осени» растет весьма прихотливо, включая в себя такой широкий и разнородный материал, что стихотворение можно без особой натяжки назвать «малой энциклопедией» русской жизни. Движение темы все время меняет направление. Первая октава вполне соответствует заглавию, но три последующих обходят остальные времена года. Возвращение к осени в пятой октаве немедленно вызывает еще более далекое уклонение от темы. Седьмая октава начинает новое развертывание мотива осени, но и здесь он спустя три строфы иссякает, уступая дорогу теме поэтического творчества.

Композиционная двухчастность «Осени» тесно связана со стилистической полифонией, которая, в свою очередь, зависит от ритмической организации. Ритм стихотворения, взятый сам по себе, не представляет из себя ничего оригинального; в нем выявляют себя обычные законы шестистопного ямба: преимущественная ударность 1-й, 4-й и 6-й стоп, переменная - во 2-й и 3-й и перевес пиррихиев в 5-й стопе. Однако

взаимоотношения ритма и синтаксиса создают совершенно различный тип интонации в частях. В первых шести октавах преобладает разговорная интонация; вдвое больше переносов; часто полуударяется первый слог; есть сильный спондеический перебой в начале второй октавы, яснее, чем слова, обозначающий душевный диссонанс:

Скучна мне оттепель: вонь, грязь - весной я болен;
Кровь бродит, чувства, ум тоскою стеснены. (III, 318)

В октавах второй части ритмический рисунок мало отличается от первой, но все-таки выделяется плавный ритм седьмой октавы, что, взаимодействуя с длинным синтаксическим периодом, создает особенно приподнятое впечатление. Вообще во второй части резко сокращается население «Осени», почти исчезает разговорная интонация, подготавливается творческое одиночество, ведущее, в противовес мировоззрению Баратынского, к полному слиянию с природой, с миром. В одиннадцатой октаве, правда, есть резкий перенос, усиленный спондеем:

Но чу! - матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз...
(III, 318)

но этим обозначается концовка и оттеняется плавность последней строки октавы. В аспекте темы творчества композиция «Осени» напоминает в осложненном виде композицию пушкинского «Поэта» (1827).

Что касается фоники «Осени», то она, как всегда у Пушкина, разработана разветвленно и тонко по всему стихотворению. Достаточно отметить значимые переклички в девятой октаве, способствующие созданию единого пространственно-временного образа: «разДОЛии», «ДОЛ», «думы ДОЛгие». Но в целостной художественной системе «Осени», с точки зрения общего смысла, фоника опускается в глубь текста, приобретая характер материальной фактуры произведения. Это обстоятельство подтверждает повествовательную, эпико-лирическую жанровую основу «Осени». То же происходит в «Евгении Онегине», где лишь отдельные мотивы изображены или подготовлены фонически (13)*, но в макроструктуре романа фоника отступает на третий план. В стихотворном эпическом произведении семантизируются лишь отдельные фонические зоны, возникающие более или менее спорадически.

Как бы ни были значительны отдельные картины и эпизоды, все они вместе вливаются в самый емкий образ, доминанту «Осени» - рождение поэзии. Оснастив свой корабль вдохновения, Пушкин написал о неутолимой жажде творчества, о жажде неосвоенного пространства. Корабль «Осени» - воплощение самых древнейших, глубинных и сильных движений души, которые обеспечивают человеку его непрерывное совершенствование. Ход корабля или его спуск - нередкая тема у Пушкина. Два неоконченных отрывка 1829 и 1833 гг. («Медок» и «Чу, пушки грянули!») содержат лишь этот

мотив; «Осень», написанная о медленном круговороте времен года, о скромной русской природе, разрешается образом вечного поиска, вечного стремления навстречу неизведанному. Пора сна и «пышного увяданья» природы готовит духовный расцвет человека.

Наконец, следует сказать о самых ярких признаках поэтики фрагмента - графических эквивалентах текста. Пушкин, давно осознавший неисчерпаемые семантические потенции эквивалентов текста, закончил «Осень» эквивалентом в открытой позиции. Вот почему он на первом полустишии оборвал почти написанную двенадцатую октаву:

Ура... Куда же плыть? Какие берега
Теперь мы посетим - Кавказ ли колоссальный,
Иль опаленные Молдавии луга,
Иль скалы дикие Шотландии печальной?
Или Нормандии блестящие снега -
Или Швейцарии ландшафт пирамидальный?
(III, 917)

Справедливо замечено, что страны, географические ландшафты - все это «сузило бы значение стихотворения» (14)*. К тому же перечисление сухопутных местностей, которые мог посетить корабль вдохновения, лишило бы сравнение предметной ощутимости, чего Пушкин, очевидно, избегал в поэтике «Осени».

Художественный эффект концовки оценили далеко не все пушкинисты. Иные считают «Осень» просто неоконченной. Лишь Н.Л. Степанов писал, что «Пушкин завершает свое стихотворение вопросом <...>, после которого ставит две строки точек, означающих полную свободу ответа...» (15)*. Разумеется, неоконченность здесь мнимая. В один год с написанием «Осени» вышел целиком в свет «Онегин», концовка которого также представляет собой графический эквивалент текста. В обоих произведениях эквивалент замещает как минимум строфу, от которой остался стих или начало стиха: «Итак, я жил тогда в Одессе...», «Плывет. Куда ж нам плыть...». Предшествующие строфы впрямую или по существу говорят о творческом состоянии, о готовности творить. Эквиваленты «Осени» и «Онегина» отмечают момент возникновения творчества, давая, таким образом, вместо конца новое начало, приоткрывая неведомые перспективы. Так «Осень» и «Онегин» еще раз обнаруживают черты структурной и жанровой общности при всей несоизмеримости лирического стихотворения и романа в стихах.

Содержание «Осени» развертывается как сложное двойное движение человека сквозь природу и природы сквозь человека В самом высшем своем смысле оно означает прекрасное и постоянное творчество природы, созданием которой оказывается человек и его духовный мир.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* Например, можно установить связь «Осени» с современной так называться «большой формой».

(2)* *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. 2. М.; Л., 1961. С. 404 - 406; *Гинзбург Л.* О лирике. М.; Л, 1974. С. 224 - 225; *Слонимский А.* Мастерство Пушкина. М., 1959. С. 110 - 111; *Городецкий Б.П.* Лирика Пушкина. М.; Л., 1962. С. 497; *Бонди С.М.* Примечания // Стихотворения Александра Пушкина. М., 1967. С. 7 - 8; *Лахостский К.П.* Лирика Пушкина. Л., 1959. С. 43 - 48; *Степанов Н.Л.* «Осень» // Н.Л. Степанов. Лирика Пушкина. М., 1974. С. 345 - 354.

(3)* *Томашевский Б.* Указ. соч. С. 405.

(4)* *Гинзбург Л.* Указ. соч. С. 224.

(5)* *Степанов Н.Л.* Указ. соч. С. 352.

(6)* История русской поэзии: В 2 т. Л., 1968. Т. 1. С. 367.

(7)* *Степанов Н.Л.* Указ. соч. С. 392.

(8)* Там же. С. 347, 350.

(9)* *Мотольская Д.К., Соколова К.И.* К вопросу о композиции лирического стихотворения (На материале лирики А.С. Пушкина 1830-х гг.) // Русская литература и общественно-политическая борьба XVII - XIX веков. / Уч. зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена. Т. 414. Л., 1971. С. 154.

(10)* См., например: *Петросов К.Г.* О формах выражения авторского сознания в лирической поэзия // Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969 (Моск. обл. пединститут им. Н.К. Крупской). С. 22 - 48. В статье дается обширный обзор литературы вопроса.

(11)* *Чичерин А.В.* Идеи и стиль. 2-е изд., доп. М., 1968. С. 123.

(12)* Разумеется, в этом же направлении действует и ритм стиха.

(13)* См.: *Гербстман А.* Звукопись «Евгения Онегина» // Вопросы литературы. 1964. № 5. С. 178 - 193.

(14)* *Степанов Н.Л.* Указ. соч. С. 354.

(15)* Там же. С. 353.

1972

СТИХОТВОРЕНИЕ ПУШКИНА «К*** («Я ПОМНЮ ЧУДНОЕ МГНОВЕНЬЕ»): ФОРМА КАК СОДЕРЖАНИЕ

Во времена, когда монографическое описание лирического текста было еще не в моде, послание Пушкина к А.П. Керн неизменно привлекало внимание исследователей. Будучи общепризнанным эталоном поэтического совершенства, оно служило и служит своего рода раздражителем, вызывающим читателей на ученое ристалище. Высокая оценка стихотворения долго зависела от биографического комментария, и лишь постепенно текст возвращался к себе самому. Так, Н.Л. Степанов (1)* отводит отношениям Пушкина и Анны Керн гораздо больше места, чем лаконичным замечаниям по поводу поэтики стихотворения. Правда, в 1950-е гг. поэтики как бы не существовало, и о ней писали, употребляя термины «стилистика» или «мастерство». Однако Н.Л. Степановым, а за ним и Б.В. Томашевским (2)* уже обсуждалась собственно поэтическая проблема, которую выдвинул в 1953 г. А.И. Белецкий (3)*. Он предположил, что «Я помню чудное мгновенье» написано не столько о восхитительной женщине, сколько о творческом вдохновении. Н.Л. Степанов и Б.В. Томашевский, признавая присутствие мотива вдохновения, возражали против его абсолютизации. Впоследствии с ними согласились С.А. Фомичев (4)*, С.Н. Бройтман (5)*, В.А. Грехнев (6)*, Е.Г. Эткинд (7)*, Е.А. Маймин (8)* и другие, но следует заметить, что односторонность А.И. Белецкого, может быть предумышленная, оказалась весьма продуктивной.

Обращение к поэтике стихотворения как таковой можно увидеть в

книгах А.Л. Слонимского (9)* и А.В. Чичерина (10)*, а затем появились и монографические описания, касающиеся отдельных сторон и аспектов текста. Их авторы - Е. Фарыно (11)*, Ф.П. Федоров (12)*, Н.Н. Скатов (13)*, уже упомянутый С.Н. Бройтман - писали о ритмике, пространственно-временной структуре, связях текста с живописью и музыкой и вероятностно-множественной модельности. О симметрической композиции стихотворения пишет Е.Г. Эткинд; его четырехслойный смысл, исходя из принципа «лирического движения», выводит В.А. Грехнев. Сделано предостаточное количество глубоких и тонких наблюдений, но их еще предстоит совместить, если это возможно, в рамках непротиворечивого описания. Предлагаемая работа лежит на пути к этой задаче.

Поэтическая идея и формообразующие принципы возрастают друг в друге одновременно, и поэтому смысл стихотворного текста неотделим от формы его выражения (14)*. Конечно, какие-то сегменты смысла поддаются извлечению интуитивным способом, ассоциативно или по аналогии. Возможно и результативное *сопоставление* с гетерогенными структурами других искусств, например, в отношении «К***» с музыкой и живописью (15)*, но гораздо продуктивнее *уподобление* стихотворения живописному изображению, где текст читается, в первую очередь, со стороны строя и стиля. Вот как об этом пишется в современной работе: «Внимательное прочтение стихотворения требует значительного количества возвращений назад и продвижений вперед и напоминает разглядывание картины, поскольку стихотворение раскрывает свои тайны лишь в одновременном присутствии всех своих частей» (16)*.

С этих позиций мы приступаем к очередному прочтению пушкинского стихотворения, надеясь, что рассмотрение вплотную к тексту принесет нечто новое. Мы обратимся лишь к синтаксической и строфической композиции, так как считаем, что стремление к исчерпывающему описанию слишком громоздко и притупляет впечатление.

К***

I (1) Я помню чудное мгновенье:
(2) Передо мной явилась ты,
(3) Как мимолетное виденье,
(4) Как гений чистой красоты.

(5) В томленьях грусти безнадежной,
II (6) В тревогах шумной суеты,
(7) Звучал мне долго голос нежный,
(8) И снились милые черты.

(9) Шли годы. Бурь порыв мятежный
III (10) Развеял прежние мечты,
(11) И я забыл твой голос нежный
(12) Твои небесные черты.

(13) В глуши, во мраке заточенья

IV (14) Тянулись тихо дни мои
(15) Без божества, без вдохновенья,
(16) Без слез, без жизни, без любви.

(17) Душе настало пробужденье:
V (18) И вот опять явилась ты,
(19) Как мимолетное виденье,
(20) Как гений чистой красоты.

(21) И сердце бьется в упоенье,
VI (22) И для него воскресли вновь
(23) И божество, и вдохновенье,
(24) И жизнь, и слезы, и любовь.
(II, 358)

Н.Л. Степанов пишет о стихотворении, что «внешним принципом его лирической композиции являются интонационно-синтаксические подхваты и повторы, создающие ритмико-мелодическое единство, романсную напевность стиха» (17)*. Это верно, но, во-первых, надо бы развернуть формулу, а во- вторых, как бы ни была прекрасна музыка Глинки, озвучившая эту напевность, она схватывает в концентрированном синтаксисе Пушкина лишь оптимально необходимое для фортепианной партии, скрадывая, оттесняя и замещая остальное. Ясность и легкость текста Пушкина зависит от сложного переплетения нескольких синтаксических фигур, их, можно сказать, вдавливания друг в друга, и этот богатый и плотный орнамент - его нагнетание или ослабление - не может быть воспроизведен в адекватном переводе ни на какой язык, в том числе музыкальный. Мы выберем здесь четыре формы, из которых сплетается синтаксическая ткань: прямой и обратный порядок слов, генитивные обороты, пре- и постпозицию эпитетов и анафорические чередования.

1. Фразы с прямым и обратным порядком слов складываются в особый ритм, весьма релевантный в структурном устройстве и хронотопе текста. Этот ритм сразу манифестируется контрастом стихов (1) и (2):

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты...

Стихи обращены друг к другу по правилу слегка сдвинутой зеркальной симметрии или неполной инверсии, что является одним из наиболее частых приемов Пушкина. Фигура еще резче подчеркнута поляризованной позицией личных местоимений «я» и «ты». Они берут оба стиха в композиционно-смысловую рамку и задают условия для дальнейшего фразового ритма. Затем следуют два различных анафорических построения (ст. 3-4 и 5-6), обращенные сходством-различием друг к другу. Строфа II, ст. 7-8, заканчивается обратным порядком слов, который продолжается в самое начало строфы III («Шли годы»), но тут же сменяется прямым порядком, повторяющимся дважды до конца строфы. Синтаксические противопоставления подыгрывают антонимической смене мотивов «память-

забвение», и в перекличке «Я помню» (1) - «я забыл» (11) второй и последний раз возникает местоимение первого лица.

Строфы IV и V построены на обратном порядке слов, причем в V две таких фразы (ст. 17-18). В заключительной строфе VI сопрягается прямой и обратный порядок, как и в строфе I, создавая окаймляющую композицию, но обратный порядок протяженнее, что опять-таки сдвигает симметрию. Мы видим также, что в целом обратный порядок слов превышает прямой фактически в два раза, если вычесть восемь стихов с «нейтральными» анафорическими вставками.

Противонаправленные синтаксические построения, кроме композиционного баланса и разбалансирования, могут отображать поступательный и возвратный ход художественного времени. Считывание «содержания» с лексической поверхности укладывается в линейное время, бегущее от прошлого к настоящему, но инфраструктуры текста «загибают» время назад, стимулируя его циклический ход. Это заметно и в описаниях времени стихотворения, сделанных под иным углом зрения. А.В. Чичерин, обращая внимание на «отчетливо расчлененные пять временных периодов, то более, то менее длительных, каждый со своим жизненным ритмом», добавляет по поводу стихов (3-4), что «в мгновенной молнии открылось что-то в высшей степени устойчивое, вне времени стоящее» (18)*. О строфе VI он также пишет, что в ней «знак временного обозначения устранен» (19)*. Иначе говоря, в стихотворении нерасторжимо сцеплены время и вечность, и это можно понять как пушкинскую модель равновесия между изменчивостью и инертностью, важного для поэта во всех сферах бытия. Прямые и обратные синтаксические построения, прослеженные здесь, работают, по нашему мнению, в том же направлении.

2. Подобные функции, но по-другому, выполняют генитивные конструкции. Их шесть, и они сосредоточены в первой половине текста: «гений чистой красоты» (строфы I, V); «В томленьях грусти безнадежной, В тревогах шумной суеты» (II); «Бурь порыв мятежный» (III); «во мраке заточенья» (IV). Строго говоря, наличие-отсутствие генитивных форм не делит текст на две равные части. Но оно делает больше: демонстрирует тенденцию, а потом нарушает ее. Одна из форм (ст. 13) слегка переступает черту деления, а другая - далеко прокалывает вторую половину (ст. 3, 19), притягивая ее к первой уравновешивающим и содержательным повтором. Кроме того, у генитивной конструкции имеется здесь чисто пушкинское свойство: она выступает как минимальный инвариант преобразований. На фоне тождества (ст. 3, 19) остальные формы как строительные кирпичики различных очертаний представляют варианты из трех компонентов, причем в одном из них, «пограничном» (ст. 13), третий компонент значимо минусирован.

3. Не менее важным в синтаксической композиции текста является расположение эпитетов. Урегулированное чередование их пре- и постпозиций выглядит как бы умышленным. Три эпитета строфы I наделены особыми функциями: «чудное» совершенно уникально, и его «нечетность»

выделена отсутствием эпитетов в ст. 2; «мимолетное» и «чистой» повторяются вместе в строфе V. Все они соблюдают препозицию. По-иному построен блок из эпитетов в строфах II и III. Всего их восемь, по одному на каждый стих, и их пост- и препозиции подвергнуты непрерывному инверсированию. Эта мена позиций сопровождается непрерывным чередованием двух рифм, частично тавтологических, в связи с чем можно говорить о наращивании параллельных структур (20)*. Более того, строфы II и III тесно сплачиваются между собой, наподобие катренов сонета. Наконец, все до единого эпитеты скапливаются (11 на 12 стихов) опять-таки в первой половине текста, а строфы IV - VI, за исключением группы повтора (ст. 19 - 20), полностью от них свободны.

4. В узор синтаксических фигур вплетаются и анафорические группы. Распределение их по тексту в количестве пяти дополняет наши соображения о двухчастном его строении. Однако анафоры более значимы для второй половины, где их роль сложнее. Правда, между строфами I и II весьма эффектно сталкиваются две разноустроенные конструкции, образуя нечто вроде строфического хиазма (ст. 3-4 и 5-6). В связи с этим в зеркальное построение втягиваются ст. 1-2 и 7-8, хотя тут же обнаруживается и контраст этих пар по краткости и долготе времени. Впрочем, не стоит забывать, что наше мгновенье равно вечности и поэтому еще «дольше». В строфе III анафоры вовсе отсутствуют. Строфы I и V скреплены, как известно, точным повтором анафорической группы. Что касается анафор в строфах IV и VI (ст. 15-16 и 23-24), то они, выстраивая эмфатическую коду стихотворения, создают «своеобразный повтор-отталкивание» (21)*, то есть, будучи полярными по смыслу, притягивают друг друга, обводя кольцом строфу V. В то же время обе строфы асимметричны, потому что анафорическое «и», прошивая строфу VI насквозь, превращает ее всю в сплошную анафору.

Теперь все составляющие синтаксической композиции, наряду с некоторыми другими чертами, будут погружены в крупноблочные строфические компоненты, образующие целое общей картины. Пушкинские композиции всегда считались стройными, соразмерными и гармоничными, и в стихотворении «К***» обычно видели изящное тройное деление: «...три восьмистишия <...> отражают три последовательные состояния души», - пишет С.А. Фомичев (22)*. То же читаем у Е.Г. Эткинда: «Тематически <...> стихотворение распадается на три части по две строфы в каждой; в первой части (А) говорится о первой встрече, о давней любви, во второй (В) - о разлуке, в третьей (A_1) - о новой встрече и новой любви, в которой возрождается прежняя» (23)*.

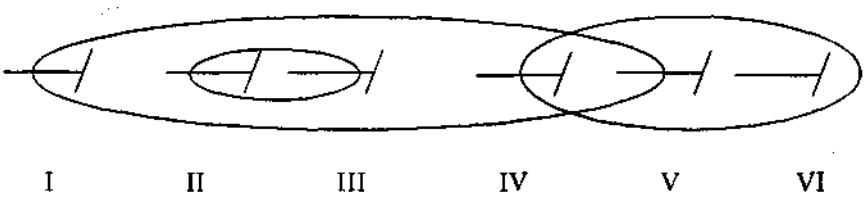
Итак, композиционная формула стихотворения представлена как 2 + 2 + 2. Однако окончательное решение было бы преждевременным. В зрелой лирике Пушкина действует принцип вероятностно-множественного (незакрепленного, инверсивного) композиционного членения, и «К***» подчиняется этому принципу. Движение лирического сюжета не прикрепляется к твердо установленному сцеплению частей, так как структура стихотворения настолько многослойна, настолько перенасыщена

разнообразными компонентами, что композиционные схемы могут опираться на различные основания - и все будет корректно!

Поэтому Е.Г. Эткинд, установив первую формулу, продолжает: «В то же время стихотворение распадается на две равные половины, образуя две группы 3 + 3. Первая половина начинается сочетанием: "Я помню..." и кончается его отрицанием: "И я забыл..." Всю ее объединяют мужские рифмы на *-ты...* Вторая половина начинается отрицанием <...> и кончается утверждением <...> все три строфы объединены женскими рифменными окончаниями на *-енья (е)»* (24)*. Синтаксические переклички и связки, показанные здесь нами, полностью сходятся с мыслью Е.Г. Эткинда о том, что «"Я помню чудное мгновенье..." подчинено двум композиционным членениям, которые оба симметричны» (25)*.

Тем не менее ограничиться этим нельзя. Круг наблюдений Е.Г. Эткинда в его книге не выходит за пределы презумпции о симметричных композициях у Пушкина. Мы, однако, всегда были убеждены, что постоянная тяга поэта к симметрии часто дополнялась асимметрическими сдвигами, вносящими в тексты живоносную динамику. С этой точки зрения, в стихотворении проходит и асимметрическая композиционная схема 4 + 2: первая встреча постепенно забылась, и жизнь потянулась «без божества, без вдохновенья» до тех пор, когда «душе настало пробужденье» и повторная встреча с лихвой вернула все, что казалось утраченным (26)*. Эта схема допускает вариант 1+3 + 2, где строфа I отрезается от следующих трех, связанных мотивом нарастающего забвения, и притягивается к строфам V и VI, удваивающим первоначальную эмфазу.

Но и это еще не конец. Перечисленные симметрические и асимметрические формулы были основаны на различном делении строфических блоков, последовательно примыкающих друг к другу от начала к концу текста. Между тем возможна композиционная группировка строф по совершенно иным принципам, когда отдельные строфы, порой дистанцированные друг от друга, замыкаются вместе общей мотивной связкой. В этом случае образуется напряженное смысловое поле с циркуляцией противонаправленных сил, особенно возвратных. Взаимопритяжение в нашем стихотворении испытывают строфы I и V, строфы IV и VI, II и III. Запись композиционной формулы будет иной: I - V, II - III, IV - VI - или в более наглядном виде:



Из чертежа хорошо заметно, что взаимоотношения строф подобны укрупненной модели шестистишия, включающего в себя все способы рифмовки: перекрестную, кольцевую и смежную, - к тому же в оптимально

объединяющем сцеплении. Эту композицию можно назвать перекрестно-кольцевой («зарифмованной»), и в ее рамках стихотворение предстает в синхронно-диахронном статусе, картинный орнамент которого с равным успехом удобно читать и обозревать. В такой форме не обязательно искать смыслов, она сама выступает как содержание.

Наложение и снятие композиционных решеток как аналитическая процедура не только раскладывает текст в различных строфических комбинациях, но вместе с тем сплачивает его, «способствует органическому единству стиховой структуры и семантики» (27)*. Дело в том, что эта процедура вскрывает в пределах текста действие правила, описанного Ю.Н. Тыняновым внутри стиха как «теснота и единство стихового ряда». Перемежающаяся композиция функционально подобна двойному членению стиха, осуществляемому ритмом и синтаксисом. Нечто сходное видит Е. Фарыно внутри ритмики «К***», показывая, как в реальном ритме произведения вычленяются две его противоположные формы: *ритм-тенденция и ритм-отклонение»* (28)*. Все перечисленные форманты, безусловно, получают семантический характер.

Сказанное не отменяет традиционных способов постижения смысла «К***». Так, В.А. Грехнев выстраивает четырехуровневую иерархию его смыслов, напоминающую конструкты Данте в «Пире» и «Комедии». Построение Грехнева основано на идее «лирического движения» и проблемных вопросах, обращенных к тексту, а план выражения при этом лишь подразумевается. Результат удивительно красив и вдохновенен, но смысловые сентенции как бы парят над текстом, временами складываясь в философский комментарий.

У стихотворения есть одна парадоксальная черта. Написанное словами, отобранными в «школе гармонической точности», вознесенное над житейскими реалиями, опрозраченное душевным порывом, оно не невесомо и бесплотно, но, напротив, предметно-пластически осязаемо, так что вспоминается Белинский, написавший о стихе Батюшкова, что хочется «ощупать извивы и складки его мраморной драпировки» (29)*. Эта рельефность самого стиха порождается, на наш взгляд, устойчивыми риторическими фигурами - повторами синтаксических форм, всем построением из речевых «кирпичиков», оплотненных и звучных. Да и отношения симметрии и асимметрии, инверсивные узоры и многое другое играют в «пластике» стихотворения далеко не последнюю роль.

В связи с этим надо хотя бы коснуться интертекстуальности, формирующей, так сказать, «телесность» поэзии, ее эстетически-чувственную реальность. Так, экономность, осязаемость и партитурность рифмической картины «К***» связывает стихотворение со старофранцузской традицией, и нет никакой необходимости утверждать, что от рассмотрения формальной стороны вещи «пропадает <...> живое, жизненное впечатление» (30)*.

Столь же важно уследить, как интертекстуальные потоки перетекают в позднейшие поэтические предметы, а затем возвращаются вспять к ранним.

Нам посчастливилось заметить, как перекрестно-кольцевая композиция «К***» (наш последний вариант) отпечатала свой рисунок на стихотворении Тютчева «Я помню время золотое...», написанном в подсознательном соперничестве с Пушкиным ради преодоления «страха влияния». А ведь «Время золотое» совершенно не совпадает с «Чудным мгновеньем» ни в миросозерцании, ни в поэтике.

I (1) Я помню время золотое,
(2) Я помню сердцу милый край.
(3) День вечерел; мы были двое;
(4) Внизу, в тени, шумел Дунай.

II (5) И на холму, там, где, белея,
(6) Руина замка в дол глядит,
(7) Стояла ты, младая фея,
(8) На мшистый опершись гранит,

III (9) Ногой младенческой касаясь
(10) Обломков груды вековой;
(11) И солнце медлило, прощаясь
(12) С холмом, и замком, и тобой.

IV (13) И ветер тихий мимолетом
(14) Твоей одеждою играл
(15) И с диких яблонь цвет за цветом
(16) На плечи юные свевал.

V (17) Ты беззаботно вдаль глядела...
(18) Край неба дымно гас в лучах;
(19) День догорал; звучнее пела
(20) Река в померкших берегах.

VI (21) И ты с веселостью беспечной
(22) Счастливый провожала день;
(23) И сладко жизни быстротечной
(24) Над нами пролетала тень.

Стихотворение написано в подчеркнуто ином, чем у Пушкина, хронотопе: человеческое (культурное) время отпластовано от природно-космического, но находится с ним в сложной и неоднозначной связи. Время «внутри нас» тяготеет к статуарной остановленности, спациальности, выключенности. Время «вне нас», как ему и полагается, подвижно, деятельно, процессуально: «День вечерел» (3), «шумел Дунай» (4), «солнце медлило, прощаясь» (11), «ветер... мимолетом... играл» и т. д. (строфа IV), «край неба дымно гас...» (12), «День догорал» (19), «пела Река» (19-20). Вся панорама вечернего ландшафта загружена предметностью, чего совершенно нет у Пушкина; резко выражено вертикальное измерение, как всегда бывает у Тютчева. У Пушкина время и вечность неотличимо слиты, лишь иногда выступает то или другое; у Тютчева «время золотое», внутреннее, выступает как вечное (золото - цвет вечности), а просто время пролетает над неподвижными героями как «тень жизни». Собственно, в расподоблении двух времен - суть тютчевского стихотворения.

Со стороны композиции стихотворение Тютчева напоминает кольцевое построение 1 + 4 + 1, замкнутое мотивами дня и тени, но оно не слишком прорисовано. Ближе к пушкинским формулам 1 + 3 + 2 или хотя бы 1 + 3 + 1 + 1. Однако проступает и самый оригинальный вариант: 1 - 5, 2 - 3, 4 - 6, свидетельствующий об интертекстуальной связи. 1 - 5 перекликаются мотивами дня и реки (оба мотива в строфе V патетически приподняты). 2 - 3 тесно сомкнуты мотивом статуарности, переступающим границы строф. Наконец, 4 - 6 притянуты динамическим мотивом полета («мимолетом», «пролетала») и анафорическим «и» на нечетных стихах. Композиционный резонанс очевиден.

Итак, форма как содержание, мир как изменчивость и инертность, универсум как метафора эстетической монады. Лирический шедевр Пушкина «Я помню чудное мгновенье...» непрерывно возобновляет ценностные потенциалы существования. Читатель, накладывая различные рамы на текст, включается в elan vital поэта: так обозревающий статую меняет позиции рассмотрения. Вероятностно-множественный, инверсивный принцип, действующий в лирике Пушкина, может быть распространен на его лироэпику и прозу. Функциям перемежающихся разрезов в лирических композициях соответствует блуждающая точка повествования в «Евгении Онегине». Таким образом, творческий принцип становится универсальным, и Пушкин неизменно сохраняет внутри архитектонической статики динамический аспект (31)*.

Однако верно и то, что «летящая стрела покоится» (32)*.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *Степанов Н.Л.* Лирика Пушкина: Очерки и этюды. 2-е изд. М., 1974. С. 292 - 310.

(2)* *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 2. М.; Л., 1961. С. 73 - 85.

(3)* *Белецкий А.И.* Стихотворение «Я помню чудное мгновенье» // А.И. Белецкий. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 386 - 402.

(4)* *Фомичев С.А.* Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986. С. 100 - 101.

(5)* *Бройтман С.Н.* «Я помню чудное мгновенье»: К вопросу о вероятностно-множественной модели в лирике Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1987. С. 72 - 78.

(6)* *Грехнев В.А.* Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994. С. 420 - 424.

(7)* *Эткинд Е.Г.* Симметрические композиции у Пушкина. Париж, 1988. С. 46 - 48.

(8)* *Маймин Е.А.* Пушкин: Жизнь и творчество. М., 1981. С. 96 - 97.

(9)* *Слонимский А.Л.* Мастерство Пушкина. М., 1959. С. 75 - 76.

(10)* *Чичерин А.В.* Ритм образа: Стилистические проблемы. М., 1973. С. 224 - 226.

(11)* *Фарыно Е.* «Я помню чудное мгновенье...» А.С. Пушкина// Учебный материал по анализу поэтических текстов / Сост. и прим. М.Ю. Лотмана. Таллин, 1982. С. 55 - 63.

(12)* *Федоров Ф.П.* Пространственно-временная структура стихотворения А.С. Пушкина «К***» («Я помню чудное мгновенье») // Пушкин и русская литература: Сб. науч. трудов Латвийского гос. университета. Рига, 1986. С. 4 - 15.

(13)* *Скатов Н.Н.* «Гений чистой красоты» // Литература в школе. 1992. № 2.

(14)* В прозе дело обстоит несколько иначе: смысл может быть выстроен на известной дистанции параллельно тексту как редуцированный «синонимический» ряд.

(15)* См. работы Е.А. Маймина (Пушкин: Жизнь и творчество) и Н.Н. Скатова («Гений чистой красоты»).

(16)* *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства // Прометей, М., 1994. С. 110.

(17)* *Степанов Н.Л. Указ* соч. С. 305.

(18)* *Чичерин А.В.* Указ. соч. С. 224.
(19)* Там же. С. 226.
(20)* Отмечено в семинарском отчете студенткой Д. Пановой.
(21)* *Степанов Н.Л.* Указ. соч. С. 305.
(22)* *Фомичев С.А.* Указ. соч. С. 100.
(23)* *Эткинд Е.Г.* Указ. соч. С. 47.
(24)* Там же. С. *47.*
(25)* Там же. С. 48.
(26)* Вариант 4 + 2 описан нами в канд. дисс. (1970), но остался неопубликованным.
(27)* *Чумаков Ю.Н.* «Зимний вечер» А.С. Пушкина // Лирическое стихотворение: Анализы и разборы. Л., 1974. С. 43.
(28)* *Фарыно Е.* Указ. соч. С. 57.
(29)* *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 3 т. М, 1948. Т. 3. С. 294.
(30)* *Голышева А.И.* Американская пушкиниана 70-х и начала 80-х годов // Проблемы современного пушкиноведения. Межвуз. сб. науч. трудов. Л., 1986. С. 146. Автор критикует статью Е. Стенбок-Фермор, якобы выдержанную «в духе нелучших традиций компаративизма».
(31)* Об этом по-разному писали М.О. Гершензон, П.М. Бицилли, Р.Я. Якобсон, А.К. Жолковский и др.
(32)* См. стихотворение Пушкина «Движение» («Движенья нет, сказал мудрец брадатый...»).

VI. ИЗ ДОКЛАДОВ И РЕЦЕНЗИЙ

ОБ ИНВЕРСИВНОСТИ У ПУШКИНА

(Доклад, прочитанный на III Международной Пушкинской конференции в Одессе 27 мая 1995 г.)

Среди многообразия явлений поэтики Пушкина усматриваются глубинные и постоянно действующие принципы, которые можно принять за универсалии. Обратимся к одной из таких универсалий и назовем ее инверсивностью, или принципом инверсирования. То, что называется инверсией в риторике, является частным случаем внутри фундаментального кодирующего устройства поэтического мира Пушкина. Действие инверсивности заключается в перераспределении компонентов текста, порядок и последовательность которых нормированы правилами языка, стиля и поэтики. Перекомпоновка нанизывает на текст дополнительную сеть зависимостей, регулирующую тонкие связи и пропорции между основными уровнями его структуры, начиная от звукового и ритмо-синтаксического и кончая сюжетным и композиционным. Благодаря этому пластичность и последовательная выстроенность отдельных элементов у Пушкина не противостоит гармонически уравновешенной слитности, которая свойственна его текстам в их целокупности.

Инверсивность объясняет и объединяет самые разнообразные черты в поэтике Пушкина. Кроме самоочевидных словесных перестановок типа «Как пылкий отрока восторгов полный сон» («К вельможе») или изящных фабульных перебросов в «Метели», существуют менее заметные фигуры и

построения, также являющиеся следствием инверсионности. К ним можно отнести излюбленную Пушкиным «зеркальную симметрию», когда концы и начала текста, его фрагмента, вплоть до фразы или стиха, связаны обращенным повтором. Такова перекличка первых пяти и последних пяти сцен «Бориса Годунова», такова соотнесенность монологов и молчаний в сюжете Онегина и Татьяны или обращенное созвучие в строке «Европы баловень Орфей» («Отрывки из путешествия Онегина»). Перестановка элементов повторяющейся группы позволяет видеть внутри «зеркальности» энергию инверсирования. Вместе с тем Пушкин никогда не допускает наглухо окаменевшей симметрии и постоянно сдвигает установленное равновесие, позволяя инверсированию продолжить свою работу.

Не касаясь лексических и ритмических инверсий Пушкина, поскольку они всегда были видны, отметим инверсии на более высоких порядках. Сдвинутый повтор сюжетной коллизии наблюдаем во 2-й и 4-й сценах «Каменного гостя». В «любовном треугольнике»: Лаура - Дон Карлос -Дон Гуан - Пушкин меняет двух персонажей, вводя Дону Анну и Командора, перемещая Дон Гуана на гибельное место Дон Карлоса. Сюда же можно отнести перевернутые повторы ситуаций, вторичное рассказывание ситуации новым лицом, незаметную передачу повествования от одного рассказчика к другому (все это в «Повестях Белкина»). «Интертекстуальная» инверсия, когда система персонажей перевернута на фоне чужого текста (второстепенные персонажи становятся главными и наоборот), усматривается в «Станционном смотрителе», сравнительно с «Бедной Лизой». Особенно содержательны у Пушкина инверсии смысла, способные круто повернуть складывающееся понимание текста в сторону противоположных или дополнительных истолкований. Такова коллизия двойной версии отравления Моцарта, кодированная в самом тексте трагедии. Переворачивается смысл и в «Сцене из Фауста».

В композициях Пушкина часто повторяется логико-поэтический строй, когда общее состояние, явление, положение, мысль начинает затем дробиться на отдельные моменты и частности, рассматриваться с различных сторон и в деталях. Например, «Три ключа», «Цветик», «Кавказ» и многие другие.

В степи мирской, печальной и безбрежной,
Таинственно пробились три ключа...

И далее Пушкин говорит о каждом из них. Этот прием разложения может строиться и в обратном порядке: вначале идут различного рода дифференциации и лишь затем их обобщение - собирание по типу:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.

Разумеется, подобные ходы есть постоянные правила поэтики, но Пушкин их комбинирует и усложняет, пуская навстречу друг другу по разным уровням или перемежая прямые и обратные построения. Так, в «Зимнем вечере» на протяжении восьмистрочной строфы дифференцируется мотив бури, а сама строфа и две последующие собираются в четвертой в композиционный узел. Одним из конструктивных слагаемых послания Керн является прямой и обратный порядок слов, заданный начальными двумя стихами:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты...

Или еще один малозаметный пример инверсирования, где следование фабульных эпизодов отражается в обращенной реплике: Тазит встречает купца-армянина, бежавшего раба и убийцу брата, не трогая их. Разгневанный отец кричит ему: «Ты трус, ты раб, ты армянин», не только переворачивая фабулу, но и превращая самого Тазита в тех, кому он по-христиански не сделал зла.

Рассмотрим с этих позиций «Медного всадника». Его стихотворный трехчлен, окаймленный фрагментами прозы, содержит инверсирование внутри разноуровневых компонентов. Грандиозное вступление, написанное в стилистике оды, выступает в функции композиционного замка, который держит две повествовательные части, развертывающиеся из него по принципу расчленения. Однако само вступление, концентрируя генеральные мотивы поэмы, построено по принципу собирания, то есть имеет внутри себя противонаправленный конструирующий ход соотносительно с общим развертыванием текста. В результате мощная имперская энергетика вступления внутри предложенной сегментации превосходит по смысловой выразительности как возмущение водяных стихий, так и кульминационное преследование медным кумиром несчастного Евгения. Оно, это преследование, своим неразрешимо-двойственным смыслом не в состоянии композиционно уравновесить поэму, из-за чего вся структура наклоняется к концу, и мотив пустынного острова на взморье, обращенный к началу, еще более усиливает ее наклон. Однако вступление, повторяя своей трехчленностью троичную структуру всей поэмы, удерживает восходящим и собирательным характером устойчивость общей композиции, а заодно и государственную идею. Инверсирование, таким образом, лежит в основании всего художественного построения Пушкина.

В то же время работа инверсирования не ограничивается перевернутым отражением композиции поэмы в одном из ее компонентов. Она продолжается в иной форме во всех трех частях вступления. Их выделенность отчетлива и фиксированна: Петр и его думы, Петербург и гимн в его честь, величие дела Петра и перелом к повествованию. Их названия зависят от двусоставности каждой части, а двусоставность объясняется перемещением точки зрения с внешней на внутреннюю, то есть их

инверсией. Это легко показать на тексте:

На берегу пустынных волн
Стоял он <...>
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася <...>
По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там <...>
И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел...
(V, 135)

Ландшафт Невского устья, где мы допустили небольшие сокращения, увиден глазами Петра - но сначала он подан как внешняя картина, вызывающая к жизни «великие думы», а затем содержание дум раскрывается:

И думал он:
Отсель грозить мы будем шведу.
Здесь будет город заложен
Назло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море;
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам –
И запируем на просторе.
(V, 135)

Все перечисленные одна за другой «думы» сливаются в картину необъятного пространства, образованного как бы взрывом сжатой внутренней энергии. То, что было точкой, распространилось на все, непрерывно расширяясь. В динамическом пространстве возникают противонаправленные, но благие силы: корабли, плывущие «по новым им волнам». «Простор» пульсирует. Пространство, видимое глазами Петра, ушло внутрь, поменялось местами с новым, а то, что было внутри, в «думах», охватило колоссальный объем.

В центральной части вступления все, задуманное Петром, осуществилось:

...ныне там,
По оживленным берегам,
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен <...>
В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Темно-зелеными садами
Ее покрылись острова и т. д.
(V, 136)

Перед нами преображенное пространство первой части, панорама города, предстающая в самом общем виде и снова с внешней точки зрения. Однако после строки «Люблю тебя, Петра творенье» возникает более крупный план, детали, события, а главное - картина Петербурга переводится в личный план, наполняется собственными переживаниями автора. Поется гимн прекрасному городу, и пространство окрашивается изнутри, из этой поющей души - мы снова на внутренней точке зрения. Так и в первом случае: описание сменяется переживанием, поэтическое пространство колеблется, масштабы меняются.

Наконец, третья часть вступления, где ликующая тональность оды поднимается до своих высот:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия...
(V, 137)

Здесь пространство остается лирически-внутренним, но оно в то же время овнешнено государственной темой, аллегориями и олицетворениями. Когда звучит окончание вступления:

Была ужасная пора,
Об ней свежо воспоминанье...
Об ней, друзья мои, для вас
Начну свое повествованье.
Печален будет мой рассказ –
(V, 137)

то переключение происходит во внутреннем пространстве, точка зрения передвигается из одной стилистической сферы в другую, из гимна в «повесть». Но переключение столь резко, контраст так неожидан, что по аналогии, по инерции прежних пространственных колебаний мы воспринимаем его как переворот внешнего во внутреннее. Трижды повторенный, один и тот же инверсивный ход, хотя и варьированный, стилистически вводит главный конфликт поэмы: столкновение государственного и личного начала, которое в более общем виде может быть понято как столкновение внешнего и внутреннего, великого и малого, которые обмениваются ценностными знаками. В то же время стороны конфликта нельзя отделить друг от друга и тем самым снять. Они неразрывны и едины так же, как едино внешне-внутреннее пространство, которое только мыслительно-аналитически возможно представить раздельным.

Короткий доклад не имеет претензий, да и не может экспонировать бесконечное разнообразие примеров и способов пушкинского инверсирования. Его цель указать на универсалию, может быть, на одну из таковых, без которой пушкинский мир не может быть описан как имеющий

прочное онтологическое основание. Пушкинское инверсирование зиждется на выполнении поэтом правил построения художественного текста с постоянным их нарушением. Следуя правилам распределения компонентов, Пушкин параллельно перераспределяет и дораспределяет. Это его творческое действие теснейшим образом связано с принципом сюжетно-композиционной и семантической многоплановости. Инверсия на любом порядке взрывает линейную последовательность и целевую однонаправленность текста, делая возможным подключение многих продолжений и осуществляя тем самым эффект «черновика» в завершенном тексте. Одновременно инверсивность регулирует баланс структур, удерживая разбегающиеся и расподобляя стесненные. В поэтическом мире Пушкина устанавливается противоположность и равенство сил саморасточения и самососредоточения. В результате осуществляется та единораздельность пушкинских текстов, которая утверждает автономность компонентов, их атомарную выделенность, и тут же, вместе с этим, растворяет их все в континуальном поле неисследимой глубины.

ЛИРО-ЭПИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО У ПУШКИНА

(Доклад, прочитанный на научной конференции в Даугавпилсе в 1987 г.)

Изучение художественного пространства в зависимости от родовой принадлежности литературного текста представляется весьма перспективным. Рассмотрим лиро-эпическое пространство у Пушкина, взяв проблему в историко-теоретическом аспекте. Лироэпос Пушкина выступает в самых различных жанрах: в балладе, поэме, романе в стихах, окрашивает лирику, - и в связи с этим небезынтересно взглянуть на жанровые преобразования лиро-эпического пространства.

К настоящему моменту художественное пространство «Евгения Онегина» как романа в стихах довольно подробно описано в ряде работ, в том числе и наших. «Онегин» являет собой образец уникально развитой лиро-эпической 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 как «Евгения Онегина», так и вообще романа в стихах. Но чем в таком случае отличается лиро-эпическое пространство пушкинских поэм, например, двух из них, обозначивших доонегинские этапы: «Руслан и Людмила» и «Кавказский пленник»?

Шутливо-сказочный «Руслан» по типу и тону повествования предшествует «Онегину». По словам современного исследователя, Пушкин «непосредственно ввел авторское "Я", свою личность в волшебно-сказочный жанр и тем совершенно его преобразил <...>. Читатель должен был постоянно помнить, что автор - поэт и поэма - плод его воображения, его вымысел, его создание» (1)*. Все эти наблюдения, безусловно, свидетельствуют в пользу лиро-эпической структуры «Руслана», но

взаимодействие авторского и геройного миров здесь не столь адекватно «Онегину», как это выглядит при обращенной вспять амплификации. Отличие поэмы от романа, несмотря на их общую лироэпичность, усматривается в особенностях пространственных соотношений.

Надо заметить, что предлагаемое рассмотрение обращено не столько на способы передачи эмпирического пространства в поэтическом тексте, сколько на пространство самого поэтического текста, понятое по типу феноменологического. Оно предполагает подход, основанный на принципах топологии, о которой Б. Риман писал, что она, отвлекаясь от измерения величин, изучает *только соотношения взаимного расположения и включения.* «Взаимное расположение» поэтических компонентов может быть описано в аспекте композиции, но «соотношения взаимного включения» подлежат прежде всего пространственному анализу. В нем особенно значима презумпация совмещения пространств, причем именно *«со-вмещения»,* обоюдного вмещения, а не «пересечения» или «наложения», то есть такой мысленной ситуации, когда не только большая матрешка вмещает малую, но и малая, соответственно, вмещает большую. Подобное явление вовсе не так парадоксально, как кажется, поскольку с учетом компоненты времени нетрудно представить два пульсирующих друг в друге контура, которые, меняя проницаемые пространственные границы, соотносительно занимают то внешнюю, то внутреннюю позицию.

В связи с указанными предпосылками отличие поэмы от романа в стихах, в данном случае «Руслана и Людмилы» от «Евгения Онегина», определяется особенностями взаиморасположения и, главное, *степенью* взаимного включения мира автора и мира героев как художественных пространств. Степень включения существенно меняет содержательные, пространственные и жанровые характеристики. В «Руслане» эпический мир явно перевешивает лирический количественно и качественно. Автор соприкасается с сотворенными им героями лишь в чисто поэтическом, а не в изображенном эмпирическом пространстве, тогда как в «Онегине» оба пространства для него совмещены. Авторский мир как целое представляется в «Руслане» достаточно условным, рассыпается на «лирические отступления», функция которых преимущественно заключается в организации повествования. Поэтому устройства, раскрывающие внутреннюю жизнь автора, его чувства и думы, настроения, действуют в «Руслане» ограничительнее, чем в «Онегине». Это хорошо заметил один из самых первых критиков Пушкина Иван Киреевский, написавший, что поэт «не ищет передать нам свое особенное воззрение на мир, судьбу, жизнь и человека, но просто созидает нам новую судьбу, новую жизнь, свой новый мир, населяя его существами новыми, отличными, принадлежащими исключительно его творческому воображению» (2)*.

Если в грубом приближении принять лиро-эпическое пространство за эллиптическую структуру с двумя центрами, то эллипс «Руслана» окажется довольно вытянутым, расстояние между лирическим и эпическим центрами солидным, а миры автора и героев более автономными, чем проникающими.

Однако именно эти черты обеспечивают поэме единство и целостность, которые видел уже Киреевский, «несмотря на пестроту частей». Правда, временная дистанцированность эпоса, отличающая, по М.М. Бахтину, поэму от романа, Пушкиным лишь имитируется, но даже имитация все-таки склоняет «Руслана» от лиро-эпической структуры в сторону эпической. Не случайно и Ю.Н. Тынянов, называя эту поэму «комбинированным жанром», характеризует ее как «большую эпическую форму», «новый большой эпос» (3)*. При этом лирическое пространство как таковое продолжает существовать, но оно или дробится на элегические, одические, романсные и т. п. куски, или растворяется в эпическом, коннотативно его окрашивая. Если все же представить его как целостное и сомкнуто-автономное, то оно будет «заслонено» эпическим, потому что поэма повернута к нам эпической стороной.

«Кавказский пленник» пространственно построен сложнее «Руслана и Людмилы». В поэме множество самодовлеющих, фрагментарно выделенных лирических, описательных, комментирующих мест: посвящение, нравы горцев, черкесская песня, эпилог, примечания и др. Все это кусочное пространство воспринимается как бы на периферии поэмы, образуя в совокупности чисто авторский, внефабульный план. Однако в фабульном центре поэмы, в мире героев, автор и пленник смешивались до неразличимости, так как романтическая поэма, в отличие от шутливо-сказочной, позволяла, по словам Ю.В. Манна, «одновременно вести рассказ о себе и об объективном герое» (4)*. Плотная сомкнутость миров автора и героя не допускает их автономности, и дистанция между лирическим и эпическим центрами в главной пространственной зоне поэмы столь мала, что эллиптическая структура может быть принята за круговую. В «Кавказском пленнике» автору невозможно взирать на героев как бы из зрительного зала. Зато автор в «Руслане и Людмиле», глядя на битву Руслана с Рогдаем, естественно восклицает:

Бери свой быстрый карандаш,
Рисуй, Орловский, ночь и сечу!

Здесь, безусловно, взгляд со стороны.

Однако размежевание лиро-эпического пространства в «Руслане и Людмиле» в восприятии читателей, как уже было замечено, дает ограниченный эффект: текст поэмы признается единоцелостным. Не то в «Кавказском пленнике». Тесная совмещенность автора и героя в слитном лиро-эпическом пространстве воспринимается как отсутствие единства. Разумеется, в этом случае нельзя не учитывать влияния разбегающихся фрагментов авторского пространства на периферии. «Неопределенность в целом и подробная отчетливость в частях», - так выразил пространственное переживание поэмы Иван Киреевский. Он же считал, что «все описания черкесов, их образа жизни, обычаев, игр <...> бесполезно останавливают действие, разрывают нить интереса и не вяжутся с тоном целой поэмы», что

она «имеет не одно, но два содержания» (5)*. Мысли Киреевского много позже повторил Г.А. Гуковский, мотивируя их, правда, прорастанием реализма в романтизме: «Субъективистская система Байрона уже взрывалась изнутри объективным изображением этнографического материала, описанием жизни кавказских героев и объективным пейзажем» (6)*. В свете того, что затем будет именоваться реализмом, здесь, пожалуй, все очевидно, но в аспекте пространства «Кавказский пленник» столько же опирается на лиризм, как и на описательность.

В «Евгении Онегине» миры автора и героев не разведены, как в «Руслане и Людмиле», но и не вторгаются друг в друга до неразличимости, как в «Кавказском пленнике», применительно к фабульному плану. Дистанция между центрами двух миров в нашей эллиптической схеме тяготеет к оптимальности, взаиморасположение пространств органично и уравновешенно, они не заслоняют друг друга, фронтально развертываясь к читателю. Во взаимодействии пространств автора и героев романа в стихах нет ни натянутого напряжения, ни чрезмерной втиснутости, и в этом смысле они максимально жизненны, если иметь в виду математическую игру Конвея «Жизнь», где группу фишек, передвигающихся по разграфленной поверхности, настигает остановленность «смерти» в случаях чрезмерного рассеяния, стесненности или зацикленности. В то же время степень взаимовключения лирики и эпики в «Онегине» значительна по прилеганию, пересеченности и глубине. Картина незавершенной современности, нарисованная в романе, способствует проникающему контакту авторского и геройного миров, создает условия для встречной переходности персонажей из одного мира в другой, для взаимозамен, подстановок, смешений и превращений. В лиро-эпическом пространстве «Евгения Онегина» сбалансированы силы дробления и собирания.

На примере трех текстов из стихотворного эпоса Пушкина выступили черты, функции и преобразования лиро-эпического пространства в различных жанрах и разновидностях жанра. Перевес эпики в «Руслане и Людмиле», лирики - в «Кавказском пленнике», разветвленное врастание и вырастание этих миров друг из друга - в «Евгении Онегине», - все эти, в принципе, известные качества текстов приобретают в ходе пространственного анализа более устойчивые обоснования и новые стороны, далеко не безразличные для смысловой содержательности. Однако в ходе того же анализа оттачивается его инструмент, уточняются предпосылки и исходные понятия. Возникают условия как для локального, так и для расширенного применения аналитических и интерпретирующих операций, их переноса из одной области в другую.

Так, лиро-эпическое пространство у Пушкина в своем двуединстве является наиболее репрезентативной художественной моделью внешне-внутреннего пространства, которое в снятом виде лежит в основе любого поэтического пересоздания действительности. Внешне-внутренняя соотнесенность неизбежно присутствует и в эпическом повествовании, и в лирической медитации. Эпическое пространство «Евгения Онегина», то есть

мир героев, совмещает в одной общей плоскости как внешние, так и внутренние события из жизни персонажей, и в этом нельзя не увидеть передвинутый вовне из авторского мира тот же способ связи, что и в лироэпике.

С точки зрения совмещенного внешне-внутреннего пространства в фабуле пушкинского романа в стихах не два, а четыре свидания Онегина и Татьяны: в саду, во сне героини, в доме и мире книг героя, в петербургском доме. Это события особой смысловой отмеченности. Они выстраивают фабулу по принципу романтической вершинности. Стиховая ткань романа выравнивает внешнее и внутреннее в пределах единой поэтической реальности. Наконец, четыре свидания героев «зарифмованы» Пушкиным: события внешнего мира опоясывают события внутреннего мира.

Весьма существенно, что подобное сюжетное устройство с четырьмя кульминациями в «Онегине» было не впервые найдено, а повторено. Такова же цепочка сражений героя в «Руслане и Людмиле», описанная Г.Л. Гуменной: схватка с Рогдаем, битва с Головой, единоборство с Черномором, сражение с печенегами. Разбирая первую и последнюю битвы, опоясывающие вторую и третью, исследовательница пишет: «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 героические деяния в иное измерение, высвечивая иронический смысловой план» (7)*. В интересующем нас аспекте можно отметить, что фантастически-сказочные поединки, обрамленные былинно-историческими, выполняют, сравнительно с ними, функцию внутреннего пространства. Этому помогает стилистическая двуслойность, образованная парами эпизодов.

В позднем творчестве Пушкин в отчетливо выраженных формах показывает владение внешне-внутренним пространством. Остановимся лишь на одном примере. Вступление к «Медному всаднику» включает три крупных компонента: это Петр в устье Невы, панорама Петербурга и финал. Однако каждый из них делится на два соразмерных отрезка, где первый исходит из внешней, а второй - из внутренней точки зрения. Соответственно перед нами всякий раз происходит стыковка внешнего и внутреннего пространств. В первом случае: «На берегу пустынных волн Стоял он - И думал он», во втором: «Прошло сто лет, и юный град - Люблю тебя, Петра творенье», в третьем: «Красуйся, град Петров, и стой - Была ужасная жара». Обращает внимание графическая прорисованность компонентов, их классически ясные пропорции, стилистические столкновения, подчеркивающие пространственную организованность извне и изнутри. Миры героя и автора своеобразно перекрещиваются: тема Петра начинается эпически, уходя в лирическую стихию, автор же, начиная гимном и одой, кончает печальным повествованием. При этом внешне-внутреннее пространство показано в первой части - как эпическое, а во второй и третьей

- как эпико-лирическое и лиро-эпическое, то есть одна и та же основа все время варьирует.

Таким образом, уже при беглом рассмотрении этапных произведений стихотворного эпоса Пушкина можно отметить доминирующую роль лиро-эпического принципа в организации его поэтического пространства. Вдохновленный романтической эпохой с ее пафосом личностного мира, лиро-эпический принцип осуществился и усовершенствовался у Пушкина в исключительном большинстве форм и смыслов, в которых личность и универсум безостановочно возрастают друг в друге. Это возрастание возможно лишь в единораздельном внешне-внутреннем пространстве, поэтическим аналогом которого является лиро-эпическое пространство. В построении пространства стихотворного эпоса Пушкин выразил предпосылку современного неклассического мышления о мире, включающем в себя не только безличное многообразие явлений, форм и процессов, но и наше знание об этих явлениях, формах и процессах, наше творческое пересоздание их, наше личностное присутствие в них и через них. Изучение лиро-эпических пространств Пушкина не только способствует постижению поэтических структур и правил поэтики, но и укрепляет наше убеждение в том, что видение определенной картины мира и картина самого этого видения составляют единый фрагмент бытия, где внешнее и внутреннее пространства могут быть разграничены лишь условно-аналитически.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *Коровин В.И.* Лелеющая душу гуманность. М., 1987. С.21.

(2)* *Киреевский И.В.* Нечто о характере поэзии Пушкина // И.В. Киреевский. Критика и эстетика. М., 1979. С. 45.

(3)* *Тынянов Ю.Н.* Пушкин // Ю.Н. Тынянов. Пушкин и его современники. С. 136, 137, 138.

(4)* *Манн Ю.В.* Динамика русского романтизма. М., 1995. С. 153.

(5)* *Киреевский И.В.* Указ. соч. С. 47, 48.

(6)* *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 284.

(7)* *Гуменная Г.Л.* Ирония и сюжетосложение шутливой поэмы Пушкина («Руслан и Людмила») // Болдинские чтения. Горький, 1987. С. 177.

1998

В ГЛУБЬ ПУШКИНСКОЙ СТРОКИ

(О книге Ст. Рассадина «Драматург Пушкин:
Поэтика, идеи, эволюция». М., 1977)

За последние годы появились новые работы о лирике, прозе и драматургии Пушкина. Причем драматургии и театру великого поэта даже более повезло: за несколько лет вышло целых три монографии.

Из них последняя по времени и весьма примечательная по содержанию - книга известного критика и литературоведа Ст. Рассадина «Драматург Пушкин».

Автор осуществляет монографическое прочтение наиболее значительных произведений Пушкина в драматическом роде. Отдельные главы посвящены «Борису Годунову», четырем «Маленьким трагедиям», «Русалке» и «Сценам из рыцарских времен». За пределами книги остались многочисленные драматургические замыслы Пушкина, черновые эскизы, планы. По ходу разбора, впрочем, некоторые из них привлекаются: например, сжато и тонко описывается отрывок «И ты тут был». Кроме того, довольно убедительно введен в драматургический контекст Пушкина его неоконченный фельетон «Альманашник». И наоборот, выведена «Сцена из Фауста», что аргументируется ее родством со стихотворениями-диалогами Пушкина типа «Разговор книгопродавца с поэтом» и «Герой».

Задачи, которые ставит перед собой Рассадин, перечитывая пушкинскую драматургию, достаточно масштабны. Во-первых, он хочет постичь наконец природу сценичности пьес Пушкина. «Пушкин - единственный великий драматург России, все еще не нашедший пути на сцену» (с. 6). Во-вторых, пристальное внимание уделяется поэтике пушкинских драм, причем «поэтика ... - не столько материал (и уже тем более - цель), сколько угол зрения, средство проникнуть в идейно-эмоциональное содержание произведения...» (с. 9). В-третьих, автор исследует «пройденный путь драматурга Пушкина», который понимает «как формирование принципиально нового типа драмы, и больше того - типа художественного мышления» (с. 352). Такой ход литературоведческой мысли в главных чертах можно усмотреть во многих современных работах, но здесь он особенно интересен из-за самого предмета исследования: пушкинская драматургия. Интерес этот не угасает до самого конца чтения.

Наше внимание поддерживается прежде всего, пожалуй, самой привлекательной чертой книги - свободной, раскованной эссеистической манерой, в которой она написана. Рассадин прямо-таки неистощим в развертывании литературоведческой фабулы. Здесь и «эффект присутствия» самого автора, его непринужденность и эмоциональность, здесь и хорошая публицистичность и в особенности оригинальность многочисленных сопоставлений пьес Пушкина с другими его произведениями.

Рассмотрение каждой драмы Пушкина ведется Рассадиным по принципу многоаспектного подхода, когда автор может начать анализ с любой частной проблемы, лишь бы она в конце концов выводила на магистраль критической мысли. Так, анализ «Бориса Годунова» начинается с теоретически запутанной жанровой характеристики. Известно, что сам Пушкин намеревался назвать «Бориса» то «романтической трагедией», то «драматической повестью», то «комедией о царе Борисе и Гришке Отрепьеве». Ни одним из этих названий Пушкин не воспользовался, а каждое из них выстраивало бы содержание пьесы по-разному. Интересны размышления автора над вольным наименованием персонажей. Самозванцу присвоено целых пять наименований, которые зависят от развития сюжета, характера пушкинских оценок. Не менее интересны наблюдения над

расстановкой датировок в «Борисе», связанные с общей проблемой ремарок в пьесах Пушкина. Здесь Рассадин вступает в спор с С. Шервинским, писавшим о «свободном отношении» Пушкина к вспомогательному аппарату драм (1)*, и настаивает на внутренней обоснованности и закономерности каждой датировки. В этом случае со Ст. Рассадиным нельзя не согласиться, тем более что датировками Пушкина он обосновывает «самостоятельное существование в трагедии отдельных, сложившихся, стилистически замкнутых небольших форм» (с. 13) - своеобразных подступов к будущим маленьким пьесам.

Но здесь хотелось бы сделать одно возражение. Подкрепляя свои доводы сопоставлением с «Евгением Онегиным», автор пишет о тщательности Пушкина в отделке произведений, «заставившей его с достоинством ответить на упреки в хронологической непоследовательности: «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю» (с. 14).

Однако «расчисление по календарю» событий в «Онегине» есть не твердо установленная истина, а проблема, как показано в некоторых исследованиях. Скорее всего, Пушкин здесь просто иронизировал, играя с читателем и допуская в тексте, как это иногда делается, хронологические инверсии, растяжения и сжатия, используя линейное и циклическое время и т. п.

Вернемся, однако, к «Борису Годунову». Общая концепция пушкинской драмы восходит у Рассадина к великолепной статье Г. Гуковского, к взглядам пушкиниста XIX в. Л. Поливанова и историка В. Ключевского. Суть заключается в разобщенности, взаимном отчуждении, несовместимости деспотической государственности и народных масс, царской власти и народа. Глава о «Борисе» не случайно называется «Два самозванца». Годунов тоже самозванец, ибо власть его также находится за пределами законов общества. Это отчетливо показывает анализ Ст. Рассадина знаменитой пушкинской ремарки «Народ безмолвствует». «Неучастие народа в делах чуждой ему власти гибельно для нее» (с. 56), - пишет автор.

Весомость пушкинского лиризма, подчеркнутая Рассадиным в «Борисе Годунове», еще более увеличивается в «Маленьких трагедиях». Возрастание лиризма - это, по автору, один из ведущих принципов эволюции драматургии Пушкина. Соответственно этому Рассадин и располагает главы, посвященные одной из трагедий. Расположение не является общепринятым, ибо обычно пьесы цикла ставят друг за другом в порядке их хронологического возникновения. Рассадин меняет местами две пьесы, и последней у него оказывается «Каменный гость», являющий собой «единственный случай полного слияния автора с героем, когда Пушкин доверяет персонажу свое миросозерцание, свое сердце, не говоря уж о языке» (с. 200). Что касается героев остальных трех пьес, то их глубочайшее самовыражение относится к самому Пушкину как «чужая лирика». Концепция не бесспорная, но достаточно серьезная, особенно если принять во внимание то, что сам поэт в известном письме к Плетневу от 9 декабря 1830

г. расставил «Маленькие трагедии» именно в том порядке, который принят Рассадиным: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы» и «Каменный гость». Все так, однако у традиционного расположения есть свои преимущества: так называемые «рифмы ситуаций» и, что еще важнее, нарастание структурной «открытости», причем для Рассадина последнее является вторым ведущим принципом пушкинской драматургической эволюции. Концовкой «Пира» и концовкой цикла традиционно считается ремарка, где «Председатель остается погруженный в глубокую задумчивость». В случае, если сделать допущение, будто сюжет завершается «Каменным гостем», цикл оканчивается ремаркой «Проваливаются», естественно исключающей какую бы то ни было «открытость».

Вряд ли возможно останавливаться подробно на разборе каждой «Маленькой трагедии», проделанном автором. «Скупой рыцарь» возникает на подвижном историческом фоне: от средневековья до пушкинской современности. Мощный характер главного героя, жаждущего абсолютной свободы, исторически и психологически далек от Пушкина, но в социальном плане кое-что у них оказывается общим. По Ст. Рассадину, «жизнь Барона - это уловка рыцаря сохранить свои привилегии, свое самосознание, свою эпоху с помощью средств, позаимствованных у новой эпохи» (с. 77). Для Пушкина также важны были его сословные привилегии и обязанности в век нарастающего меркантилизма. Но у него не было богатства, которое он дал Барону. Впрочем, Барону оно не помогло, став лишь источником трагического конфликта. «Сама честь оказалась невольницей денег. <…> Абсолютная свобода Барона <...> обернулась индивидуализмом - страшным и, хуже того, пошлым» (с. 98). Не Барон делается «невольником чести» (таково название главы), а тот, к кому были обращены эти слова Лермонтова.

Необычайно интересен в книге анализ «Моцарта и Сальери», хотя он, на мой взгляд, и грешит известной однобокостью. В пушкинистике сложилось убеждение в масштабности фигуры Сальери, в грандиозности его преступного фанатизма. Еще Белинский отмечал, что «у Сальери своя логика; на его стороне своего рода справедливость, парадоксальная в отношении к истине...» (2)* Предполагается, что порывом своих страстей Сальери уравнивает себя с гениальной непосредственностью Моцарта. Между тем в некоторых современных разборах усилилась снижающая тенденция в понимании Сальери. При наличии внешних оговорок мы видим в итоге низменного предателя, заговорщика и палача. Эта тенденция доводится до предела в книге Рассадина.

Сальери у автора представлен бывшей значительностью, все лучшее в нем уже позади. Сейчас, к моменту своего холодно задуманного преступления (а Сальери, по Ст. Рассадину, «планщик», «логик и алгебраист»), он в своем самодовольстве «сам себя оскопил, выхолостив в душе художническое начало, которое было подарено ему природой» (с. 111). Пройдя «путь таланта к посредственности» (с. 111), «отныне он скопец, завистник, потенциальный убийца» (с. 114). Порой добавляется, что

«Сальери сложен и многогранен» (с. 120), но в конечном итоге он оказывается, подобно Дантесу, «исполнителем чужой воли» (с. 126), и в нем вскрываются «потайные связи» с бездуховной чернью (предлагается сравнение со стихотворением «Поэт и толпа»). Сальери «и есть голос толпы, голос осмысленный, договаривающий за толпу то, что самой понять ей и высказать не по силам...» (с. 130) Теперь «он уже человек толпы, агент черни, он подвластен ее логике» (с. 130). В результате «происходит столкновение не Моцарта и Сальери, а Моцарта и черни, гения и толпы». Логика здесь, конечно, торжествует, но интерпретация идет, на мой взгляд, уже на грани возможного, хотя на помощь призваны сопоставления Сальери, кроме Дантеса, еще и с М. Воронцовым, Ф. Ницше, Ленским (о последнем упоминалось выше). Трудно себе представить, какие же «диалогизм» и «полифонию» можно вычитать из пьесы, если в конфликт вступают гений и «делец и пошляк» (с. 164).

Истолкование «Пира во время чумы», как и в других случаях, происходит на фоне разнообразных и изощренных аналогий с произведениями Пушкина. Тут и «Андрей Шенье», и «Герой», и «Альбом Онегина», и многие другие. Ст. Рассадина здесь занимает проблема пушкинского лиризма, который он тонко разлучает с автобиографизмом. Возникает проблема «чужой лирики», стремление выделить в лирических монологах персонажей степень лирического самовыражения Пушкина. Для автора книги эта степень всегда очень высока; так, в духе современных концепций он считает, что «в "Онегине" <...> лирическое начало так или иначе определяет структуру вещи» (с. 164).

Однако, по Рассадину, с Председателем пира Вальсингамом Пушкин лирически соединяется далеко не всегда. Даже о знаменитом гимне в честь Чумы, традиционно связывающимся с самовыражением Пушкина, Ст. Рассадин утверждает: «Система чувств, воплощенная в гимне, в целом - не пушкинская» (с. 170). И далее автор пишет: «Упоение Вальсингама превращается в самоупоение; бесстрашие перед лицом чумы перерастает в циническую хвалу ей...» (с. 171) Сознаюсь, мне никогда не удавалось прочитать гимн таким образом. Правда, после сцены со Священником Вальсингаму все-таки «открывается путь к гармонии» (с. 174), но его характеристика как «сверхциника» поддерживается до конца. Гимн чуме в его прямом смысле лежит в кругу античного миросозерцания, но для Вальсингама он лишь внезапное обретение истины, которая затем утрачивается.

Умаление Сальери и Вальсингама как будто призвано служить контрастом к безоговорочной апологетике Дон Гуана. Как уже было замечено, мы, по Рассадину, встречаемся в «Каменном госте» «с героем, которому Пушкин совсем не случайно доверил язык всей любовной лирики, свои слова и чувства...» (с. 245). Все, что произошло с Дон Гуаном, есть «наказание без преступления» (так и называется глава). Множество остроумнейших наблюдений и неочевидных аналогий выстраивает автор, чтобы доказать, что «Дон Гуан гибнет в ту минуту, когда его душа открылась добру, - оттого и

гибнет» (с. 241). Перед нами одна из трех основных версий в истолковании Дон Гуана - «прославление» (в противоположность «осуждению» или «объяснению»), когда страсть героя к Доне Анне понимается как свободное, законное и красивое чувство, освобождающее человека Возрождения от окаменевших догм средневековья. Правду сказать, последняя мысль не акцентируется, является далеко не единственной в многосоставном построении Ст. Рассадина. Едва ли не большее место занимает описание лирического сродства Дон Гуана с Пушкиным.

Для доказательства того, «что гибель застигает Дон Гуана на взлете его души» (с. 231), применены тонкие стилистические сопоставления внутри текста драмы (например, сравнение двух монологов героя, где он видит - и описывает! - Дону Анну то рассыпающей «черные власы на мрамор бледный», то «наклоняющей кудри» над «гордым гробом»). Проведены аналогии с «Онегиным», «Гробовщиком», стихотворением «Череп», с лирикой К. Батюшкова и «Шагами Командора» А. Блока. Возвышение Дон Гуана проведено последовательно, убежденно, принципиально. Думается, что из всех интерпретаций такого рода интерпретация Ст. Рассадина самая убедительная и аргументированная. И все же оценка Дон Гуана представляется чересчур завышенной. Мне виделось в версии Пушкина больше амбивалентности, наличия как положительных, так и отрицательных моментов в поступках героя, и - главное - трагической вины, заключающейся в авантюристической фрагментарности, текучести и безосновности его характера. Я бы сказал, что Дон Гуан погиб столько же «на взлете», как и «на излете»...

Анализ «Русалки» также спроектирован на множество фонов. Тут и «Леста, Днепровская русалка» Н. Краснопольского, и ряд произведений Пушкина («Яныш-королевич», «Не дай мне Бог сойти с ума» и др.). Сравнивая «Русалку» с «Онегиным», Рассадин пишет: «Пушкин подходит к концу, остается поставить последнюю точку, а рука медлит, ибо «магический кристалл» на этот раз почему-то ничего определенного не подсказывает» (с. 257). Аргументация развертывается на двух уровнях - текста пьесы и принципов поэтики Пушкина.

Ст. Рассадин убеждает нас, что мщение Русалки, карающей князя за измену, не могло устроить Пушкина, так как князь уже наказан внутренней драмой, душевным крушением. «Правда власти», которой был верен князь, рухнула под напором «правды любви», озарившей дочь Мельника. Сам Мельник переживает крушение «правды дела» - так называет автор книги его обыденно-практический взгляд на вещи. Глава о «Русалке» чрезвычайно увлекательна и в этом смысле одна из лучших в книге.

На примере «Русалки» и многих других произведений Пушкина Ст. Рассадин развертывает представление о поэтике художественной незавершенности, более того, о принципе нового художественного мышления. Здесь трудно что-либо возразить, но можно сделать два добавления. Принцип «незавершенности» не доминирует в позднем творчестве Пушкина, но вступает в сложное взаимодействие с поэтикой

«завершенности». Назовем «Капитанскую дочку», «Пиковую даму», «Анджело», «Я памятник себе воздвиг», даже «Медного всадника». «Незавершенность» у Пушкина всегда в оппозиции к «завершенности». Кроме того, столь подробное и эмоциональное изложение принципа незавершенности у Пушкина уместнее в книге, рассчитанной на массового читателя, каковой, по моему убеждению, книга Ст. Рассадина все же не является: это исследование для специалистов либо для «профессиональных дилетантов» - филологов-непушкинистов.

Описание драматургии Пушкина увенчивается оригинальным разбором «Сцен из рыцарских времен». Он обратил на себя внимание еще при первом появлении в виде отдельной статьи (1974), так как в нем утверждалось, что «Сцены» начаты Пушкиным в манере драматической сказки. Ст. Рассадин не настаивает, что это именно сказка как жанр, он настаивает на поэтике сказки - и эта сдержанность весьма уместна: анализ лишь выигрывает от этого. Стремление Пушкина использовать компоненты волшебной сказки в «Капитанской дочке» было подмечено И. Смирновым (1971), так что сама эволюция поэтики Пушкина определена верно. И здесь в доказательствах Ст. Рассадина недостатка нет, их целая россыпь. Анализ временами блистателен. В итоге, правда, снова утверждается поэтика незавершенности. Но у меня остается сомнение: если «внешнее развитие сюжета вступает в противоречие с внутренним смыслом происходящего, со смыслом историческим» (с. 349), то можно ли безоговорочно считать «Сцены» удачей пушкинского гения? Иначе говоря, если автор развертывает поэтическое содержание по жестким канонам жанровой структуры, а затем оказывается, что эти каноны мешают свободному развитию содержания, мешают довести сюжет до конца, то можно ли считать все это торжеством принципа незавершенной поэтики?

Каковы же общие итоги? На мой взгляд, книга Ст. Рассадина о драматургии Пушкина - заметное событие в литературоведении. Она подкупает бесконечным разнообразием аналитических приемов, сопоставлений, аналогий, она остро современна, увлекает непринужденным тоном, эмоциональностью. Немного огорчает лишь то обстоятельство, что блистательные и оригинальные ходы анализа опираются подчас на концепции и предпосылки, которые не представляются убедительными.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *См.: Шервинский С.В.* Ремарки в «Борисе Годунове» Пушкина // Изв АН СССР. ОЛЯ. Т. XXX, вып. 1. М., 1971. С. 64.

(2)* *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 3. С. 619.

1979

РОМАН БЕЗ КОНЦА…

(О книге Ю.М. Лотмана «Александр Сергеевич Пушкин: Биография

писателя»)

Перед нами новая биография Пушкина (1)*. Сравнительно небольшая по объему книжка адресована, в первую очередь, учащимся общеобразовательной средней школы. Доступный и ясный язык вполне соответствует ее популярной направленности. Но читатель ошибется, думая, что держит в руках очередной добросовестный пересказ жизни и творчества поэта, лишь приспособленный к требованиям бегущего времени. Мы - перед лицом большого культурного события.

Написанная одним из виднейших филологов современности Юрием Михайловичем Лотманом, новая биография Пушкина выделяется рядом особых качеств. В ней представлена именно жизнь писателя, а развернутые характеристики периодов его творчества и отдельных его произведений принципиально отсутствуют. Впрочем, и сама жизнь освещена в ее главных и высших моментах. Подробностей нет. Будучи глубоким знатоком исторического быта эпохи, чему свидетельством является его же комментарий к «Евгению Онегину» (2)*, автор сознательно опускает огромную совокупность фактических сведений о Пушкине, давно накопленных наукой. Они и так хорошо известны даже широкому читателю. Цель книги иная.

Для Ю.М. Лотмана важен отбор жизненных фактов, из которых можно вывести общий смысл целенаправленного творческого пути Пушкина. Если в комментарии к «Онегину» теория «упрятана» за пестрой поверхностью бытовых реалий, то в биографии, наоборот, описательность подчеркнуто уступает место теоретичности. В основе новой биографии Пушкина лежит концепция, согласно которой поэт был не только гением стиха и прозы, но и «гениальным мастером жизни» (с. 250). Автор понимает биографию Пушкина как факт творчества (так назывался доклад Ю.М. Лотмана, прочитанный им в Ленинграде в 1975 г.). Ему хочется представить, что такое была жизнь Пушкина по «замыслу» самого Пушкина и как менялся этот «замысел» со временем. При этом простота книги оказалась сложно организованной: внешняя картина жизни Пушкина, написанная со строго научных позиций, неразличимо совмещается с попыткой прожить изнутри, вместе с Пушкиным, его судьбу художника и мыслителя.

Подобная задача, однако, вполне соответствует месту Пушкина в нашем культурном сознании. Мы все испытываем двойное воздействие Пушкина - его творчества и его личности - и, несмотря на разнокачественность этих воздействий, непроизвольно сплетаем из них единый культурный текст. Поэтому столь устойчива тенденция (даже в науке) безоговорочно принимать на веру в самом буквальном и бытовом смысле биографические факты, получившие преломление в творчестве Пушкина. Узнавание жизни, отображенной в поэзии, представляется непреложным, но узнавание поэзии, оставляющей отпечатки на жизни и принимаемой за жизнь, мы явно недооцениваем. Между тем имеет место двусторонний, уравновешенный в идеале процесс, когда жизненная и поэтическая

реальности размывают границы друг друга по принципу неполного взаимоперевода. Иначе говоря, жизненные или поэтические факты, переведенные из одной реальности в другую, трансформируясь и обновляясь, сохраняют в какой-то степени свое прежнее состояние. Акцент на различении, равноправии и единстве встречных потоков поэзии и жизни является самым сильным местом в концепции Ю.М. Лотмана. «Пушкин был человек в поэзии и поэт в жизни», - пишет автор (с. 226).

В связи с изложенными соображениями Лотманом отвергаются два основных подхода к соотношению поэтического и человеческого у Пушкина. «Согласно одному из них поэт в своем творчестве предельно искренен, и, следовательно, поэзия, раскрывая глубины его личности, является идеальным биографическим источником. Согласно другому - поэт в минуту творчества преображается, становясь как бы другим человеком, и, соответственно, у поэта две биографии: житейская и поэтическая» (с. 63). Оба эти подхода легко «высвечиваются» из пушкинской лирики: из непосредственного переживания «Я помню чудное мгновенье...» или «Я вас любил...» можно вывести первое положение, а из «Пророка» и в особенности из «Поэта» - другое. И тем не менее, в понимании Ю.М. Лотмана, поэт и человек в Пушкине находятся в состоянии нетождественного тождества, то есть глубинное единство личности реализуется в гибком, многомерном и разностильном поведении.

У каждого человека есть различные стили и жанры поведения, каждое человеческое «я» не полностью переводит себя на различные уровни «пристройки» к миру, стараясь в то же время нерушимо сохранить свою единоцелостность. Очутившись в южной ссылке, Пушкин начал сознательно вырабатывать то, что исследователь определяет как «совершенно неповторимое искусство жизни» (с. 55), и первоначально пушкинское поведение Поэта строилось по романтической модели. Романтизм не проводил резкой границы между жизнью и поэзией; читающая публика видела в романтической личности поэта, его судьбе и творчестве полное единство. И, «...вступая с этими - еще новыми - культурными представлениями в своеобразную игру, Пушкин частично под их влиянием стилизовал собственное поведение, частично же обаянием и авторитетом своей личности влиял на читательское представление о человеческом облике поэта» (с. 58). По сути дела, сам Пушкин задолго до своих биографов задал нам условия развертывания и переживания его жизни как сюжет для философско-исторического романа, который мы должны доорганизовывать и дописывать.

Южной ссылке Пушкина посвящена третья глава, самая крупная в книге. Мы находим здесь тонкие примеры аналитического разведения поэзии и жизни. Так, Лотман обращает наше внимание на то, что высылка из Петербурга не только в стихах, но и «...в сознании поэта, неожиданно для нас, иногда будет рисоваться в виде не насильственного изгнания, а добровольного бегства из неволи на волю. А перед читателем и перед самим собой Пушкин предстает в образе Беглеца, добровольного Изгнанника» (с.

32). Все это предпринято по канонам европейского романтизма, является перекличкой с творчеством Байрона. Для Воронцова в Одессе Пушкин был мелким чиновником, получившим служебное взыскание, а для самого себя он был равен участью Овидию, поэту, сосланному тираном. Это представление из стихов переходило в письма и разговоры Пушкина, накидывая на его житейские переживания романтическое покрывало.

В этой же главе мы узнаем, что в создаваемый Пушкиным тип поэтической личности существенной частью входил мотив вечной, утаенной, не получившей ответа любви. Оригинальной и увлекательной трактовке этого мотива отданы несколько страниц, имеющие опорой предшествующие работы Ю.М. Лотмана. Он упоминает о цикле «крымских» стихотворений, о поэме «Бахчисарайский фонтан», где звучит тема утаенной любви, не исчезающая, впрочем, и в более поздних произведениях, вплоть до Посвящения к «Полтаве». Вот девять строк из «Разговора книгопродавца с поэтом»:

Она одна бы разумела
Стихи неясные мои;
Одна бы в сердце пламенела
Лампадой чистою любви.
Увы, напрасные желанья!
Она отвергла заклинанья,
Мольбы, тоску души моей:
Земных восторгов излиянья,
Как божеству, не нужны ей.

Однако подобные всплески чувств не имеют никакого реального адресата. Пушкинисты нескольких поколений потратили много сил, чтобы определить, кого же любил поэт с такой неутоленной страстью. Называли Марию Раевскую-Волконскую, Елизавету Воронцову, Каролину Собаньскую; Ю.Н. Тынянов выдвинул гипотезу, по которой предметом «безыменной любви» Пушкина была Екатерина Андреевна Карамзина. Ю.М. Лотман же убеждает нас в том, что Пушкин и здесь создает вокруг своей лирики и личности ореол таинственности и намеков на утаенную страсть: «В этом случае, - пишет автор, - он не чужд был иронической игры с читателем, а порой и элементов прямой мистификации» (с. 70). В связи с этим особенно впечатляет анализ писем Пушкина к А. Бестужеву и брату Льву. Лотман нисколько не роняет «подлинной страсти его глубоких увлечений» (с. 105) на юге, но наряду с этими пламенными порывами у Пушкина мог существовать высокий идеал любви, ни с кем персонально не связанный, питающий прежде всего его поэзию и помогающий построению его литературной личности.

У читателя не должно возникнуть впечатления, что прямое противопоставление «безыменной любви» земным привязанностям Пушкина возвращает нас исподволь к одной из отброшенных схем его поведения. В действительности все было невообразимо сложнее, и для понимания позиции биографа в этом вопросе удобнее всего остановиться на

классическом пункте - увлечении Пушкина Анной Керн.

«Пушкин полюбил ее», - пишет Ю.М. Лотман (с. 129). Однако формы выражения искреннего чувства оказались лишенными непосредственности, составив многокрасочный спектр из идеальности, романтизма, бешеной страсти, сентиментальности, игры, прозы и даже «искусственной грубости», характерной для «мужской» переписки тех лет. На верхней ступени стоит знаменитое послание, на средних - письма к Керн, на нижних - письма к Алексею Вульфу и другим адресатам. Объяснения даются автором с двух сторон. С одной из них, любовное поведение в пушкинское время было сильно стилизовано: «Это была обязательная по жизненному ритуалу влюбленность с выполнением обряда признаний, писем и пр. Все это имело выработанные формы "науки страсти нежной" и, как правило, отстояло весьма далеко от подлинной страсти. Пушкин отдал раннюю и обильную дань этой жизни сердца, которая в значительной мере была ритуализованной игрой» (с. 104). В 1825 г. Пушкину еще не удавалось избавиться от литературности выражения своего чувства к женщине. Это пришло позже. С другой стороны, через ритуализованные формулы и стилистические штампы любовной игры пробивало дорогу подлинное многообразие живой натуры поэта. «Пушкинская личность столь богата, что переживания ее не могут выразиться только в какой-либо одной жанрово-стилистической плоскости. Он одновременно живет не одной, а многими жизнями» (с. 131). Все, что он говорит или пишет о Керн, от идеально-возвышенного до форсированно-прозаического, - «все верно и все выражает истинные чувства Пушкина» (с. 131). Такое их богатство и свобода, по мнению Лотмана, зависят от опыта поэтической работы, где выбор одного варианта не отбрасывает остальных возможностей и каждая из них всегда готова осуществиться. «Пушкин не мог примириться ни с какой несвободой и переносил в реальность свободу поэзии, ее способность, реализуясь, сохранять многогранность» (с. 131).

Неизменное стремление Пушкина жить «свободной, раскованной жизнью, идущей по законам искусства» (с. 131), объясняет одну из самых трудных проблем его биографии - отношения с декабристами. Как известно, Пушкин никогда не был принят в члены тайного политического общества, за исключением весьма периферийных кружков. По Ю.М. Лотману, и здесь дело заключается в том, что Пушкин в его «органическом жизнелюбии», где «невозможно отделить черты личного темперамента от теоретической позиции» (с. 43), совершенно не вписывался в рамки конспиративной организации, несмотря даже на то, что диапазон поведения типичного декабриста был достаточно размашист. Вождей дворянской революционности в случае с поэтом «...ставило в тупик богатство и разнообразие его личности. Суровые политические наставники Пушкина чувствовали, что не могут управлять его поведением, что от него можно ожидать неожиданного» (с. 92). По поводу этой точной формулы нельзя не вспомнить великолепного стихотворения Д. Самойлова «Пестель, поэт и Анна», которым, возможно, был увлечен и биограф (3)*.

Короче говоря, многогранность поэтической личности Пушкина, а не стремление пощадить талант поэта или осторожность декабристов в общении со ссыльным, - вот самая глубокая основа политического недоверия на его счет, подчеркнувшая «узость декабристов в их подходе к искусству и людям искусства» (с. 91). Ведь даже еще в Лицее, когда его друзья Пущин, Дельвиг, Кюхельбекер и Вольховский вступили в «Священную артель», «Пушкин приглашения участвовать не получил. Более того, друзья скрыли от него свое участие» (с. 20). Видимо, уже в ранней юности «лица необщее выраженье», космически-бытийственная перегруженность были слишком заметны. Что ж, участь поэта иная!

Четвертая глава «В Михайловском. 1824-1826» подводит первоначальные итоги жизнестроительства Пушкина. И здесь меняется все: историческая эпоха, стилистика поведения ее персонажа, и даже стилистика биографического повествования. Начинается вторая половина книги и последнее десятилетие жизни Поэта.

Здесь нет необходимости останавливаться на том, как, по известному образному выражению Ю.Н. Тынянова, «переломилось время» в России после 1826 г. Отметим лишь нарастание жестокости в структуре государства Николая I, быстрое отвердевание административных форм, под давлением которых на социальную поверхность мог выступать только унифицированно-безличный, дисциплинарно-регламентированный стиль человеческого поведения. И в этот новый порядок, где под подозрением оказывался любой независимый жест, должен был вступить специально (с далеко шедшими правительственными замыслами) освобожденный из ссылки Пушкин.

Два года, проведенные в Михайловском, решительно изменили представления поэта о взаимоотношениях жизни и творчества. Романтическая маска тяготела к страстанию с подлинным лицом, менять ее было не принято. Пушкин всегда был стеснен рамками романтизма, он пользовался целым набором «масок», но все равно они были слишком близко к «лицу» и заслоняли его, как сдвинутые щиты. Теперь Пушкин хочет резко разграничить различные сферы поведения, гибко менять их в зависимости от предлагаемых жизнью обстоятельств, а главное, сделать так, чтобы между ними можно было видеть истинную сущность поэтической личности, свободно управляющей своими разнообразными социальными ролями. Он ищет простоты, каждодневности, естественности, и «...это образует бытовое самоощущение, аналогичное художественному миру реализма» (с. 117).

Нетрудно понять, что между Пушкиным, поэтическая личность которого прямо-таки катастрофически возрастала, приобретая все большую размерность и внутреннюю мощь, и николаевским государством, целенаправленно утверждавшим господство канцелярии и казармы, немедленно было брошено зерно трагической конфронтации. Она оказалась неизбежной, несмотря на то что империя надеялась включить в себя Пушкина, а сам Пушкин, в особенности на первых порах, был вовсе не против совмещать в себе певца империи и свободы.

Два мотива, переплетаясь, ведут жизненный сюжет Пушкина в последней части его «трагического романа»: История и Дом, большой и малый миры, которые поэт должен уравновесить друг с другом. Вокруг них группируется весь остальной биографический материал. Ю.М. Лотман неоднократно возвращается к одним и тем же идеям, варьируя и углубляя их, меняя вокруг них фон. В результате изложение становится ритмическим и приобретает черты художественной структуры.

Переживание Пушкиным истории, разнообразное и сложное, эволюционирует со временем. Вначале он, в противовес романтикам, усваивает «взгляд на историю как на закономерный процесс, железные звенья которого с неуклонной необходимостью следуют друг за другом» (с. 175). Личной инициативе отдельного человека в таком мире не остается места. Утверждая подобный взгляд в некоторых своих произведениях, Пушкин в частной жизни «...испытывал неудержимую потребность игры с судьбой» (с. 151). Так, азартная игра в карты увлекала его поэзией риска. Нарастающее ощущение дисгармонии вело к «конвульсивным взрывам мятежного непокорства» (с. 151), всегда характерного для Пушкина.

Позже история в глазах Пушкина становится более человечной. Он связывает ее с «накоплением культурных ценностей», понимает как «память народа». Теперь история видится им «как живая связь живых людей», а «бытие отдельного человека - лишь звено в цепи между предками и потомками - цепи, оба конца которой уходят в бесконечность» (с. 196). Обращает на себя внимание, как глубинные сдвиги миросозерцания Пушкина в сторону гуманизации истории передаются Лотманом как сдвиги значения внутри одной и той же метафоры - «звена цепи». Человек у Пушкина то опутан «железными звеньями» необходимости, то он сам - живое «звено в цепи», и перед нами не словесная риторика, а скоропись философии истории, где сцепление совершается между Поэтом и его биографом.

Отсюда - шаг до связи Истории и Дома (прописные буквы также играют важную роль в поэтике созданной ученым пушкинской биографии). «История проходит через Дом человека, через его частную жизнь» (с. 177). Дом - «звено в цепи исторической жизни». Та же метафора теперь отождествляет человека с пространством его дома, и это знак гармонии, потому что каждый знаком с последствиями нарушения такого тождества. Дом для Пушкина - «крепость и опора», «место, где человек встречается с любовью, трудом и историей» (с. 177). История вступает в Дом человека, но не распоряжается в нем, оставляя малому миру право на независимость и достоинство. На таком фундаменте надеялся построить свой Дом Пушкин. Из Дома он хотел распространить этот принцип на все мироздание.

В итоге переживания истории Пушкин выдвинул «идею гуманности как мерила исторического прогресса». «Прогресс мыслится как очеловечение истории, торжество культурного и духовного начал над насилием и грубой материальностью власти» (с. 226). Очеловечение достигается преломлением истории в человеке, но далеко не в каждом: «Только тот - часть истории, кто

одновременно и яркое человеческое целое» (с. 198), личность.

Эта личность не выключена из истории, не взирает на нее со стороны; более того, ее как раз и формирует «чувство причастности к истории, ощущение себя как части единого потока жизни, а не отдельного, замкнутого в себе существа» (с. 196). Поток как символ жизни, символ истории не менее значим в книге о Пушкине, чем цепь как символ того же. Философия истории Пушкина опять выражена здесь через два ряда символов, обозначающих сплошное и дробное как единое состояние мироздания. Любое единство, будь то единство личности или бытия, хочет и может быть проявлено через бесконечное многообразие форм.

Таковы были идеалы Пушкина, замысел и проект его личностной жизни. Вот, пожалуй, одна из высших в книге его характеристик: «Пушкин был гениален не только как поэт, но и как человек - полнота жизни буквально взрывала его изнутри: ему нравилось течь, как большая река, одновременно многими рукавами - быть и поэтом, и светским человеком, и ученым, и уединенным меланхоликом, и любителем шумных народных гуляний (непременно с дракой!), и семьянином, и карточным игроком, беседовать с царем и с ямщиками, с Чаадаевым и светскими дамами. Его на все хватало, и всего ему еще не хватало» (с. 199). Таков был Пушкин.

После всего этого стоит ли много говорить, почему он погиб. У него все было для жизни, была полнота гармонии, которой он упивался, но это же оказалось более чем достаточным для остроты трагедии, которая всегда была внутри его гармонии. Гармония - это согласование разнородного, а разнородного было слишком много. Поэтому хотя Пушкин и строил свою жизнь по «обдуманной стратегии», но это отнюдь не исключало нарастающего внутреннего трагизма, отсутствие которого усматривает в книге Лотмана Н.Я. Эйдельман (4)*. Трагизм есть, и о нем не однажды говорится, но он именно заключен внутрь текста, как то и подобает истинному трагизму. Пушкин стремился активно проявить себя во многих своих социальных ролях: поэтом, историком, литератором, светским человеком, семьянином (и в других ипостасях), - но активность лишь усугубляла его положение. Лотман справедливо замечает: «В нем совмещались тенденции, которые уже в следующем поколении разошлись настолько, что сделались несовместимыми» (с. 235). Например, Империя и Свобода. Но скорее всего, они разошлись уже в нем. И все взорвалось!

Окружающая среда, разумеется, также была смертоносна. «Пушкина убило отсутствие воздуха», - писал Блок. Отсутствие созвучного контекста как главную причину гибели отмечает и Ю.М. Лотман: «Та кипучая, наполненная разнообразными интересами, полная игры и творчества жизнь, которая была необходима Пушкину, требовала столь же "играющей", искрящейся и творческой среды и эпохи» (с. 230). А в тех условиях, в которых пришлось находиться Пушкину, «...человек не плыл в кипящем море, а барахтался в застывающем цементе» (с. 230). Вот чем обернулся для Пушкина поток истории: он вломился в Дом и зацементировал все вокруг. Жутковатость этого «цемента» зависит, кстати говоря, от того, что и его

метафорическое значение в тексте рецензируемой биографии контрастно перемещается от начала к концу книги: «...воспоминания оказались цементом, который с годами все крепче связывал «лицейский круг» (с. 20). Есть и еще один вариант версии гибели Поэта: «...мир этот выталкивал Пушкина из себя, как чужеродное тело» (с. 246). Отсюда тоже развертывается цельная концепция: его выталкивают - он вторгается, его втягивают - он пытается бежать.

По Ю.М. Лотману, Пушкин не был «погублен мощными силами социального зла» (с. 245) и не «искал смерти» (с. 246), «он рассчитывал жить» (с. 244). Но вышло, что, «Бросив на стол карту жизни и смерти, он этой страшной ценою вызвал духа Истории, который явился и все расставил по своим местам» (с. 249) (отметим преображение мотива карт). Такими фаустовскими аккордами заканчивается книга, но ее герой «родился для новой, легендарной жизни» (теперь вспоминается конец увертюры к «Эгмонту»). Вот почему «трагический роман» Пушкина в конечном итоге у Лотмана почти преодолевается гармонией: поэту «...был дан неслыханный дар быть счастливым даже в самых трагических обстоятельствах» (с. 250).

Развертывая свою жизнь, как «даль свободного романа», Пушкин осуществил ее как спектр самых разнообразных возможностей. Она шла как бы по черновикам и беловикам, что-то в ней обрывалось или не складывалось в единое целое, подобно незавершенному произведению. Так, сватовства Пушкина до встречи с Наташей Гончаровой «оставляют впечатление примерок, репетиций давно и твердо обдуманного торжественного акта», а «цепь торопливых вызовов на дуэль, предшествовавших роковой встрече на Черной речке», похожа на «черновые наброски решительного замысла» (с. 160 - 161). Симфоническая музыка пушкинской жизни звучит для нас как постоянно возобновляющаяся репетиция оркестра.

В связи с этим концепция Ю.М. Лотмана легко вобрала бы в себя представление о ритмичности жизненного пути Пушкина. Так, первоначальное включение поэта в круговращение и пестроту Петербурга также закончилось «цепью торопливых вызывов на дуэль», желанием расчесться с жизнью и выключением из этого пространства, как и ритмический повтор всей ситуации в последнем, тоже петербургском, периоде его жизни. «Включением - выключением» в самых различных смыслах определяется ритм жизни Пушкина, хотя равномерной «синусоиды» здесь, конечно, не может получиться, так как элементы противопоставления легко переставляются из одного в другое, и в жизненном море слишком много вразнобой набегающих друг на друга волн.

Осуществление жизни Пушкина по художественной модели романа неизбежно потребовало подключения художественных средств в само жизнеописание. О некоторых тематических мотивах и их стилистическом выражении уже говорилось. Но есть нечто большее и принципиальное: двойная стилистика книги, ее решение в научно-поэтическом ключе. Вдруг становится очевидным, особенно во второй половине биографии, что строго

научное, дискурсивно-логическое изложение материала было бы недостаточно без участия поэтического стиля. Совмещение двух стилистических пластов - научного и поэтического - придает биографии Пушкина сжатость, выразительность и стереоскопический объем. Но видно и еще кое-что.

Многолетнее изучение Ю.М. Лотманом структуры «Евгения Онегина» дало возможность использования ее принципов в качестве инструмента для построения биографии самого автора романа в стихах. Взаимоотношения биографа и героя биографии. Два стилистических мира, сложно несовпадающие характеристики стиля поведения героя и других персонажей книги, «сломы» этих стилей, количественное равенство частей (девять глав плюс введение равны восьми главам, «Примечаниям» и «Отрывкам из путешествия»), проекция романной структуры в жизнь, конец, который оказывается началом, минус-приемы («пропуски» текста: пропущены почти все фактические подробности), медальонные портреты, символические мотивы, «чужое слово» - вот, вероятно, еще не полный перечень структурных характеристик биографии Пушкина, перенесенных из «Евгения Онегина». Судьба Пушкина измерена, таким образом, принципами его жизни как творчества и изложена биографом на основании тех же принципов. Органический синтез науки, поэзии и философии придает книге о Пушкине особое культурное значение. Оно заключается прежде всего в том, что жизнь и творчество Пушкина, нераздельно единые в своем существе, переживаются свободно и разнообразно, растекаясь по бесконечным руслам человеческих существований.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *Лотман Ю.М.* Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя Л. 1982. 255с.
(2)* *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий Л., 1980.
(3)* См.: *Самойлов Д.* Избранное. Стихотворения и поэмы. М., 1980. С. 143 - 145.
(4)* См.: *Эйдельман Н.Я.* Вклад в пушкиниану // Новый мир. 1982. № 6. С. 260.

1983

ЕЩЕ ОДИН ВЗГЛЯД НА «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

В моем магическом кристалле играют радуги...
В. Набоков. «Лолита»

Комментаторы «Евгения Онегина» всегда старались угадать, что значит у Пушкина *магический кристалл* как реалия. Предполагали стеклянный шар, изделие из прозрачного камня, зеркало, даже чернильницу. Однако для нас важнее символическая сторона пушкинского образа. Для самого Пушкина это могла быть опредмеченная метафора творческого замысла или романного текста. Для нас - пушкинский текст, преломляющийся в кристаллической

решетке структуры. Книга В.С. Баевского (1)* посвящена поэтике «Евгения Онегина», а поэтика - это и формы организации поэтического текста, и дисциплина, изучающая текст в данном аспекте. В результате магический кристалл может символизировать и «Евгения Онегина», взятого как целое, и инструмент аналитического проникновения в это целое.

Действительно, «Евгений Онегин» - большой фрагмент или фрагмент фрагментов, сложно и многогранно построенных. Соответственно, и книга В.С. Баевского, хотя и названа монографией, представляет из себя «собранье пестрых глав», впрочем, достаточно монолитно прилегающих друг к другу. Всего их шесть, не считая предисловия и послесловия. Пять глав, известных нам ранее, были опубликованы отдельными статьями в различных академических изданиях, что уже изначально предполагает их высокий рейтинг. Широкий диапазон исследований В.С. Баевского, относящихся к стихосложению и русской поэзии XX в. (Б. Пастернак, Д. Самойлов, Н. Рыленков и др.), распространился теперь на классику, и пушкинский «Евгений Онегин», оригинально увиденный, помогает многостороннему раскрытию возможностей самого ученого.

В полигенезе «Евгения Онегина» играют роль самые различные жанры и тенденции. Одна из первых глав книги - «Традиция "легкой поэзии"» - вводит целый пласт материала, который «исследователями романа наименее обозначен и почти вовсе не изучен» (с. 31). В.С. Баевский, будучи истинным эрудитом, изучил множество французских лириков XVII - XVIII вв., противостоящих высокой традиции классицизма, и обнаружил их «существенное влияние на формирование образной системы, языка, жанровых особенностей романа в стихах» (с. 31). Выделив две школы в этой «легкой», или «мимолетной», поэзии: «альбомную» (Шолье, Дора и др.) и «элегическую» (Парни, Мильвуа и др.), - исследователь показывает, как их жанры и ценности, обращенные к частной жизни человека, преломились в русской лирике начала XIX в. (Батюшков, Вяземский и др.). Пушкин развернул всю эту линию в своих дружеских посланиях и элегиях, и оба эти жанра в значительной мере задали тональность и главные мотивы «Евгения Онегина».

Интимность, естественность и непринужденность авторской речи в стихотворном романе содействуют построению двупланной структуры, смешивающей установки на вымысел и достоверность, благодаря чему в «Онегине» действуют как литературные персонажи, так и знакомые и друзья автора. Стилистика «легкой поэзии» помогает Баевскому успешно доказать, что эпиграф на французском языке «из частного письма», открывающий роман, целиком относится к Онегину, а не к автору. В этом же духе анализируются посвящение, письмо Татьяны, строфы из первой главы, воспевающие деревенскую тишину, негу и свободу, и многое другое. Весь осуществленный автором книги анализ двух ветвей «легкой поэзии», отразившихся в «Евгении Онегине», смыкается с мыслью Ю.Н. Тынянова о конструктивной роли интонации фамильярной беседы, господствующей в романе, - и подтверждает эту мысль. Необычное сочетание «разговорной

интонации со стихом» (2)* создает «прозаический жанр в стихотворной форме» (с. 50), то есть такую синтетическую и динамическую структуру, которая позже отзовется в романе XX в.

Одна из самых крупных глав книги - «Слова и вещи» - отличается, кроме объема, еще и чрезвычайно разнообразным материалом. Ее открывает раздел «Слово - тема». Это небольшой теоретический трактат о том, что в поэтическом произведении каждое знаменательное слово представляет тему (с. 52). Мы узнаем о смысловой емкости поэтического слова, о роли второстепенных, «колеблющихся признаков значений» (3)*, актуализирующихся в поэтическом контексте, о важности стилистической окраски слова, о сложении слов с вещественным значением в большие сюжетные темы. При этом В.С. Баевский ориентируется на крупнейших классиков литературоведения: А.Н. Веселовского, Б.В. Томашевского, Р.О. Якобсона и др. Затем исследователь переходит к вопросу о точности выбора Пушкиным в «Евгении Онегина» подробностей вещного мира. Это позволяет автору монографии увидеть, как роман «внезапно оборачивается историческим и этнографически точным свидетельством о своем времени» (с. 54). После этого легко было выйти из области теории к стоящим за словами реалиям, то есть перейти к проблемам комментария, чему посвящены следующие девять разделов главы.

Здесь мы встречаемся с многоцветной россыпью фактов и сведений, далеко выводящих за пределы поэтического текста в самые разнообразные отрасли знания и культуры. Комментарий - один из самых неблагодарных и трудоемких жанров литературоведения, и то обстоятельство, что В.С. Баевский им великолепно владеет, лишний раз свидетельствует о том, как теорико-логическое оснащение сочетается у него с поистине энциклопедической эрудицией. Достаточно назвать здесь этюд «Русская Терпсихора», где, рассказывая о знаменитой балрине Истоминой, наш автор со знанием дела пишет о необходимости «элевации» для танцовщицы и добавляет, что «кроме полетности отличительной чертой романтической хореографии стала развитая пальцевая техника» (с. 63). Экскурс в историю балета необходим здесь для того, чтобы прокомментировать эффектнейшее описание танца Истоминой в «Онегин»:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совьет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.
(VI, 13)

«Ритм стиха, - пишет В.С. Баевский, - был для Пушкина

опосредованным отражением ритма танца» (с. 68).

Столь же увлекательны и содержательны комментарии в разделах «Двойной лорнет», «За лес и сало возит нам», «...панталоны, фрак, жилет», «Я думал уж о форме плана», «Стихов российских механизм» и т. д.

В главе «Тематическая композиция» Баевский от комментария снова возвращается к вопросам поэтики, связанным с поэтическим словом. На этот раз он рассматривает «природу и функции тематических повторов» (с. 85). Главка небольшая, да и переклички словесных тем могут иному читателю показаться лишь украшением стиха, сравнительно с важностью взаимоотношений героев и чертами их характера. А между тем автор книги, прослеживающий одиночные повторы и параллельное повторение тем, основывает на них единство и жизнеподобие романа, его связность и цельнооформленность. Тематический повтор, по Баевскому, - один из основных механизмов так называемой «возвратности», которая заставляет «снова и снова обращаться мыслью к предшествующим фрагментам текста, помогая удерживать в сознании его целостный образ» (с. 92). Несколько страниц главы посвящены, далее, психологическим основам тематических повторов у Пушкина. Как и в других случаях, автор строит свои выводы на глубоком знании предмета, в данном случае - психологии творчества. В ряду других наблюдений он, в частности, отмечает, что «тематические повторы часто возникают в однородных ритмико-синтаксических условиях» (с. 96).

Подводя итоги по содержанию главы «Тематическая композиция», нельзя не согласиться с автором, утверждающим, что «у истоков осознания русской литературой всеобщего единства жизни, повторяемости, переплетения, связи событий стоит «Евгений Онегин» (с. 94).

Последние две главы посвящены образам пространства и времени в «Евгении Онегине». Обе вместе они занимают более трети книги, но львиная доля принадлежит времени. В начале главы о пространстве В.С. Баевский формулирует методологические основания для изучения обеих категорий. Они настолько существенны, что стоит выписать их почти полностью:

«1. Имеет значение вся система временных и пространственных сигналов в совокупности и смысл каждого из них в данной системе.

2. <...> Необходимо противостоять соблазнам хронологического и географического (топографического) натурализма.

3. Коннотативные значения временных и пространственных знаков по меньшей мере равноправны с их денотативными значениями.

4. Имеют значение отношения временных и пространственных знаков между собой, их отношения с системой персонажей, фабулой и другими структурными факторами текста» (с. 98).

Эти важные положения имеют значение не только для описания художественного пространства в «Евгении Онегине» и других текстах - ими определяются системные подходы к пониманию различных сторон в области поэтики вообще. В пространстве пушкинского романа Баевский выделяет более крупные образования, которые он называет *топосами,* и дробления топосов, называемые *локусами.* Большое значение придается границам

между топосами, которые трудно проницаемы для персонажей. Среди основных топосов называются *Дорога, Петербург, Деревня, Сон Татьяны, Москва, Лета и* другие. В городах выделяются локусы, имеющие преимущественно публичный характер: *театр, ресторан, бальная зала, гостиная, улица* и т. д. Топосу *Города (городов)* противопоставляется топос *Деревни.* Он неделим и своим единством противостоит *Городу* как область идиллического мира. Естественно, что пространству города и деревни свойственны различные ценностно-смысловые обозначения, но они не соотносятся друг с другом как минус и плюс: знаки ценностей неустойчивы, и антитеза не носит абсолютного характера. Получается, как в «Цыганах», что «от судеб защиты нет» нигде.

Говоря о противопоставленности *Города* и *Деревни* в «Евгении Онегине», мы хотели представить здесь в самом элементарном виде черты и смыслы его художественного пространства, как его видит В.С. Баевский. На самом деле его описание значительно сложнее. Например, строго очерченным топосом представляется *Сон Татьяны,* которому сообщены сказочно-мифологические черты. Среди локусов внутри *Города* и *Деревни* выдвигаются *Нева, реки, ручьи* и *ручейки,* отмечается обилие проточных вод. Зато по границам романного мира протекает река забвения *Лета,* пространственный образ всепоглощающего времени или вечности. Ирреальные пространства *Сна Татьяны* и *Леты* стоят в одном ряду с топосами реальной жизни, потому что их всех вместе объединяет поэтическая реальность онегинского текста.

Несмотря на широкую географию романа, «плотность» его художественного пространства невысока. Это имеет принципиальное значение для поэтики романа, потому что «разреженное» пространство создает эстетическую неопределенность и образ пространства резко отличается от пространства эмпирического, не поддаваясь измерению географическими координатами. Наконец, исследователь указывает на значение вертикальной оси, придавая ей в романе этический смысл.

Надо признаться, что изложение пространственной концепции В.С. Баевского в «Евгении Онегине» представляет для нас известную сложность. Существует сборник, где наши статьи о пространстве пушкинского романа стоят рядом (4)*. Любой читатель может убедиться, что наши видения и наши описания сильно различаются. Но это не значит, что я должен опровергать В.С. Баевского или, соглашаясь с ним, признавать, что я сам ошибался. Наши взгляды на пространство «Евгения Онегина» отличаются не столько концептуально, сколько по выделенным областям, их соотношениям и осмыслениям. Так, в моей работе выделяется собственно пространство поэтического текста «Евгения Онегина» в соотношении с внешним и внутренним пространством изображаемого мира. В.С. Баевский не ставил себе подобной задачи. С другой стороны, изображенное пространство в обсуждаемой книге описано гораздо подробнее и дифференцированнее. С некоторыми осмыслениями ее автором мне трудно согласиться. В то же время мною, очевидно, было недооценено значение вертикального

измерения. И т. п. В целом же оба наших описания ориентированы на мифологическую пространственную модель, о чем свидетельствуют отсылки к одной и той же работе В.Н. Топорова (5)*. Поэтому они не опровергают, а, скорее, дополняют друг друга.

Художественное время «Евгения Онегина» рассматривается Баевским исключительно подробно, но писать об этом мне значительно легче. Автор успешно оспаривает различные концепции онегинского времени, и пишущий эти строки в основном с ним полностью согласен. Глава начинается с общей характеристики художественного времени в его отличии от эмпирического. Затем Баевский, проявляя глубокую философско-эстетическую эрудицию, различает свойства времени в разных искусствах: в хореографии, музыке и поэзии. Сложнее всего оно в поэзии: «здесь движение времени может быть разнонаправлено и <...> нелинейно, образовывать циклы, петли, «завихрения», быть дискретным и неравномерным, представленным несколькими параллельными или сходящимися потоками, иметь начало и конец» (с. 115). Поэтические тексты всегда отличались переслоением времени, и «Евгений Онегин» демонстрирует это свойство более чем сполна, предшествуя в этом смысле сложнейшим формам переживания времени в романах XX в.

Основное место в главе занимает критика традиционного подхода к исчислению хронологии в «Евгении Онегине». На протяжении нашего столетия сложилось устойчивое мнение о том, что художественное время романа полностью совпадает с историческим временем. Р.В. Иванов-Разумник, Н.Л. Бродский, С.М. Бонди, В.В. Набоков, А.Е. Тархов, Ю.М. Лотман пришли к близким результатам. Евгений Онегин стрелялся с Ленским через год после расставания с Пушкиным, которого выслали на юг в 1820 г., Онегину было 26 лет, из чего следует, что он родился в 1795 г. (почти ровесник Чаадаева). Последнее свидание Онегина с Татьяной приходится на весну 1825 г., после чего, согласно точке зрения, развитой Г.А. Гуковским, герой успевает попасть в число декабристов.

В.С. Баевский оценивает эти концепции так: «Все факты сцепляются между собой, как колеса зубчатой передачи, даты выстраиваются в последовательный ряд. Тем не менее вся цепь умозаключений представляется нам ошибочной» (с. 118). Автор начинает с того, что считает невозможным устанавливать хронологию «Евгения Онегина» из самых разнообразных источников текста, а не по последнему прижизненному изданию романа. Затем указывает на строки «Все украшало кабинет Философа в осьмнадцать лет», что исключает 1795 г. К этому прибавляются другие данные. Например, замужняя Татьяна в большом свете описана так:

К ней дамы подвигались ближе;
Старушки улыбались ей;
Мужчины кланялися ниже,
Ловили взор ее очей.
Девицы проходили тише
Пред ней по зале, и всех выше

И нос и плечи подымал
Вошедший с нею генерал.
(VI, 171 - 172)

А между тем, «согласно традиционной хронологии комментаторов романа, ей 20 лет» (с. 127). Возможно ли это? По мнению Баевского, «поэт размыкает сцепление взаимно связанных эпизодов и создает временную неопределенность, столь важную для построения целого» (с. 127). Он считает также примечание Пушкина о том, «что в нашем романе время расчислено по календарю», элементом авторской игры с читателем, и это совершенно справедливо. В результате исследователь отказывается от поисков совпадения романного и исторического времени. Он считает, что «поэт создал полножизненный, обобщенный, многослойный, далекий от рабского следования за какой-либо заранее избранной хронологической схемой образ времени» (с. 137). Нам тоже приходилось писать о линейности времени Онегина и цикличности времени автора, мы согласны, что роман является своеобразным дневником пушкинских переживаний на всем протяжении работы над текстом (то есть до 1830 г. и позже). Глава заканчивается рассмотрением грамматического времени, романного и внероманного времени, биографического времени Александра Пушкина.

Научный уровень книги В.С. Баевского настолько высок и в целом, и в частностях, что критические замечания по ходу изложения наблюдений и суждений ее автора представляются неуместными и излишними. Тем не менее, заканчивая наш обзор, мы хотели бы коротко коснуться тех положений, по которым у нас другое мнение.

Они сосредоточены в самой первой главе - «Мир романа», заявлены в ней и окрашивают ее. Речь пойдет о реализме и психологизме «Евгения Онегина», двух категориях, связанных между собой. Психологизм В.С. Баевский тут же (с. 24) ограничивает, а в следующих главах он почти не заметен, но в «Мире романа» подробные характеристики героев весьма психологизированы. На наш взгляд, Пушкин в изображении персонажей, как правило, идет через их поведение, а не психологию, в стихотворном же романе тем более. Что касается реализма «Евгения Онегина», то даже коррективы о «стадии становления» (с. 15) вызывают возражение. В литературе конца XX в. реализм, думается, давно отыгран и скомпрометирован, его философские и теоретические основания нуждаются в коренном пересмотре, и прикрепление «Евгения Онегина» к этому «методу», на мой взгляд, роняет роман в глазах читателя, даже если бы оно впоследствии оказалось верным по существу.

Именно клише реализма и психологизма позволяет приписать Пушкину, а затем и автору романа «черты научного мировоззрения», которые мало соответствуют как персонажу, так и поэтическому тексту. Некоторые общие схемы, объясняющие судьбу героев, выглядят чрезмерно жесткими, а при их абсолютизации вызывают недоумение. Так, В.С. Баевский усматривает три стадии развития образов Онегина, Ленского и Татьяны: благоприятные

исходные обстоятельства, разрыв общественных отношений и саморазрушение (с. 17). Термин «саморазрушение» из-за своей категоричности представляется сомнительным в отношении и к Онегину, и к Ленскому. Здесь, конечно, играют роль вопросы описания, концепты; их выяснение здесь невозможно. Но почему же «саморазрушение» касается Татьяны? Из ее авторской характеристики на светском рауте, которую Баевский цитирует в другом месте, следует лишь, что она из «простой девы» превратилась в блистательную и достойную княгиню N; что можно, видимо, говорить о ее необъясненной инициации, но уж никак не о «саморазрушении». Автор книги справедливо отмечает в «Евгении Онегине» мотивы отчуждения, одиночества и разобщенности, хотя порой их слишком педалирует. Никакие оговорки, осложнения и компенсации не отменяют вывода о пессимизме, который якобы сквозит повсюду в пушкинском романе. Читаем, например: «Мир автора таков, что в нем живые завидуют мертвым» (с. 20). В подтверждение цитируется концовка восьмой главы:

Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел Ее романа...
(VI, 190)

Эти стихи не могут столь буквально иллюстрировать вышеприведенный тезис. Вообще в «Евгении Онегине» слова, полные лирики, патетики и иронии, лишены проясненых и устойчивых смыслов. Кроме того, в данном случае перед нами традиционный шаблон из той самой «мимолетной» поэзии, о которой с таким знанием дела Баевский пишет в дальнейшем. Эпикурейский мотив, разумеется, осложнен у Пушкина предшествующей меланхолической интонацией и еще - близкой драматической развязкой фабулы, но игровые отблески блаженной и беспечной смерти, настигающей посреди наслаждений, присутствуют и здесь.

О книге В.С. Баевского можно и хочется писать еще долго и много, соглашаясь и не соглашаясь. Но наши несогласия - это не исправление ошибок, это другая позиция. Притом наши взгляды, как подтверждает и сама книга, находятся в соответствии и вместе вписываются в современную картину пушкинистики, в научную парадигму, сложившуюся вокруг «Евгения Онегина». В.С. Баевский вполне постиг «механизм» российского пушкиноведения, это - высший уровень!

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *Баевский В.С.* Сквозь магический кристалл: Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина. М.: Прометей, 1990.

(2)* *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 69.

(3)* *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка: Статьи. М. 1965. С. 87.

(4)* *Чумаков Ю.Н.* Пространство «Евгения Онегина»; *Баевский В.С.* Из наблюдений над художественным пространством - замечания // Художественное пространство и время. Рига;

Даугавпилс, 1987. С. 32 - 62.
(5)* *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983.

1991

VII. ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРИНЦИП «ПЕРВОДЕЛЕНИЯ» В ЛИРИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЯХ ТЮТЧЕВА

Лирика Тютчева воспринимается, говоря словами Вл. Соловьева, «как проявление и образ мятежной жизни, гигантского порыва стихийных сил, введенных, однако, в незыблемые пределы...» (1)*. Благодаря этому композиционные структуры Тютчева максимально напряжены и выглядят гиперкомпенсацией конструктивных усилий. Это отмечается в крайней сжатости форм, в предпочтении миниатюры, в стремлении к уравновешенным, четным, симметричным соотношениям стихотворных масс или, иначе, к нечетным, главным образом трехчленным, дискурсивным построениям. В особенности же следует указать на жесткость и закрепленность членений в строфических композициях, в то время как, например, у Пушкина композиционные деления, как правило, вариативны и подвижны, основаны на пересечении нескольких композиционных структур (2)*. Наконец, заметим еще у Тютчева образный преизбыток, барочную перенасыщенность компонентов различных порядков, из-за чего, собственно, и возникает ощущение упомянутых структурных гиперкомпенсаций, приводящее на память принцип «избыточной защиты» полей, введенный в теорию шахмат А. Нимцовичем.

Среди тютчевских стихотворений есть одна устойчивая и постоянно - от начала до конца - повторяющаяся форма. Это шестнадцать строк, группирующихся в два восьмистишия, - их разделяет пробел. Форма, конечно, встречается у других поэтов, но у Тютчева она совершенно оригинальна. Как бы ни были разведены и собраны в себе восьмистишия, вся вещь выглядит сделанной «из одного куска». Межстрофический пробел словно только что рассек некое бесформенное пятно, раздваивая его и тем самым организуя. Это усилие творца в поэтическом континууме мы и назвали «перводелением». Оно и есть, таким образом, то начальное творческое движение, которым Тютчев начинает преодолевать сопротивление материала (космического, океанического, поэтического). «Перводелением» определяется форма и начинается ее работа (forma formans). «Особую конструирующую роль границы в поэтическом сознании Тютчева» отмечает Ю.М. Лотман (3)*, а в нашем случае следует еще иметь в виду графическую выраженность рассматриваемой формы. Вне графического симметрического раздвоения данная форма не приобретает характера твердого лирического жанра, хотя некоторые отклонения и вариации возможны. Добавим, однако, что большинство стихотворений

Тютчева, принадлежащих к жанру «двойчатки» - так мы порой его называем, - обнаруживают наличие глубокой паузы в середине стихотворения даже при произнесении вслух. Шестнадцать стихов, вообще говоря, могут объединяться как в единый слитный период, так и в отдельные четверостишия (у Тютчева чаще последний способ), и это будет уже иная композиционная структура. Кстати, у Тютчева же видное место занимает асимметрическая композиция, которую можно назвать «3 + 1», так как последнее четверостишие заметно отсекается от первых трех («Весенняя гроза», «Смотри, как на речном просторе...» и др.). Соотносительно с этим названием интересующая нас форма может быть обозначена как «2 + 2».

К строфическим композициям с «перводелением» принадлежат весьма репрезентативные стихотворения Тютчева: «Цицерон», «Фонтан», «Тени сизые смесились...», «День и ночь», «Пламя рдеет, пламя пышет...» и многие другие. Мы попробуем бегло показать некоторые из этих стихотворений, а также другие, по отдельности, с тем чтобы они представляли самих себя, выделенный нами лирический жанр, поэтику Тютчева и некоторые выходы из нее.

Начнем с «Фонтана».

Смотри, как облаком живым
Фонтан сияющий клубится;
Как пламенеет, как дробится
Его на солнце влажный дым.
Лучом поднявшись к небу, он
Коснулся высоты заветной -
И снова пылью огнецветной
Ниспасть на землю осужден.

О смертной мысли водомет,
О водомет неистощимый,
Какой закон непостижимый
Тебя стремит, тебя мятет?
Как жадно к небу рвешься ты!
Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорный преломляя,
Сверкает в брызгах с высоты. (4)*

На первый взгляд, перед нами характерное двойное проведение темы по фольклорному типу («психологический параллелизм»): «фонтан» как явление внешнего мира и «водомет» как процесс мысли. Действительно, подобный ход встречается у Тютчева, хотя в форме «двойчаток» весьма редко: два «чистых» примера («Поток сгустился и тускнеет...», «Еще земли печален вид...»), но композиция «Фонтана» проработана гораздо глубже. Параллелизм предназначен для указания на единство, но в «Фонтане» перводеление способствовало сильному разбеганию частей. Избыточной защиты не получилось. Первая строфа - прекрасная, многоцветная картина для созерцания, картинность почти заслоняет драму ниспадения струи. Кроме того, детали картины, замыкаясь на себя, отклоняются от прямой

соотнесенности со второй строфой, с «водометом». Все метафоры «Фонтана» («облако», «сияющий», «пламенеет», «дробится», «дым», «лучом», «пылью огнецветной») уводят от водной стихии к яркой изобразительности других стихий. (О воде напоминает лишь «метафора метафоры» - «влажный дым».) Усилие контраста еще и в том, что «мысль смертная», а «облако живое». Созерцательности первой части противопоставлен во второй страстно-волевой порыв, внеизобразительный и по существу музыкальный. Вторая часть, таким образом, драматически сосредоточена на себе в напрасном сопротивлении «длани незримо-роковой», разрывает параллелизм «фонтана» и «водомета». Лишь два последних стиха напряженно восстанавливают композиционно-смысловое единство стихотворения, сшивая обе строфы, как нитью, образом «луча», прежде чем он рассыплется «пылью» и «брызгами». Заодно последние два стиха возвращают «фонтану» и картинность, и мифологему воды. В результате мы наблюдаем как расколотость двух частей, так и стремление уравновесить их симметрией, повтором ситуации, диффузией образов - то есть все то, что мы в начале нашего текста назвали гиперкомпенсацией конструктивных усилий.

Если в «Фонтане» при перводелении граница оказалась проведенной слишком резко, то в ранних опытах с «двойчаткой» разведение содержания на полюса порой оказывалось недостаточным: смысл частей как бы сливался, хотя жанровая графема была соблюдена. Видимо, пробел перводеления в мире Тютчева приобретал важную структурно-смысловую функцию, устанавливая всякий раз оптимальную дистанцию между строфами. Так, в математической игре Конвея «Жизнь» фишки на разграфленном поле «погибают» в трех случаях: рассеяния, соотнесенности и зацикленности. В самой первой «двойчатке», написанной Тютчевым на семнадцатом году в честь окончания его учителем Раичем перевода Вергилиевых «Георгик» - «Неверные преодолев пучины», - обе строфы как бы «упали» друг на друга, смяв разграничение:

Неверные преодолев пучины,
Достиг пловец желанных берегов;
И в пристани, окончив бег пустынный,
С веселостью знакомится он вновь!..
Ужель тогда челнок свой многомощный,
Восторженный, цветами не увьет?..
Под блеском их и зеленью роскошной
Следов не скроет мрачных бурь и вод?..

И ты рассек с отважностью и славой
Моря обширные своим рулем, -
И днесь, о друг, спокойно, величаво
Влетаешь в пристань с верным торжеством.
Скорей на брег - и дружеству на лоно
Склони, певец, склони главу свою –
Да ветвию от древа Аполлона
Его питомца я увью!..
(II, 25)

Вторая часть начинается таким образом, что создается впечатление, будто стихотворение пишется заново: «И в пристани, окончив бег пустынный» и «Влетаешь в пристань». Здесь, впрочем, видится замысел этого сюжета: не случайно слово «пловец» появляется уже во втором стихе, между тем как «певца» приходится ждать почти до конца стихотворения. Это после замечаешь, что третье лицо меняется на второе, потому что про «пловца» рассказывают, а к «певцу» обращаются, различаешь приблизительную и точную систему рифм в строфах, наконец, оцениваешь метафору «рассек <...> Моря обширные своим рулем», так как она вдруг оказывается образом нашего перводеления. Но это все потом, а поначалу немного огорчает вялость ритмов и смазанность структуры. Зато в «недоработке» юного поэта можно разглядеть не теоретическое, не «шеллингианское», а изначально и органически присущее Тютчеву чувство одухотворенности природы и - что еще важнее - тождество природы и духа. Поэтому-то хотя стихи Тютчева и можно соотнести с философскими идеями как Шеллинга, так и других мыслителей - и это весьма возвышает поэтические образы, - но в них прежде всего обнажаются пласты архаического сознания, - и все это черты Тютчева-поэта и черты русского менталитета. Вот с чем связана хорошо известная склонность Тютчева к дублетным стихотворениям, к многократным повторам мотивов, образов и словесных формул, а с точки зрения описываемого здесь лирического жанра «строфической двойчатки» - необходимость кругового хода внутри одной вещи, неисследимая тяга к дублетности, редупликации, наконец, тавтологии. Юношеское стихотворение Тютчева «Неверные преодолев пучины...» выводит на все эти проблемы и позволяет позже разглядеть их в гораздо более сложном оформлении.

Прежде чем мы вернемся к некоторым образцам жанра, позволим себе небольшой общий обзор. Восьмистишная двойчатка отличается тем, что, во-первых, располагается по всему пространству тютчевского текста, на протяжении пятидесяти лет поэтической работы и, во-вторых, весьма репрезентативна по количеству единиц и по их соотношению с корпусом стихотворений Тютчева. Всего мы выделили 31 стихотворение из общего числа 350 (кое-что из несущественного мы обошли: всего считается 394). 31 - это, в принципе, «чистая» форма (среди них всего 2 - 3 допущения, где слегка нарушена графема жанра), но необходимо учитывать еще 6 - 7 модификаций, вместе с которыми жанровый состав возрастает до 10% ко всему корпусу. Это много, даже очень много! Более интересная картина вырисовывается, если посмотреть на присутствие «двойчатки» в двух периодах поэтического творчества (как известно, каждый из них длится по четверти века, 1820 - 1844 гг., 1848 - 1873 гг., с четырехлетним перерывом, от которого не дошло ни единой вещи). Оригинальных стихотворений в первом периоде - 100, во втором - 200 (переводы мы не считали, да и наша форма там отсутствует). Так вот, на 100 номеров «двойчаток» приходится 18, а на 200 - всего 13 (6,5%), из чего видно сильное убывание формы. В то же время

нельзя сказать, чтобы она была забыта, отброшена или трансформирована. В каждом периоде есть места своего рода всплеска формы. В первом - это 1830 г. (4 стихотворения) и далее вплоть до 1836 года еще 8, причем форма здесь достигает полной зрелости; во втором - в течение только первых 20 дней августа 1865 г. видим сразу три шедевра («Молчит сомнительно Восток...», «Как неожиданно и ярко...», «Ночное небо как угрюмо...»), варьирующие и тему, и стилистику. Попробуем хотя бы вскользь коснуться причин относительного сокращения формы во втором периоде.

С одной стороны, их не так уж мало, потому что именно во втором периоде возникают, кроме того, модификации жанра. Однако и это обстоятельство о чем-то говорит: жанр отчасти все же изменяется. Обратимся к тематике жанра и преобладающим в нем мотивам. Жанр собирает в себе основные темы и мотивы Тютчева - натурфилософские и исторические. Они преобладают в первом периоде, во втором их вообще меньше, к тому же исторические мотивы меняются на политико-публицистические. Зато один из важнейших мотивов наряду с первыми двумя, мотив любви, ищет себе других форм. То же можно сказать и о мотиве творческого самосознания, хотя он косвенно присутствует. Правда, он и в других лирических формах не слишком проявлен у Тютчева, обычно отклоняющегося от осознания причастности к поэзии.

Впрочем, дважды мотив любви все-таки возникает. В стихотворении «Еще земли печален вид...», построенном на параллелизме между природой и душой, он обнаруживает себя лишь в последней строке («Или весенняя то нега?.. Или то женская любовь?» (I, 83)). В другом случае - в стихотворении «Пламя рдеет, пламя пышет...» - тема любви фактически занимает весь текст, хотя на вид перед нами контраст между разгулявшейся стихией огня и блаженным переживанием любви:

Пламя рдеет, пламя пышет,
Искры брызжут и летят,
А на них прохладой дышит
Из-за речки темный сад.
Сумрак тут, там жар и крики, -
Я брожу как бы во сне, -
Лишь одно я живо чую:
Ты со мной и вся во мне.

Треск за треском, дым за дымом,
Трубы голые торчат,
А в покое нерушимом
Листья веют и шуршат.
Я, дыханьем их обвеян,
Страстный говор твой ловлю...
Слава Богу, я с тобою,
А с тобой мне как в раю.
(I, 59)

Можно сказать даже, что перед нами не только единственное стихотворение во всей группе, посвященное любовной теме, но еще и

лирический сюжет, где обретенное счастье не утрачивается, а дважды в концах строф утверждается в своей нерушимой - райской! - полноте. Это удивительное исключение, особенно если согласиться с Ю.И. Левиным, полагающим, что архисюжетом лирики Тютчева является жажда овладеть желаемым и невозможность его удержать (как фонтану его высоты) (5)*. Межстрофическое «перводеление» проводится Тютчевым по сильному и завершенному месту: «Ты со мной и вся во мне». Можно думать, что вторая строфа будет контрастной или параллельной линией, однако ничего подобного не происходит. Она оказывается редупликацией первой, с тем же внутренним противоположением пожарища и сада. Поэт характерно распределяет стиховые объемы, отводя в каждой строфе пожару два стиха, а саду любви - шесть (то есть в соотношении 1 и 3), хотя симметрия слегка подрывается, поскольку 5-й стих - «Сумрак тут, там жар и крики» - содержит отзвук мотива пламени. В то же время система рифм строит симметрию несколько иначе, как бы избыточно поддерживая ее: первые полустрофы имеют сквозную рифму в четных стихах и ассонирующие пары в нечетных; вторые полустрофы чередуют холостые стихи, то с точной, то с приблизительной рифмой. Тем не менее выдержанное равновесие на различных уровнях композиционной, мотивной, рифмической структур не создает разграниченности смысловых потоков. При кажущейся ясности смысла он смазан и до конца неуловим.

Откуда это следует? Это следует из неопределенности хронотопа, который сочетает в себе реальное и ирреальное, а также из нефиксируемой позиции лирического «я». Картина пожара почти что видится в своей конкретности, к тому же она меняется: все сгорает, лишь «трубы голые торчат». Вначале кажется, что «я» на пожаре, потому что «темный сад» «дышит из-за речки», то есть издали, через реку. Несколько странно, что «прохладой дышит» на искры («на них»!). Однако лирический субъект все-таки в саду («Сумрак тут, там жар и крики»), и он бродит «как бы во сне», по всей вероятности, все-таки один, осознавая лишь внутреннее присутствие любимой. Можно все стихотворение воспринять как записанный сон, где пожар - метафора жестокой страсти, от которой отодвигаешься в идиллический и всеобъемлющий мир, хотя оба состояния, в сущности, неразрывны и повторяют друг друга («искры брызжут и летят» - «листья веют и шуршат», а «страстный говор» ассоциируется с «пламенем»). Иначе говоря, достигнутое и абсолютное растворение любящих друг в друге - это лишь греза или мир забвения, где теряешь себя, наподобие того, как в другом стихотворении этого жанра читаем: «Все во мне и я во всем» (I, 75). Разграниченность ситуации оборачивается плывучим сном.

Видимо, все-таки форма, способная удерживать универсальные основания мироздания, не совсем схватывала тему любви с ее драматизмом, страстями, психологией, бегущим временем, горизонтальностью пространства. Излюбленный способ его организации у Тютчева - вертикаль: вот почему у него много стихов о горах, где отношения верха и низа представляют собою шкалу ценностей. Среди «горных стихов»

нашей формы большинство ранние (Тютчев в молодости видел много гор в Европе, начиная с Альп), но мы остановимся на позднем стихотворении «Хоть я и свил гнездо в долине...» (1860).

Здесь снова сталкиваемся с дублетностью, повторным проведением темы внутри целой формы. Ситуация не развертывается, это созерцательное состояние, которое лишь варьирует силу, степень и качество своей выраженности. Главный мотив - устремленность вверх, к вершинам гор. Первая строфа - сильная риторическая эмфаза, которая к тому же подчеркнута парадоксальной метафорой ст. 1, где человек оказывается птицей, свивающей гнездо в долине. Эмфатическое напряжение напоминает строфу раннего «Проблеска» («Как верим верою живою, Как сердцу радостно, светло! Как бы эфирною струею По жилам небо протекло!» (I, 9)). Здесь не в «протекании неба», но зато в тихом терпении (вторая строфа) можно обрести знание об ангелах (6)*.

Предпоследним стихотворением первого периода является «Колумб». Это история, это великое открытие нового мира, и это же апология человеческого разума, оказывающегося заодно с творческой силой природы. Здесь интересно, что горизонтальное пространство моря вообще отсутствует; его заменяет «чертеж земной». Однако «расторжение завесы» - жест сверху вниз, и к тому же аналог нашего «перводеления», которое Тютчев не раз вольно-невольно изображает. Стихотворение в целом если и не вертикально, то все равно возвышенно, ибо поднимается вверх по риторическим ступеням: вся вторая строфа есть торжественная формула о могуществе человека, творящего в лад с природой. В связи с этим, да и с предыдущим стихотворением, хочется согласиться с Н.С. Трубецким и М.Л. Гаспаровым в том, что Тютчев поэт не философский, а риторический (7)*.

Тютчев очень умеет разнообразить отношения строф между собой, хотя и любит эти их жестковатые крепления. Так, «Цицерон» тоже заканчивается высокой риторической кодой со строки «Счастлив, кто посетил сей мир В его минуты роковые», но там на мгновение возникает «стихотворный диалог», осложняющий построение. Во втором периоде встречаются оригинальные модификации нашей формы, то укрупненные, то концентрированные. Из них взглянем на две: «Кончен пир; умолкли хоры...» и «Как дымный столп светлеет в вышине...».

Скажем о первом из них лишь несколько слов, хотя оно само по себе достойно монографического обзора. Пробел разделяет не восьмистишия, а десятистишия, и это провоцирует Тютчева на два изысканнейших узора рифм, особенно во второй строфе. И рифмы, и прямо-таки подавляющий контраст между интонационно-синтаксическими чертами строф, да и, наконец, столкновение спокойной античности и бурной современности, компактной детализации пира и обширной панорамы городских улиц, увиденных с какой-то высокой точки, - все отторгнуто друг от друга. И, однако, все это вместе, все это одно, и пирующие где-то в древних Афинах или Риме, покидая зал и перешагивая через строфораздел, сливаются с толпой современного города. Они тоже «поздно встали», как Цицерон. Тем

не менее длительное историческое время оказывается стоячим - его останавливает вечное время сияющих и горящих звезд. Так в стихах Тютчев избавляется от «власти этого недуга, именуемого временем» (из письма Тютчева к Э. Ф. Тютчевой - 1843).

Теперь «Как дымный столп...»:

Как дымный столп светлеет в вышине!
Как тень внизу скользит неуловима!..
«Вот наша жизнь, - промолвила ты мне, -
Не светлый день, блестящий при луне,
А эта тень, бегущая от дыма...»
(1,114)

Эта миниатюра может быть принята за сокращенную модель нашей формы с неожиданным замещением. Каждый из двух начальных и двух заключительных стихов имитирует четверостишие, а ст. 3 вербализует пробел, то, что было за паузой между двумя восьмистишиями. Здесь великолепно дважды повторенное движение сверху вниз (вертикальная структура) и образная тавтология, соединенная риторическими фигурами восклицания и доказательства от противного, хотя функции эти фигуры выполняют разные: в одном случае перед нами мир, во втором - его смысл (онтология и гносеология). Пропуская мотив миражной мгновенности жизни, ее бестелесности, невесомости, отметим, что дым и тень не полностью зависят друг от друга. Дым оба раза неподвижен, он устойчивость, инертность мира, а тень, наоборот, чрезвычайно подвижна, изменчива, и, главное, она «скользит, неуловима» (именно «неуловима», а не «неуловимо» без запятой), и бежит от дыма, то есть возникает явственный дополнительный смысл. Кажется, все это обыгрывает какие-то восточные формы, вроде «танки»: мужское и женское начала - «ян» и «инь».

Наконец, последнее: для того, чтобы поставить точку в движении формы. В 1873 г. перед третьим ударом (как тогда назывался инсульт) бедный Тютчев продолжал диктовать стихи, среди которых было несколько совершенно выморочных форм жанра. Одна из них - «Бывают роковые дни...» (II, 272). Только и хватило на одну строку. Далее чувствуется кризис формы, которая неумолимо разваливается: вялый, неровный ритм, потоки словесных клише, образ заплетающейся речи и в довершение всего путаная и все-таки каким-то чудом держащаяся система рифм, похожая на пародию рифмовки «Кончен пир, умолкли хоры...». От «перводеления» остается лишь непроявленный след после ст. 5, криво и слабо расчленяющий текст на 5 и 11 стихов. И невозможность провести организующую черту означает крушение формы, поэзии и жизни.

Итак, мы рассмотрели одну из лирических форм Тютчева, двойное восьмистишие с межстрофическим пробелом, которая, по преимуществу, охватывает у него «область метафизической интерпретации природы и истории» (8)*. Она тяготеет к «эстетике тождества» с ее возвратностью, цикличностью, вертикальным строем, парадигматикой, заторможенностью

или остановленным временем. Короче, перед нами весьма архаическая структура. Если согласиться, что первоосновой стиха является «музыка, тот неявный гул, который вздымает стиховую волну» (9)*, то Тютчев, столь погруженный в спонтанные состояния и сам описавший «чудный, еженощный гул», «гул непостижимый» («Как сладко дремлет сад темно-зеленый...» (I, 74)), часто подступал к этой стихии с тем, что мы называли «перводелением». Композиция «двойчатки» Тютчева перемежается у него с троичными, трехстрофными стихотворениями (их около 50), а также с более крупными нечетными и четными строфическими формами. Распространены у Тютчева и другие двухчастные формы (среди них особенно значима асимметрическая «3+1»), много миниатюр, их соотношения еще подлежат описанию. Существенна возможность рассмотрения нашей формы, подчеркнуто двоичной и симметричной, в качестве скрытой троичности, если считать пробел организующей и регулирующей паузой с функцией эквивалента текста и смысла.

В аспекте исторической поэтики стоит сравнивать «двойчатку» Тютчева с такими же формами у других поэтов. Так, у Пушкина их количество незначительно и все они относятся к раннему и позднему творчеству: сначала это дидактические стихи, впоследствии - нарративные. У Лермонтова встречаются неравные строфы, формы без пробела или более крупные соединения (например, «Е. Ростопчиной» - «12 + 12») с отчетливым параллелизмом. Зато есть подобные формы у С.Е. Раича, учителя Тютчева (например, «Амела» в «Северной лире за 1827 год»), у Баратынского («К.А. Свербеевой»).

Значимость показанной формы повышается еще и тем, что она может выступать как аналог или модель к творческим и жизненным сферам Тютчева. Так, нечетный вариант как бы повторен во всем творчестве поэта, поскольку его два периода разделены «пробелом»: когда стихов не было совсем. Четный вариант видится в необходимости для Тютчева иметь полярно противоположную себе фигуру, обеспечивающую творческое и преизбыточное напряжение: в первом периоде - Пушкин, во втором - Некрасов. При отсутствии такой фигуры (1940-е гг.) возникает поэтическая энтропия. Наконец, личная жизнь Тютчева отчетливо устроена как двойственная структура, которая непрерывно возобновляется и может быть истолкована по правилам поэтики, например восточной.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *Соловьев Вл.* Ф.И. Тютчев // Вл. Соловьев. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990. С. 290.

(2)* См. главу «"Зимний вечер" А.С. Пушкина»; см. также: *Эткинд Е.* Симметрические композиции у Пушкина. Париж, 1988.

(3)* *Лотман Ю.М.* Поэтический мир Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990. С. 128.

(4)* *Тютчев Ф.И.* Лирика: В 2 т. М., 1965. Т. 1. С. 78. В дальнейшем стихотворные тексты цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.

(5)* См.: *Левин Ю.И.* Инвариантный сюжет лирики Тютчева // Тютчевский сборник. С. 144.

(6)* Последние два стиха содержат в себе необычный образ: совокупность небесных

ангелов ступает не ногами, а одной синекдохической ногой. Возможный источник можно найти у Якоба Беме, которого Тютчев читал и высоко ценил (см. его письмо к Д.Н. Блудову: Лит. наследство. Т. 97, кн. 1. М., 1988. С. 500 - 501). Приведем несколько фрагментов из Беме в пер. Ал. Петровского:

«...по какой же среде ангелы ступают? или на чем они утверждают свою ногу?»;

«...на седьмом духе Божием утверждается нога их, который густ как облако и светел как кристальное море...»;

«...и где бы они ни были, их нога покоилась бы, как если бы стояла на земле» (*Беме Я.* Аврора, или Утренняя заря в восхождении. М., 1990. С. 162).

Ср. у Пастернака:

...шло несколько ангелов в гуще толпы.
Незримыми делала их бестелесность,
Но шаг оставлял отпечаток стопы.
(«Рождественская звезда»)

(7)* *Trubetzkoy N.S.* Die russische Dichter des 18 und 19 Fahrhundert. Graz-Koln, 1956; *Гаспаров М.Л.* Композиция пейзажа у Тютчева // Тютчевский сборник. С. 31, примеч.

(8)* *Пумпянский Л.В.* Поэзия Ф.И. Тютчева // Урания: Тютчевский альманах, 1803 - 1928. Л., 1928. С. 11.

(9)* *Кушнер А.* Аполлон в снегу. Заметки на полях. Л., 1997. С. 147.

1993

ПИР ПОЭТИКИ: СТИХОТВОРЕНИЕ Ф.И. ТЮТЧЕВА «КОНЧЕН ПИР, УМОЛКЛИ ХОРЫ...»

В экзистенциональном смысле всякий пир - это чрезмерность, чреватая катастрофой. Определение годится и для круга людей, собравшихся пить, есть и говорить, и для спектра метафор всеобщего характера. Мотивами пира отмечена целая эпоха в русской поэзии от Державина до Некрасова. Когда все более явным становится ускоряющийся бег истории и ее драматические наклоны. «Пиры», «Пир во время чумы», «Пир на весь мир» - вот названия, взятые наугад. Пир во всех измерениях наполняет и лирику Тютчева с ее майскими грозами, громокипящим кубком Гебы, преизбытком жизни, разлитом в знойном воздухе («Весенняя гроза», «В душном воздуха молчанье...» и др.). С образами пира Тютчев связывает, помимо природно-космических и душевных стихий, стихию истории, стадии которой он хочет лирически освоить. Два культурно-исторических эона придвинуты Тютчевым друг к другу в стихотворении «Кончен пир, умолкли хоры...» (1850). Написанное во время творческого подъема на самом переломе века после нескольких лет молчания, оно, вместе с картиной завершенного пира, чрезвычайно привлекательно для рассмотрения ввиду пиршественного изобилия поэтических средств, употребленных автором:

(1) Кончен пир, умолкли хоры,
(2) Опорожнены амфоры,
(3) Опрокинуты корзины,
(4) Не допиты в кубках вины,

(5) На главах венки измяты, -
(6) Лишь курятся ароматы
(7) В опустевшей светлой зале...
(8) Кончив пир, мы поздно встали –
(9) Звезды на небе сияли,
(10) Ночь достигла половины...

(11) Как над беспокойным градом,
(12) Над дворцами, над домами,
(13) Шумным уличным движеньем
(14) С тускло-рдяным освещеньем
(15) И бессонными толпами, -
(16) Как над этим дольным чадом,
(17) В горнем выспреннем пределе
(18) Звезды чистые горели,
(19) Отвечая смертным взглядам
(20) Непорочными лучами... (1)*

Первое читательское восприятие текста как будто не дает никаких поводов для сложности усвоения. Стихотворение развертывает урбанистический мотив, правда, не столь уж частый у Тютчева. Вырисовывется даже некоторое подобие фабулы: гости покидают пиршественный зал, выходят наружу и, перешагивая строфораздел, как порог, идут по улицам города. Однако тут же выясняется, что это совсем не так. М.Л. Гаспаров пишет: «Стихотворение это удивительно тем, что интерьер, рисуемый в первой строфе, - античный, а картина ночного города, рисуемая во второй строфе, - современная: что в античных городах не было ночью ни освещения, ни шумного движения, было хорошо известно при Тютчеве» (2)*. Возникающий здесь пространственно-временной парадокс и является непосредственным поводом для погружения в поэтику этого стихотворения.

Ее рассмотрение будет проведено в достаточно традиционной манере: тип композиции, лексика, интонационно-синтаксический пласт, рифмические структуры строф, фоника, пространственно-временное устройство и авторская позиция, интертекстуальные включения. Все это - вместе со смыслообразующими местами каждого уровня и обобщением в конечном итоге. Подобные аналитические операции вполне аутентичны самой сути тютчевской поэзии с ее обваливающейся спонтанностью, которая хотя и заключена автором в жесткие композиционные рамки, но все равно чувствуется в центробежном давлении компонентов различных уровней, тяготеющих к самодостаточности и потому заметных (3)*.

Среди излюбленных лирических композиций Тютчева особое место занимают сдвоенные восьмистишия, разделенные обязательным пробелом. Резонируя на внешние и внутренне космические стихии, Тютчев широко использует именно эти уравновешенные формы в качестве своего рода «противосейсмической» защиты. К их числу принадлежат выдающиеся образцы тютчевской лирики: «Цицерон», «О чем ты воешь, ветр ночной...», «Тени сизые смесились...», «Фонтан», «День и ночь», «Пламя рдеет, пламя

пышет...» и многие другие. Эти «двойчатки» являются у Тютчева твердыми формами, наподобие сонета, французской баллады и пр., приобретая характер оригинального лирического жанра. Двухчастные построения, как правило, уходят в сторону от психофизического параллелизма, который осложняется или заменяется отношениями нетождественного тождества, поляризованного единства, вариативными повторами, редупликацией, развитием мотива, риторической сентенцией.

«Кончен пир, умолкли хоры...» (в дальнейшем - КП) вполне соответствует жанру «двойчатки», но в то же время это единственная форма, отклоняющаяся от канона: вместо восьмистиший - два десятистишия. Аналога ей в тютчевской поэзии вообще нет. Увеличение объема строфы позволяет Тютчеву более тщательно и изысканно разработать тему пира. Стихотворение начинается формулой конца («Кончен пир»), но тема не только не остановлена, она развертывается, дистанцируясь от самой себя, меняя крупный план на общий, превращаясь в другое. Остановленное у Тютчева всегда динамично, потому что он умеет и любит схватывать переходные, текучие состояния (см., например, «Летний вечер»). Это не случайное качество, не романтические прихоти - это фундаментальная интуиция мира изменчивости и инертности, различимых лишь дискурсивно. Вот почему все, что совершается в двух строфах КП, движется и стоит одновременно. Вполне корректным будет, например, описание строф как отслеженных, автоматически замкнутых миров, но в то же время видно, что они поступательно-возвратно взаимодействуют, отторжены друг от друга и проницаемы, противоречиво тяготея сразу к дискретности и синтезу. В сущности, так же видит КП М.Л. Гаспаров, говоря сначала о параллельном построении: «...каждая из двух строф начинается земной картиной, а кончается небесными звездами», а затем усматривая в них «контраст эпох» (4)*.

Хорошо известно, что «замечательной чертой поэзии Тютчева является обилие повторений, дублетов» (5)*. Они встречаются в стихотворениях, написанных и друг за другом, и на большой временной дистанции. Прямых аналогов у КП нет, но существуют важные переклички и частичные повторы мотивов (reduplicatio, по Ю.Н. Тынянову), которые накрепко вписывают стихотворение в поэтический контекст. Зато само КП выполняет принцип дублетности внутри себя, что также наблюдается у Тютчева («Как дымный столп светлеет при луне...», «Два голоса» и т. п.). Стремление Тютчева к круговому ходу стихотворения связано не только с чувством тождества природы и духа, но и с необходимостью овладеть стихией своего поэтического сознания, которое постоянно уносит «в неизмеримость темных волн». Эти волновые состояния души («Дума за думой, волна за волной») Тютчев замыкает в оформляющий круг, вырезает из хаоса, превращая «волну» в «частицу» текста, то есть совмещая в самом себе антиномии, описанные впоследствии теоретическим принципом дополнительности. В контрастирующих мирах КП Тютчев сначала усматривает утрату порядка, обрыв культурной эпохи, а затем ищет путь, на котором может возникнуть

новый порядок из исторического хаоса.

Общее описание композиции КП и сделанные из него смысловые предположения должны быть уточнены и проверены на отдельных сегментах структуры. При этом исчерпывающее описание каждого сегмента не только не обязательно, но даже излишне. Необходимо лишь репрезентировать основные смыслообразующие моменты, возникающие как внутри сегмента, так и в межсегментных и иных отношениях, например, интертекстуальных. Всякое описание, если оно направлено на смысловой результат, неизбежно становится функциональным анализом и, в конечном счете, интерпретацией. Следует еще прибавить, что общий смысл не является суммой частных смыслов, потому что семантические поля не просто соотносятся, но сталкиваются, соперничают, накладываются, поглощают друг друга. По Ю.Н. Тынянову, «стих обнаружился как борьба факторов, а не как содружество их» (6)*.

Лексический уровень КП свидетельствует, что Тютчев свободно сопрягает в одном тексте слова различных рядов и различной стилистической окраски. В первой строфе - сплошная античная атрибутика: «пир», «хоры», «амфоры», «корзины», «кубки», «вина», «венки», «ароматы», «светлый зал». Крупный план придвигает вещи вплотную, и предметно-телесный мир, лишенный украшательных подробностей, открыт всем пяти чувствам и в то же время прост и прям, как дорическая колонна. Совершенно иной характер лексики во второй строфе. «Дворцы», «дома», «шумное уличное движенье», «тускло-рдяное освещенье», «бессонные толпы» - все это, показанное общим планом, не имеет никаких черт античности. Впрочем, «беспокойный град» может быть принят и за тот же самый, бывший античный, вернее всего, римский город, но перенесенный в тютчевскую современность через огромный промежуток времени, который весь укладывается в межстрофический пробел стихотворения.

Кроме новых реалий в первой половине строфы надо указать на присутствие в ее второй половине яркой экспрессивно-оценочной лексики и эмфатической фразеологии («дольный чад», «горний выспренный предел», «звезды чистые», «смертные взгляды», «непорочные лучи»), которые неустранимо и недвусмысленно завершают КП форсированными христианскими мотивами. Таким образом, в пределах одной только лексики вырисовывается главная контроверса КП, оформленная противостоянием двух его строф: столкновение двух культурных эпох или даже эонов - античности и христианства.

Грамматические формулы функционально соответствуют лексическим значениям, со своей стороны участвуя в построении контрастирущего поэтического пространства обеих строф. Количество имен существительных в них, соответственно, 15 и 11, то есть примерно равное, но качество предметной пластики в первой строфе выше. Однако резкий контраст дает число глаголов и кратких причастий: в первой строфе - 10 форм, во второй - всего 1 глагол на всю строфу («горели»). Зато в количестве прилагательных наблюдается обратное отношение: в первой - 2, в качестве определений к

одному существительному («В опустевшей светлой зале»), во второй - 11, из которых одно - составной эпитет («с тускло-рдяным освещеньем»). Там и там по 1 деепричастию в смежных позициях. Из 6 глаголов на обе строфы 5 - в прошедшем времени, 1 - в настоящем («лишь курятся ароматы»). Это эффектное изменение (раньше было «курились») подчеркнуто выделяет ст. 6 в его центральной позиции: глагол стоит особняком, возникая после пяти кратких причастий кряду, а остальные глаголы размещаются в ст. 1, 8, 9, 10. Глагол «курятся» призван, таким образом, удерживать в настоящем то, что на глазах сию минуту стало прошедшим, но удерживает лишь плывущий в воздухе чад, который позже будет назван на месте «ароматов» в ст. 16. В обеих строфах почти все существительные во множественном числе, но все-таки по 3 в каждой из них явлены в единственном, что и выдвигает их впереди остальных: «пир», «зала», «ночь» - «град», «чад», «предел» (не считая «движенья» и «освещенья»). Из множественных чисел значимы, конечно же, «звезды», но об этом ниже. И последний момент: только в античной строфе есть единственное местоимение первых лиц - «мы», и далее сплошь третьи лица, в том числе «бессонные толпы».

Казалось бы, что при рассмотрении КП можно пренебречь областью лексических преобразований, то есть тропов. Достаточно общего взгляда, чтобы убедиться в исключительной автологичности первой строфы, то есть в употреблении Тютчевым слов и выражений в их прямом, непосредственном значении. Это даже удивительно, так как Тютчев в целом - поэт металогический, любитель сложной метафоры, символа, аллегории, и автология у него встречается крайне редко. Тем важнее оказывается этот, видимо, вполне осознанный Тютчевым поэтический ход, придающий лирическому изображению античного мира стройную соразмерность, ясность, простоту, собранность. При этом характер только что закончившегося пира мог быть каким угодно, даже оргиастическим, но тем сильнее впечатляют эти «развалины роскошного убора» (Батюшков), эти гости, спокойно выходящие из светлой залы под ночное небо.

На фоне этого сдержанного описания педалируется напряженно-экстатическая атмосфера второй строфы. Строго говоря, и она не слишком тропеична, но тем не менее почти весь ее лексический состав осложнен и сдвинут со стороны семантики. В картине города (ст. 11 - 15) это происходит за счет эпитетов: 3 из 5 насквозь металогичны. «Беспокойный град» - метонимичен, «бессонные толпы» - гиперболичны, не говоря уже о символической перегруженности в контексте Тютчева «сон - бессонница». Кроме того, «беспокойный» и «бессонные» усиливают друг друга позиционно и фонически. «Тускло-рдяный» - слишком тютчевский составной эпитет, восхитивший Л. Толстого, - соединяет в себе взаимоотрицающие характеристики слепой мутности и огненной воспаленности. Достигая друг друга, сплетаясь с остальными словами, только три этих эпитета, не считая иных выразительных средств, способны создать в полустрофе металогическую стилистику, наполняющую картину ночного города эйфорической тревогой.

Металогия окончания КП поддерживается за счет одушевления «звезд» и шести эпитетов полустрофы, осложненных сакральными коннотатами. Вместе с тем металогический ст. 18 («Звезды чистые горели»), перекликаясь с автологическим ст. 9 («Звезды на небе сияли»), возводит композиционно-смысловую крышу над всем стихотворением. Соединяется несоединимое. Соединяется - потому что имеет место повтор, мотивный дублет, тавтология, потому что мир во все времена лежит под теми же звездами. Несоединимое - потому что по смыслу первой строфы «звезды» - небесные тела, а их мифологические олицетворения элиминированы; что же касается второй строфы, то «звезды» в ней - одушевленные существа, чистые и непорочные, которые представляют небо Христа - вся фразеология совпадает с этим! - и поддерживают тех, кто внизу, то есть «бессонные толпы». Поэтому там и там «звезды» отнюдь не тождественны друг другу и находятся в несовпадающих пространствах, внешнем и внутреннем. Тем не менее, несмотря на разность миров, притяжение через их границы все равно остается.

Ю.Н. Тынянов, комментируя интонационно-синтаксический аспект КП, писал о различии «в синтаксическом строении строфы (той и другой. - *Ю. Ч.),* дающем в первом случае ровную интонацию повествовательного характера (паратаксис повествовательных предложений, распределенных по метрическим рядам); во втором - напряженную интонацию одного сложного предложения...» (7)*. Все это справедливо, но в то же время «ровная интонация» далеко не монотонна. 10 простых предложений в ст. 1 - 10 последовательно группируются в две неравные цепочки: 7 и 3, - различным способом интонирования. В длинной - ст. 1 содержит 2 предложения, а ст. 6 - 7 - 1. В короткой интонационно доминирует ст. 8 («Кончив пир, мы поздно встали»), а два последних стиха, с одной стороны, мотивируют позднее вставание гостей со своих лож, а с другой - как бы и независимы в самих констатациях. Обилие грамматических предикатов придает первой строфе внутреннюю динамику, инерцию длительности. Вместе с тем почти вся их семантика говорит об остановленности, опорожненности, опустошении, и только звезды остаются гарантом высокой стабильности.

Если первая строфа вся выложена из линейно-последовательных синтаксических порций, то вторая - целиком замыкается в сложное синтаксическое образование, где интонация напряженно-долго восходит к ст. 18, оставляя для нисхождения всего два стиха. Этот синтаксически нераздельный монстр, одним предложением уравновешивающий десять предшествующих, даже не так просто квалифицируется: во всяком случае, не гипотаксис в противоположность паратаксису. Фразу можно понять как растянуто-редуцированное риторическое восклицание со свернутой эмфазой, в упрощенной форме не редкое у Тютчева («Как тихо веет над долиной...», «Как он любил родные ели...», «Тихой ночью, поздним летом...», «Как на небе звезды рдеют...» и др.), но она похожа и на зачин фольклорного типа (например, у Пушкина: «Как по Волге-реке, по широкой, Выплывала остроносая лодка»; ср.: «Как над этим дольным чадом... Звезды чистые горели»). Однако конструкция все-таки усложнена: далеко оттянутая

анафора с союзом «как» по смыслу двуступенчата, потому что вначале она сопровождает перечисление, а во второй раз его обобщает. Интонационная градация еще более напрягает структурное ожидание, длящееся до ст. 18.

Рассмотрение интонационно-синтаксического сегмента осложняет композиционно-смысловые отношения между строфами. Внешний контраст усиливается, благодаря резкому различию в синтаксическом рисунке. В то же время внутри строф обнаруживается инверсированное несовпадение синтаксических и смысловых структур. В первом случае смысловая остановленность противоречит синтаксической динамике, во втором - описание бурного городского движения тонет в тормозящем синтаксисе. В результате в обеих строфах превалирует статика, хотя и по-разному организованная. Тютчев обычно тяготеет к остановке времени.

Ритмика стихотворения в целом поддерживает тематическую композицию. Тютчев написал его четырехстопным хореем со сплошными женскими окончаниями, что слегка напоминает об эпичности испанского романсеро. Впрочем, у Тютчева было собственное пристрастие к этому размеру, и на период 1848 - 1852 гг., внутри которого было написано КП, как раз падает, по подсчетам Л.П. Новинской, «максимальный всплеск хорея» (8)*. Вокруг КП располагаются два из очень немногих текстов, написанных тем же размером с женской клаузулой: это природно-космические ландшафты «Тихой ночью, поздним летом...» (первое четверостишие) и «Не остывшая от зною...», оба - шедевры Тютчева.

Ст. 1 «Кончен пир, умолкли хоры» с большим нажимом демонстрирует полноударность метра (́ ◡ ́ ◡ ́ ◡ ́ ◡), однако эта ритмическая форма далее не встречается, за исключением вариативного повтора в ст. 8, где, впрочем, первое ударение звучит заметно слабее, чем в ст. 1. В ст. 2-7, заключающих в себе перечень пиршественной атрибутики, пропущены все ударения на первых иктах, а пропуски третьего икта равномерно варьируются: ст. 2, 3, 6 (— ◡ ́ ◡ — ◡ ́ ◡), ст. 4, 5, 6 (— ◡ ́ ◡ ́ ◡ ́ ◡). Что касается трех последних стихов первой строфы, то ст. 9, 10 имеют класси-

е возврат
интонаци-
улы ст. 1,
а, в кото-
ст. 1.
а все сти-
градом»

(— ◡ — ◡ ́ ◡ ́ ◡), контрастирующей со ст. 1 и в особенности со смежным ст. 10, отделенным пробелом. Весомости ударений на первом и втором иктах ст. 10, поддержанных характером словоразделов и фонически, противостоит неустойчивая, какая-то «убегающая» строка, что объясняется как раз сдвигом ударений на третьем и четвертом иктах в конец стиха, теряющего равновесие, и длинным словом «беспокойным», стоящим между короткими словами в середине строки.

Как и в первой строфе, во второй – четыре стиха с ударением на начальном икте, но только ударных нет совсем. Они расположены иначе и, будучи сдвинуты в пары (ст. 13, 14 и 17, 18), занимают общую позицию, подобно перекрестным рифмам внутри пятистишия. Эта позиция симметрична, их ритмические формы тождественны (́ ◡ ́ ◡ — ◡ ́ ◡), но пространственно они полярны по вертикали:

(13) С шумным уличным движеньем,
(14) Тускло-рдяным освещеньем -

земля, город, низ, -

(17) В горнем внутреннем пределе
(18) Звезды чистые горели -

небо, мироздание, верх.

Трехударных ритмических форм без первого ударения - 2; двухударных - 3.

Заключая краткий обзор ритмики, следует заметить, что эти трехударные ст. (15, 19) и двухударные ст. (12, 15, 20) также расположены внутри строфы в определенном порядке, чего никак нельзя сказать о ритмических формах первой строфы.

В строфической композиции КП одно из важнейших мест отведено рифме. Сами по себе рифмы стихотворения ничем не примечательны, за исключением «хоры - амфоры», но их бедность и однообразие более чем компенсируется прихотливой рифмической структурой. Здесь тоже виден контраст, возможно, рассчитанный. Для своих десятистиший Тютчев берет два двойных и два тройных созвучия, но выстраивает их таким образом, что рифмическая структура в каждом случае приобретает единственный и неповторимый рисунок (9)*. Обычно строфы создаются постоянным повторением рифменных групп, хотя значимые отступления от строфического канона, конечно, встречаются. Зачем же Тютчеву при наличии всего двух строф понадобилось произвести на свет эти штучные изделия?

Рифменное чередование в первой строфе вначале представляется непритязательным, однако ее концовка привносит неожиданное усложнение: ААВВССДДДВ. Исследователями оно было замечено, и вот что об этом, вслед за Ю.Н. Тыняновым, писал К.В. Пигарев: «Парная рифмовка, выдержанная здесь на протяжении восьми стихов, нарушается лишним девятым стихом, рифмующим с двумя предыдущими, и стихом десятым, который рифмует со стихами третьим и четвертым. Интервал в пять строк, отделяющий их от заключительной рифмы, делает ее почти неощутимой, ослабляя тем самым композиционную цельность строфы» (10)*. Это достаточно твердое суждение нельзя признать вполне безоговорочным, потому что при чтении КП перед небольшой аудиторией примерно половина слушателей акустически воспринимает отдаленное созвучие:

(3) Опрокинуты корзины,
(4) Не допиты в кубках вины,
……
(10) Ночь достигла половины...

К.В. Пигарев, вероятно, опирался на сложный теоретический раздел Ю.Н. Тынянова, внутри которого КП представляло собою единственный пример. Однако считая, что «перед нами "рифма", почти или совсем не

ощущаемая акустически за дальностью рифмующих членов», Ю.Н. Тынянов полагал, что это явление «должно быть осознано как прием, а не как выпад из системы» (11)*. Отсюда следует, что «далекая рифма» (= неслышимая) объясняется как «эквивалент рифмы», то есть моторно-энергетически или в качестве графического знака, и потому не ослабляет «композиционность строфы», но осложняет ее.

Впрочем, в известной степени К.В. Пигарев прав, если иметь в виду незамкнутую структуру первой строфы как замысел Тютчева. В попарной последовательности рифм в ст. 1 - 6 есть некое поступательное движение, которое можно связать с нарастающим мотивом опустошения. Он начинается в описании опустошенных амфор, курящихся ароматов, опустелой залы, продолжаясь далее. Тройное созвучие ст. 7 - 9 пытается его затормозить, «далекая рифма» ст. 10 - замкнуть подобием строфического кольца - но тщетно. Заключительное многоточие свидетельствует, что процесс неостановим. «Ночь достигла половины» так же, как достигло половины и само стихотворение. Вероятно, Тютчев постоянно как бы провоцирует редакторов, издателей и комментаторов отыскивать у него небрежности и отклонения, которые потом почему-то оказываются интуитивными находками его провиденциальной поэтики.

Несмотря на парадоксальное завершение рифмической структуры, первая строфа выглядит даже более упорядоченной, чем вторая. Расположение рифм во второй строфе производит впечатление случайного и хаотического. Однако внимательный взгляд быстро обнаруживает в том же самом наборе двойных и тройных рифм изысканное и сложное построение, осуществленное как структура вложенных друг в друга колец рифм и рифменных групп, причем эта структура удвоенная и пересекающаяся: АВССВАДДАВ. Сразу видно, что тройственное созвучие АВ неразлучно соединено в относительно гетероморфную рифменную пару - относительно потому, что она может быть описана как смежный ассонанс («градом - домами» и т. д.). Эту неоднородную пару можно представить как двуединую рифму, трижды повторяющуюся через равные промежутки по всей строфе от начала до конца: АВ...ВА... АВ. Между ними как раз и стоят двойные созвучия СС и ДД, ст. 13, 14 и 17, 18, которые также связаны ассонирующим повтором, общим ударным «е».

Внешнее кольцо обводит всю строфу целиком, так как ее опоясывают группы АВ в начальной и конечной позиции, ст. 11, 12 и 19, 20: (АВ АВ). Третье звено этой группы ВА, ст. 15, 16, подвергнутое инверсии, находится в середине строфы:

(11) Как над беспокойным градом,	А
(12) Над дворцами, над домами,	В
.....	
(15) И бессонными толпами, –	А
(16) Как над этим дымным чадом,	В
.....	
(19) Отвечая смертным взглядам	А
(20) Непорочными лучами...	В

Инверсированное рифменное сочетание ВА – уж как там оно возникло, случайно или намеренно, – стало той счастливой находкой Тютчева, которая приняла на себя функцию своего рода композиционного замка, держащего центра всей кольцевой рифмической структуры. Ст. 11-16, (АВССВА), образуют первое внутреннее кольцо, с которым пересекается его дублет, ст. 15-20, ВАДДАВ. Центральная группа ВА держит, таким образом, оба кольца, являясь их общим компонентом. Каждое кольцо может быть также представлено как обращенный терцет: АВС – СВА ~ ВАД – ДАВ, что вполне допустимо, так как в генезисе КП просматриваются одическая строфа, полусонет и другие подобные формы. Второе двойное кольцо вкладывается внутрь первого, составляясь из групп (ВССВ), ст. 12-15, и (АДДА), ст. 16-19. Это два стереотипных чередования с охватными рифмами: рифмы в каждом из них различны, потому что «краеугольный камень» ВА разводится по разным кольцам. Теперь, если вложить друг в друга все три кольца (внешнее и два внутренних), то предстанет весьма изощренная фигура из включений, пересечений и разбеганий, напоминающая узор, который получается при продольном разрезании ленты Мебиуса:

(А (В С С (В) (А) Д Д А) В) (12)*.

В этом чертеже еще не все исчерпано. Можно допустить, например, четвертые кольца, если принять смежные рифмы СС и ДД за охватывающие некоторое нулевое пространство. Кроме того, вне системы колец просматри-

вается соотношение рифм в пятистишиях, на которые легко делится строфа: АВССВ - АДДАВ. Взятые отдельно, пятистишия превращаются в четверостишия с холостым стихом в пре- и постпозиции. У Тютчева есть стихотворение, в точности осуществляющее построение в первом варианте («Обеих вас я видел вместе...»).

Многомерность рифмической структуры КП вызывает соблазн использовать ее схему как порождающее смысловое устройство, наряду с тематикой и лексикой. Рифмическая схема второй строфы, принятая за ее инфраструктурную модель, задает тексту - даже без обращения к лексико-тематическому фону - характер сложной и замкнутой устроенности,

изощренного архитектурного расчета, высокой авторитетности. К.В. Пигарев, продолжая наблюдения над рифмами КП, пишет: «Значительно большей композиционной стройностью, несмотря на свою прихотливую систему рифмовки, отличается вторая строфа» (13)*. Исследователь безусловно прав в своем тезисе (далее он пишет о «композиционной цельности строфы»), но было бы точнее не «несмотря на», а «благодаря»...

Семантика чисто стиховых уровней до сих пор проблематична теоретически и практически. Поэтика КП способна прояснить семантические возможности на межуровневых зависимостях внутри стиха. Для этого надо еще раз обратиться к метрическому уровню и соотнести его с рифмическим. Здесь открываются неожиданные и не совсем объяснимые факты почти абсолютного соответствия рифмующих стихов второй строфы с их ритмическими формами и словораздельными вариациями. Те же самые отношения в первой строфе как бы нарочито изменчивы и неупорядочены, а наблюдаемые соответствия скорее разведены, чем сближены. Чтобы убедиться в этом, необходимо полностью воспроизвести метрическую схему КП, сопоставив ее с рифмическими структурами обеих строф:

Ритмические формы	Рифмы	Словораздeлы
(1) ´ ◡ ´ ◡ ´ ◡ ´ ◡	А	жм ж
(2) — ◡ ´ ◡ — ◡ ´ ◡	А	д
(3) — ◡ ´ ◡ — ◡ ´ ◡	В	д
(4) — ◡ ´ ◡ ´ ◡ ´ ◡	В	ж ж
(5) — ◡ ´ ◡ ´ ◡ ´ ◡	С	м м
(6) — ◡ ´ ◡ — ◡ ´ ◡	С	ж
(7) — ◡ ´ ◡ ´ ◡ ´ ◡	Д	ж ж
(8) ´ ◡ ´ ◡ ´ ◡ ´ ◡	Д	жм к
(9) ´ ◡ ´ ◡ — ◡ ´ ◡	Д	жд
(10) ´ ◡ ´ ◡ — ◡ ´ ◡	В	мж
(11) — ◡ ° ◡ ´ ◡ ´ ◡	А	– ж
(12) — ◡ ´ ◡ — ◡ ´ ◡	В	ж ←
(13) ´ ◡ ´ ◡ — ◡ ´ ◡	С	жд
(14) ´ ◡ ´ ◡ — ◡ ´ ◡	С	(ж) ж ←
(15) — ◡ ´ ◡ — ◡ ´ ◡	В	д
(16) — ◡ ´ ◡ ´ ◡ ´ ◡	А	жж
(17) ´ ◡ ´ ◡ — ◡ ´ ◡	Д	жд
(18) ´ ◡ ´ ◡ — ◡ ´ ◡	Д	жд
(19) — ◡ ´ ◡ ´ ◡ ´ ◡	А	жж
(20) — ◡ ´ ◡ — ◡ ´ ◡	В	д

Несколько пояснений к схеме. В ритмических формах кружком (о)

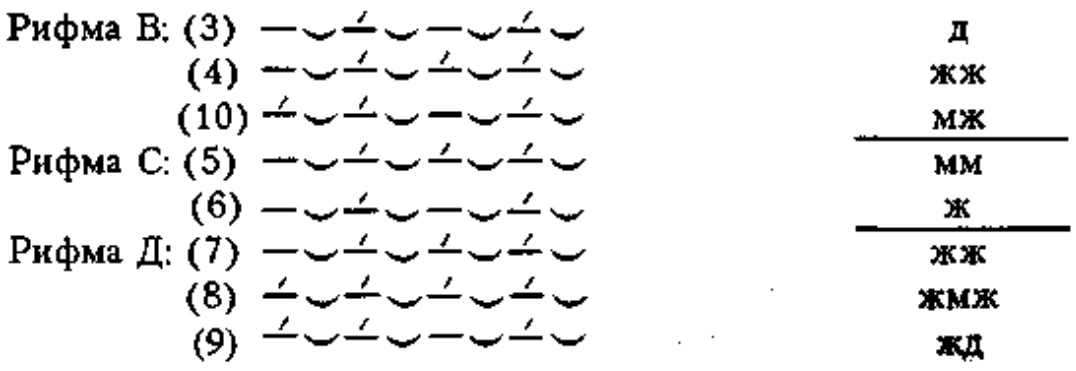
обозначено отсутствие ожидаемого ударения и вообще исключительность ст. 11, так как во всех остальных девятнадцати случаях ударение на втором икте присутствует. Словоразделы даны по схеме П.А. Руднева (14)*: (м) - мужской словораздел, (ж) - женский, (д) - дактилический (по классификации рифм).

Ритмические формы и словораздельные вариации в известной степени взаимозависимы, они могут совпадать и повторяться, хотя это не является правилом. Однако во второй строфе повторы почти полностью тождественных групп, состоящие из ритмических форм и словораздельных вариаций, урегулированы зависимостью от рифмической структуры, благодаря чему устанавливается сложное триединство подуровней. Трехударные формы без первого ударения соответствуют рифме А, двухударные - без первого и третьего - рифме В, трехударные - без третьего - рифмам СС и ДД. Совпадение рифм и ритмических форм составляет 90%, отклонение ст. 11 объясняется возмущением ритма на границе строф, ритмизованных по-разному (отсутствующий на схеме словораздел отмечен _). Словоразделы слегка отклоняются в ст. 12, 14 заменой дактилического на женский (обозначено <—), а в ст. 14 еще формульным отсутствием словораздела в составном эпитете, хотя ударение на первом икте не исчезает - обозначено (ж). Эти варианты можно объяснить устранением монотонности дактилических словоразделов, требуемых строфическим кодом, интонационно-звуковым курсивом ст. 12 («Над дворцами, над домами») и, наконец, сопротивлением стиха собственным унифицирующим условиям. Тем не менее естественные отклонения лишь подчеркивают структурную «упакованность» десятистишия, сплоченная согласованность которого проработана Тютчевым от поверхности в глубину и обратно.

Согласованность подчинения целиком отсутствует в первой строфе. Все ее компоненты, как уже было замечено, связаны по принципу паратаксиса, и это касается не только синтаксического сегмента. Ни ритмические формулы, ни словоразделы, ни структура рифм не расподобляются в том или ином. Рифменных групп здесь больше: 4 вместо 3, так как двойные созвучия не сведены в унифицированную группу, как во второй строфе. Шире разброс самих ритмических форм и словораздельных вариаций: имеются полноударные формы, мужские словоразделы, вообще количество словоразделов больше (соответственно по строфам: 2, 5, 19 - 0, 0, 15). Сравнение ритмических форм и словоразделов внутри рифменных групп демонстрирует их предельную неурегулированность:

Рифма А: (1) — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ жмж

(2) — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ д



В то же время одинаковые ритмические формы всегда попадают в разные компании рифм: например, ст. 1, 8 и 4, 7, которые, кроме рифменного разнозвучия, не совсем совпадают в грамматических формах и их расположении. Ст. 2, 3 при тождественности ритма и словоразделов резко отличаются по качеству звучания рифм и вообще по контрасту их вокализма на фоне сходного консонантизма.

Стоит, наконец, обратить внимание на сходство и разницу тех же форм и выражений в межстрофических перекличках. Так, ст. 5, 16, одинаковые в своей трехударной ритмической форме без первого ударения, полярны по словоразделам (мм и жж), чего не может быть внутри второй строфы. С другой стороны, ст. 4, 6 и тот же ст. 16 одинаковы по ритмическим и словораздельным формам, и между ними есть отдаленное семантическое притяжение. В то же время близкие по смыслу ст. 2, 3 с их двухударной формой и дактилическим словоразделом перекликаются со ст. 15, 20, с первым - по сходству, со вторым - по контрасту.

Рассмотрение рифмического построения десятистиший КП показало, что оно вступает в разветвленную структурно-семантическую связь с метрическим, интонационно-синтаксическим, композиционным и другими уровнями текста. Даже взятая как изолированный сегмент, рифмическая структура второй строфы способна выполнять смыслообразующие функции и служить аналитическим инструментом, выясняющим многомерные отношения обеих строф. Уже собрано достаточное количество данных, которые позволяют видеть в каждой строфе, на ее концентрированном лирическом пространстве, художественные модели двух миров, двух культур - античности и христианства. Различные ритмо-рифмические структуры строф показывают, что первая сложена из свободно лежащих, равноправных компонентов, подобных недообработанным камням, в то время как вторая, иерархически-замкнутая и связанная, возводит из более унифицированных частей, как из обтесанных камней, высокое и всеобъемлющее здание.

Рифмическая структура КП была рассмотрена преимущественно со стороны строфической композиции и некоторых элементов метрического уровня, но функция рифмы как звукового повтора, входящего в совокупность всех фонических средств стихотворения, еще нуждается в освещении. Схема ударных фонем КП показывает звуковое единство рифм с доминантным вокализмом:

(1)	о	и	о	о
(2)		о		о
(3)		и		и
(4)		и	у	и
(5)		а	и	ja
(6)		ja		а
(7)		э	э	а
(8)	о	и	о	а
(9)	э	а		ja
(10)	о	и		и
(11)			о	а
(12)		а		а
(13)	у	у		э
(14)	у	ja		э
(15)		о		а
(16)		э	о	а
(17)	о	ы		э
(18)	э	и		э
(19)		а	э	ja
(20)		о		а

Звуковой состав рифм КП достаточно выразителен. Он распределяется следующим образом: а - 11 (более чем на строфу!), е - 4, и - 3, о - 2. Однако самое интересное здесь - группировка рифм. КП начинается с единственной пары на «о», затем следует пара на «и», затем пять (!) рифм на «а» и, наконец, одно «и». Ассонансная группа на «а» продолжается уже парами во второй строфе, перемежаясь с парами на «е» (еще один модус рифмической структуры). С точки зрения вокализма вся вторая строфа, да и большая часть первой, за исключением разрезающего строфы «и» ст. 10, тяготеет к монотонности (11 - а, 4 - е, 1 - и). Тем сильнее воздействие звукового обвала, с которого начинается стихотворение, ст. 1 - 4. Пять полнозвучных «о», поддержанных шестью графемами, где звук редуцирован, сменяются четырьмя «и», подхватывающими «пир» из ст. 1. Яркий фонический аккорд обнаруживает внутри себя контрастирующую структуру из гласных

различного образования (низкотональное, компактное «о» и высокотональное, диффузное «и»), и этим началом задается слияние звуковой структуры рифм с фоникой всего стихотворения.

Звуковая стилистика Тютчева отличается интенсивностью, но вместе с тем она неравновесна, диспророрциональная, в ней, по мнению исследователей, отсутствует взаимное гармоническое соподчинение компонентов звукового строя. Поэтому нельзя с полной определенностью сказать, притушил ли Тютчев после ст. 4 столь яркую инструментовку вполне осознанно или произошел спонтанный откат звуковой волны. В любом случае сама структура стиха свяжет комплекс «о - и» по смыслу звука с мотивом оконченного пира. Это особенно заметно с учетом сопутствующего консонантизма: «кон» - «кин» - «пир» - «пъро» - «ъпра» - «кар» (в редукциях везде «о»). К концу строфы звуковая тема оживает в ст. 8, а затем полностью отклоняется в ст. 10, присоединяя к «пиру» еще одно ключевое слово - «ночь».

Во второй строфе звук «о» сначала тематически неотчетлив. Он связывает лишь «бесконечным градом» с «бессонными толпами», ст. 11, 15, да и то при помощи одинакового зачина «бес». Однако тут же перебрасывается в контрастную пару «дольным» - «горним», ст. 16, 17, вступая в сакрально окрашенную стилистику. Звуковая тема «о» завершается вместе со стихотворением в слове «непорочными» ст. 20, где в новой семантике предстает почти весь консонантный набор «н - п - р - ч - н» оконченного пира ст. 1, 8. Тут же выясняется, что консонанты «п - р» присутствовали и в «выспренном пределе» ст. 17, и только ударное «и», чаще всего звучащее в первой строфе (девять раз, из них дважды - в слове «пир»), во второй строфе возникает лишь один раз, значимо переместившись в эпитет «чистые» - «звезды чистые горели» ст. 18. Необходимо прибавить, что эпитет «непорочными» подстраивается также в анаграмму «ночи», начатую в первом стихе, менее явно проведенную во второй части стихотворения, но все-таки слышную в ст. 16 и далее в нарастающем звучании «ч».

Все эти явления, которые можно было представить гораздо подробнее, показывают, что фоническая структура КП достаточно глубоко пронизана смыслом и что ее общий смысл смягчает строфические антитезы, наглядно демонстрируя, как новый смысл строится из прежних и постоянных компонентов культуры.

Все пересечения и включения друг в друга структурно-семантических срезов КП образуют вместе поэтическое пространство, некий целостный мир более высокого порядка, который, выстраивая сам себя, выстраивает пространственно-временной континуум двух культурно-исторических эпох в их соотнесенности. Следовательно, как бы античность и христианство ни отталкивались друг от друга, как бы ни разводил их Тютчев, сам же он их и соединил, и это соединение, конечно, подлежит описанию.

Пир кончен, пиршественная зала опустошена, но ореол античной эпохи настолько притягателен, что приведенное в беспорядок пространство пира

все равно выглядит собранным, человечески обжитым, уютным. Это классика, вернее всего, римская! А точнее, это наше представление о классике, наше знание, которое живет с нами всегда. Лирическое повествование Тютчева придвигает к нам пространство античности с прекрасными аксессуарами его быта: амфорами, курильницами, кубками, венками, светильниками - всеми этими телесно-ощутимыми вещами, несущими «выпуклую радость узнавания» (О. Мандельштам) (15)*. Античное пространство размыкается на глазах, знаки размыкания, растраты видны кругом: амфоры опорожнены, корзины опрокинуты и т. д. Оно неоднократно, ступенчато: ст. 1 - 7 как бы еще в зале, а ст. 8 - 10 - уже под открытым небом. Но ощущение замкнутости сохраняется до конца первой строфы. Изображено то состояние растворенности и покоя, которое наступает в тот момент, когда всплеск самозабвения только что оставлен позади. Не случайно, что авторская позиция здесь интимна и выражена множественным «мы», которое включает друг в друга лирическое сознание, участников пира и читателей, - это одно поле! Есть некий героический и печальный пафос в переживании «откупоренности» античного пространства, его опорожнения, опустошения, истощения - всего того, что по-гречески называется «кенозисом». В античной строфе присутствует в связи с этим некоторое горизонтальное движение в продольном, как бы анфиладном пространстве, которое изливается или выдувается в другое.

Пространство античности представляет собою «малый мир», который обозреваем и компактен. Отсюда упоминаемое выше тяготение к замкнутости, хотя сохраняться оно не может. Многоточие в конце первой строфы также свидетельствует о неустойчивости античного мира. Поэтому неудивительно, что пространство второй строфы быстро расширяется, подобно воронке, а затем принимает вид замкнутой сферы. Горизонтальные отношения уступают место вертикальным, верх и низ всегда более значимы у Тютчева. Строго говоря, вертикаль ставится уже в конце первой строфы, когда гости, покинувшие пир, видят небо и звезды. Однако позже выясняется, что это звездное небо ближе к земле, чем при втором появлении звезд. Уже по ст. 11 видно, что земля и город на ней резко уходят вниз, а лирическое сознание, не называя себя и не совпадая с «бессонными толпами», занимает позицию в центре строфы. Новая авторская позиция поднята вверх, но «чистые звезды» еще выше, и это расхождение сторон воронки создает эффект приподнятого неба. Возвысившаяся таким образом вертикаль наделяет небо и землю контрастными ценностными значениями. Звезды - чистота, непорочность и вечность; смертные - там, внизу - смотрят на них с надеждой. Пространственный диапазон становится носителем христианских ценностей.

До сих пор КП рассматривался по принципу «сокращенной вселенной» как лежащее в самом себе, но продолжение анализа предполагает также подключение интертекстуального аспекта. В данном случае речь пойдет о нескольких пересечениях КП внутри собственно тютчевского текста с одним беглым выходом за его пределы. Интертекстуальные наплывы не

противоречат ни теоретически, ни по существу принципам имманентного анализа отдельного текста, так как протекают сквозь него, и поэтому вкрапление двух текстов фактически образует имманентный контекст, внешнее, становящееся внутренним.

Для многих стихотворений Тютчева легко отыскиваются дублеты. КП не является исключением, и можно найти стихотворения, которые перекликаются с ним на основе античного урбанистического мотива. Одно из них называется «Рим ночью», и дополнительно к нему привлекает то обстоятельство, что стихотворение не только написано параллельно с КП, но и напечатано вместе с ним в «Москвитянине» (1850, № 13):

(1) В ночи лазурной почивает Рим.
(2) Взошла луна и овладела им,
(3) И спящий град, безлюдно-величавый,
(4) Наполнила своей безмолвной славой...

(5) Как сладко дремлет Рим в ее лучах!
(6) Как с ней сроднился Рима вечный прах!..
(7) Как будто лунный мир и град почивший -
(8) Все тот же мир, волшебный, но отживший!..
(I, 120)

Рим ночью имеет значение комментария для КП, несмотря на контрасты и отсутствие некоторых мотивов, например, пира. Однако получается, что «беспокойный град» КП и «спящий град» - один и тот же город Рим. Как и КП, стихотворение двухчастно, и если в первом четверостишии время хотя и медленно, но подвигается, то во втором, риторически-восклицательном и эмфатическом, время вполне специализируется, то есть останавливается, превращаясь в пространство. Правда, мотив инверсирован: сначала возникает современный Рим, и лишь затем луна проявляет в нем Рим отживший. В сущности, там и там в одном пространстве совмещены два мира - прежний и нынешний. В КП миры лежат под звездами, соединяющими их, в «Риме» их сливает луна и сама сливается с ними, творя многослойную космическую синхронизацию. В КП история присутствует, даже беспокойно и тревожно убыстряется, но космическое начало, скрывающее в себе Божественное, в конечном итоге замедляет ее, подбирая и останавливая. В «Риме» людей не видно, город «безлюдно-величавый» (каков эпитет, однако!) и «почивший», что означает не только спящий, но и умерший.

Выстраивая каркас из вложенных друг в друга разновременных пространств, «Рим ночью» актуализирует иную пространственную модель КП, снимая непроницаемость античного и христианского миров. Ряд мотивов «Рима» притягивает также дублеты из раннего Тютчева. Таково стихотворение «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...» (начало 1830-х гг.), которое через «Рим» перекликается и с КП. Совпадение полустиший «Как сладко дремлет...», мотивы «месяца», «голубой ночи», «спящего града» - все это составляет интертекст «Рима», а «звездный сонм» и «смертные

думы» протягиваются к «звездам» и «смертным взглядам» КП.

Однако в интертекст КП вплывает из первого периода тютчевского творчества еще один далекий и, на первый взгляд, не слишком опознаваемый дублет. Это знаменитое и широко цитируемое стихотворение «Цицерон» (1830):

(1) Оратор римский говорил
(2) Средь бурь гражданских и тревоги:
(3) «Я поздно встал - и на дороге
(4) Застигнут ночью Рима был!»
(5) Так!.. но, прощаясь с римской славой,
(6) С Капитолийской высоты
(7) Во всем величье видел ты
(8) Закат звезды ее кровавой!..

(9) Блажен, кто посетил сей мир
(10) В его минуты роковые!
(11) Его призвали всеблагие,
(12) Как собеседника на пир.
(13) Он их высоких зрелищ зритель,
(14) Он в их совет допущен был -
(15) И заживо, как небожитель,
(16) Из чаши их бессмертье пил!
(I, 36)

Сопоставление КП и «Цицерона» многое проявляет и доращивает в обоих стихотворениях. Тема «Цицерона»: античность, Рим, история и результат присутствия в пределах исторических катастроф. Лирический жанр: тютчевская «двойчатка», то есть форма из двух восьмистиший, сравнительно с которой КП является осложненной модификацией. Несмотря на оригинальный состав и расположение компонентов «Цицерона», в структурной схеме и лирическом сюжете намечается много общего с КП. Первая строфа «Цицерона» состоит из лирико-повествовательной экспозиции (ст. 1 - 2), реплики героя (ст. 3 - 4) и сентенции, комментирующей эту реплику из нового времени, но в форме прямого диалога с героем (ст. 5 - 8). Вся вторая строфа звучит как сплошная нарастающая эмфаза, комментарий комментария, шагающая вверх новая ступень генерализации смысла, резонирующего в расширяющемся риторическом пространстве стихотворения. В этом качестве пространства «Цицерон» вполне уподобляется КП, восходя от знаменитого афоризма «Блажен, кто посетил сей мир В его минуты роковые» (ст. 9 - 10), к картине Божественного пира, куда призван Цицерон и все остальные, удостоенные бессмертия как свидетели социальных катастроф.

Мотивы КП по смысловому наполнению несколько отличаются от мотивов «Цицерона», но тем не менее это одни и те же мотивы, где их вариации освещают и усложняют друг друга. Мотив пира, который заканчивается при начале КП, является завершающим и к тому же вечным в «Цицероне». Особенно эффектно здесь заключительное созвучие «пир - пил», (ст. 12, 16) - рифма XX в., - предуготовляющее ассонансные переплетения и прочие

рифменные раритеты КП. Столь же значимы и даже более заметны переклички: «Я поздно встал» - «мы скоро встали», «закат звезды» - «звезды... сияли (горели)», «застигнут ночью...» - «ночь достигла...», причем текст КП семантически догружается тропеизмами и металогичностью, идущими от «Цицерона» («кровавая звезда римской славы», «ночь Рима» и пр.), что, видимо, характернее для стилистики Тютчева первого периода.

КП, «Цицерон» и другие упомянутые здесь стихотворения принадлежат к типичным тютчевским ноктюрнам, где, по крайней мере в пределах текста, ночь остается безрассветной. Даже в ночи, достигшей половины, если отнестись к ней символически, рассвета можно и не дождаться. Зато можно убедиться, что Тютчев, любитель переходных состояний, ценит и принимает устойчивость даже в тех случаях, когда она не очень-то благосклонна. Тютчев - поэт, быть может, и трагический, но его трагедии не столько совершаются, сколько предчувствуются, его трагический пафос постоянен и поэтому привычен. Когда в стихотворении «Рассвет», написанном незадолго до КП, он утверждает, что «Ночь бесконечная прошла, И скоро светлый день настанет» (II, 119), то это аллегория в публицистическом тексте. Кроме того, выражение о бесконечности ночи, пусть и условное, все-таки возможно как таковое.

В конечном итоге, присутствие в «Цицероне» мотива переломленного времени, «диалога» между героем и современным комментатором, надстраивание над античностью и современностью афористического «вечного» плана дает все основания видеть дублетную связь между КП и «Цицероном».

Углубление в интертекстуальный слой КП приводит к любопытным сближениям. Исследователи испытывают большие затруднения в поисках параллельных текстов Пушкина и Тютчева, особенно со стороны Тютчева. Принято сравнивать «Пророка» и «Безумие», но сопоставление корректно лишь при истолковании ворожбы безумия как иллюзии, что весьма проблематично. Много больше приносят наблюдения над соответствиями и несоответствиями в стихотворениях «Я помню чудное мгновенье...» («К***») и «Я помню время золотое...», и что касается КП, то легко предположить в нем, кроме собственно тютчевских задач, поэтический отклик на перевод-подражание Пушкина «Из Ксенофана Колофонского» (1833).

Стихотворение Пушкина (первое из диптиха «Подражания древним», напечатанное в 1834 г.) в не столь давнее время дважды подробно рассмотрено (16)*, и это могло бы подтолкнуть к основательному сопоставлению с КП, которое, однако, грозит вырасти в самостоятельный очерк и поэтому опускается. Все же беглое сравнение будет уместно. В обоих стихотворениях много общего и разного, они в чем-то спорят между собой. У Пушкина в пластической античной манере описано начало пира:

Чистый лоснится пол; стеклянные чаши блистают;
Все уж увенчаны гости; иной обоняет, зажмурясь,
Ладона сладостный дым; другой открывает амфору...
(III, 290)

Все эти мотивы («залу» Тютчева метонимически заменяет «пол») присутствуют в КП как стандартный перечень. Стихотворение Пушкина содержит тринадцать гекзаметров, но оно при этом неопровержимо, хотя и не очевидно, делится на две равные части, по шесть с половиной стихов в каждой. Вот ст. 7:

Жертвенник. Хоры поют. Но в начале трапезы, о други...

«хоры поют» (последний тютчевский мотив с обратным смыслом: «Умолкли хоры»), - на этом заканчивается описание пира, и сразу, с половины стиха, начинается риторический монолог автора, в конце которого дается совет, что делать «в ночь, возвращаясь домой». В результате возникает то, что сокращенно и, с момента окончания пира, описано в античной строфе КП, и в то же время вторая половина пушкинского стихотворения своей риторической важностью перекликается и со второй строфой КП.

Эти соответствия могли бы остаться в пределах чисто внешнего параллелизма, который сам по себе дает право на усмотрение интертекста. Но вот одна черточка, в целом необъяснимая и как бы случайная, из чего можно предположить наличие поэтической контроверсы. Стихотворение Пушкина начинается словами «Чистый лоснится пол», а у Тютчева этот же семантически наполненный эпитет с единственным ударным «и» во второй строфе отдан звездам: «звезды чистые горели». Разительная мена в ключевых словах низа на верх, само противопоставление пола и звезд слишком значимы даже для общего сравнения ореолов языческой и христианской культур. А что, если представить, пусть даже и неосознанную, установку Тютчева на сопоставление?

Итак, «Кончен пир, умолкли хоры...». Рассмотрение ряда сегментов стихотворения постоянно углубляло, усложняло и доказывало ту мысль, что КП представляет собой модель смены и противопоставления двух ведущих мировых культур, античности (язычества) и христианства. Длительный и сложный исторический процесс Тютчев классическими способами лирической концентрации укладывает в два десятистишия, разведенные, обращенные и взаимно проникающие друг в друга. В этом смысле КП может быть прочитано как результат не только поэтического, но и историософского мышления Тютчева, тем более что он именно в это время внезапно оставил замысел своего грандиозного историософского трактата «Россия и Запад». Историософским ореолом КП объясняется тогда композиционная рамочность второй строфы, потому что каждая историософская концепция обязана быть замкнутой и подытоженной. Столкновение двух великих этапов культурной истории подано Тютчевым в его непреходящем сущностном отношении, годном для любого исторического конфликта. Картина прекращенного пира и панорама ночного города, разумеется, необходимы в своей чувственно-пластической и зримой конкретике, но лирическое сознание немедленно отталкивается от нее, озабоченное функционированием поэтических

формант, которые на всех уровнях ткут и распускают ткань смысловых зависимостей. Эти поэтические форманты и их работа в тексте демонстрируют, с одной стороны, изощренную лирическую технику Тютчева, и они же, с другой стороны, служат метафорами и моделями всего того, что происходит за пределами текста в иных реальностях.

Следование за поэтическоми явлениями и их семантическими связями вполне оправдывает в случае с КП то впечатление «пира поэтики», которое может стать содержанием литературоведческой статьи. Так, наблюдения над межстрофическими отношениями КП позволяют увидеть более высокую степень структурированности внутри строфы, сравнительно с первой. Разумеется, первая строфа представляет собою структурное единство и даже более завершенную картину, чем вторая, но она линейчата и составлена из цепочки достаточно простых знаков. Напротив, вторая строфа - это сплошной знак со знаковыми комплексами, глубоко включенными друг в друга. Достаточно указать на синонимическую и рифмическую структуры. Авторское сознание, соединенное в первой строфе с групповым персонажем «мы», выделяется далее в вынесенную вверх авторскую позицию, а «мы» переходит в «бессонные толпы», то есть в состав третьих лиц. Мена авторской позиции и двойное перемещение точки зрения снизу вверх к звездам составляют траекторию лирического сюжета, так как смена культур дана не как повествование, но как переживание. Вообще вторая строфа разнопланова, сферична и замкнута на себя, и усложнение ее структуры также входит в динамику лирического сюжета. «Орнамент строфичен, узор строчковат», - писал О.Э. Мандельштам (17)*. В его терминах, первая строфа узорна, а вторая - орнаментальна. Вместе с тем иерархичность, сложная дифференциация и замкнутость мира второй строфы не обеспечивает устойчивой ценности. В едином лирическом переживании, обнимающем все стихотворение, ни христианскому, ни античному миру не отдается окончательного предпочтения (18)*. Противолежащие ценности инверсируют, и утраченные черты античности с ее органикой, простотой (сравнительной!) и стоицизмом идеализируются, порождая культурную ностальгию. Однако жить приходится в мире, где гораздо больше отчуждения и беспокойства, где античность присутствует как фон и где остается лишь упование.

Тем не менее если у поэта кончен пир уже в первой строчке, а в стихотворении их двадцать, не считая содержательного пробела, то это не значит, что все остальные не имеют отношения к пиру. Пир кончается, будучи локализован в далеком овнешненном пространстве-времени, кончается как «вот этот пир», но поэтическому пиру нет конца, потому что он транспонирован в интериоризированный, более устойчивый хронотоп. Поэтому пир более значим как всеобъемлющая метафора бытия. Она обозначает как исключительные состояния, вырезанные из повседневной рутины, так и длинные полосы жизни, окрашенные вдохновением и восторгом. В пире пересекаются саморасточение и самососредоточение. Пир выравнивает. Кровавое вино и гибельное упоение битвы - это тоже пир. Все

реальные пиры продолжаются в поэзии и поэтике. Там они и сохраняются, и отчуждаются. Стихотворение Тютчева, здесь прочитанное, в этой ситуации само подобно недопитому кубку.

ПРИМЕЧАНИЯ

(1)* *Тютчев Ф.И.* Лирика: В 2 т. М., 1965. Т. 1. С. 122. В дальнейшем стихотворные тексты цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.

(2)* *Гаспаров М.Л.* Композиция пейзажа у Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990. С. 13.

(3)* Энергетическая перегрузка поэзии, поэтики и душевной стихии Тютчева аналогична общей идее пира с необходимостью преодоления фрустрации, сброса напряжения, рассеяния и, вместе с растратой, восстановления неустойчивого баланса.

(4)* *Гаспаров М.Л.* Указ. соч. С. 13.

(5)* *Пумпянский Л.В.* Поэзия Ф.И. Тютчева // Урания: Тютчевский альманах, 1803 - 1928. Л., 1928. С. 9.

(6)* *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965. С. 41.

(7)* Там же. С. 180.

(8)* *Новинская Л.П.* Метрика и строфика Ф.И. Тютчева // Русское стихосложение XIX в. М., 1979. С. 393.

(9)* У Тютчева практически нет десятистиший, тем более таких, как КП. Имеются два стихотворения по 10 строк в каждом: «Сей день, я помню, для меня...» (1, 42) и «Во дни напастей и беды...» (II, 266), но в первом из них рифмовка парная, а второе принадлежит к разделу Senilia и является дефектным. Есть еще стихотворение «Друзьям, при посылке "Песни радости" - из Шиллера» (II, 49), состоящее из двух строфоидов, где первый представляет собой десятистишие, рифмовка которого ничем особенно заметным не отличается.

Из возможных источников строф КП следует указать на одическую строфу, в частности, на ее вариации воде Я. Княжнина «Вечер», а также на формы полусонета и децимы, строфы в испанской поэзии, по преимуществу хореического размера.

(10)* *Пигарев К.* Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962. С. 319.

(11)* *Тынянов Ю.Н.* Указ. соч. С.60, 61.

(12)* В немногих образцах тютчевских десятистиший (см. примеч. (9)*) сходства с рифмической структурой КП не наблюдается. Тем не менее прецедент существует, но в строфах меньшей длины. Среди самых разных стихотворений Тютчева 1820 - 1821 гг. есть два композиционных дублета, свидетельствующие о склонности Тютчева (позже почти излишней) к неравностишным строфам: «К оде Пушкина на Вольность» и посвященное А.Н.М. «Нет веры к вымыслам чудесным...». Оба текста содержат по 3 строфы в 8, 6 и 9 стихов. В стихотворении, посвященном А.Н.М., интересны 1 - 3 строфы. Вот их рифменные формулы:

А в А с в в с А, <...> а В а а В с с В с,

которые выглядят как предварительный эскиз к рифмам КП. Первая моделирует «далекую» рифму А, вторая - построение из вложенных и сцепленных колец.

Наблюдения показывают, что у Тютчева, кроме тематических дублетов, существуют и дублеты композиционных, строфических, рифменных и иных структур. Его поэтические коды как бы содержат в себе схемы, заготовки, объемы, лирические траектории, которые продуцируются не менее двух раз. Иначе трудно объяснить усложненное повторение рифменной структуры, хранящейся в творческой памяти в течение тридцати лет.

(13)* *Пигарев К.* Указ. соч. С. 319.

(14)* См.: *Руднев П.А.* О принципах описания и семантического анализа стихотворного текста на метрическом уровне // Вопросы историзма и художественного мастерства. Л., 1976. С. 170 - 190.

(15)* *Мандельштам О.* Ласточка // Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 131.

(16)* *Левкович Я.Л.* К творческой истории перевода Пушкина «Из Ксенофана Колофонского» // Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972. С. 91 -1 00; *Гаспаров М.Л.* Перевод Пушкина «Из Ксенофана Колофонского» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 20. Л., 1986. С. 24 - 35.

(17)* *Мандельштам О.Э.* Разговор о Данте. М., 1967. С. 7.

(18)* Тютчев переживает бытие и историю как поляризованное единство, или кентавр-систему, где несовместимые компоненты (в данном случае строфы КП) образуют тем не менее нерасторжимое и проникающее сращение, в результате чего любое правильное толкование является в то же время ошибочным. В одной из интерпретаций КП, предпринятой Л.М. Биншток, утверждается, что автор «сливает <…> свое сознание с античностью ушедшей, но живой в его душе», и что «трагедия и падение в современном мире стали очевидными» (*Биншток Л.М.* Субъектная структура стихотворения Тютчева «Кончен пир, умолкли хоры...» // Лирическое стихотворение: Анализы и разборы. Л., 1974. С. 90, 92). Истолкование с предпочтением античности над современностью представляется совершенно не приемлемым, несмотря на то что исследовательница хорошо видит текст. К тому же для Л.М. Биншток в КП отсутствуют мотивы христианства, что, впрочем, не удивительно для 1974 г. Однако, исходя из кентавр-системы Тютчева и постоянных инверсий знаков в его поэзии, опровергнуть неприемлемое очень трудно. Гораздо легче увидеть, как «океаническое чувство» поэта гиперкомпенсируется, в том числе и в КП, его конструктивным созерцанием.

1996

ПУБЛИКАЦИИ

1. Состав художественного текста «Евгения Онегина» // Пушкин и его современники / Уч. зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена. Псков, 1970. Т. 434.
2. «Отрывки из путешествия Онегина» как художественное единство // Вопросы поэтики литературных жанров: Сб. статей. Л., 1976. Вып. 1.
3. «День Онегина» и «День автора» // Вопросы поэтики литературных жанров: Сб. статей. Л., 1977. Вып. 2.
4. Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину» // Болдинские чтения: Сб. статей. Горький, 1976.
5. Поэтическое и универсальное в «Евгении Онегине» // Болдинские чтения: Сб. статей. Горький, 1978.
6. Жанровая структура «Евгения Онегина» // Сюжет и время: Сб. научн. трудов к 70-летию Г. В. Краснова. Коломна, 1991.
7. К историко-типологической характеристике романа в стихах («Евгений Онегин» и «Спекторский») // Болдинские чтения: Сб. статей. Горький, 1977.
8. «Евгений Онегин» и «Евгений Вельский». Публикуется впервые.
9. «Дневник девушки» Е. Растопчиной и «Двойная жизнь» К. Павловой. Публикуется впервые.
10. «Евгений Онегин» и стихотворная беллетристика 1830-х годов // Болдинские чтения: Сб. статей. Горький, 1985.
11. Из онегинской традиции: Лермонтов и Ап. Григорьев // Пушкинские чтения в Тарту. Тез. докл. научн. конф. 13 - 14 ноября 1987 г. Таллинн, 1987.
12. К традиции русского стихотворного романа (Пушкин - Полонский - Блок) // Проблемы современного пушкиноведения: Межвуз. сб. научн. тр. Л., 1981.
13. «Первое свидание» А. Белого и «Младенчество» Вяч. Иванова в русле онегинской традиции // Жанрово-стилевое единство художественного произведения. Межвуз. сб. научн. тр. Новосибирск, 1989.
14. Роль изучения творческой истории в современном прочтении

«Евгения Онегина» // Классика и современность / Под ред. П.А. Николаева и В.Е. Хализева. М., 1991.

15. Пространство «Евгения Онегина» // Художественное пространство и время. Даугавпилс, 1987.

16. «Евгений Онегин» Пушкина и «Менины» Веласкеса // Пространство и время в литературе и искусстве: Метод. мат-лы по теории лит-ры. Даугавпилс, 1984.

17. «Сон Татьяны» как стихотворная новелла // Русская новелла: Проблемы истории и теории: Сб. статей под ред. В.М. Марковича и В. Шмида. СПб., 1993.

18. Татьяна, княгиня N, Муза (из прочтений VIII главы «Евгения Онегина») // Концепция и смысл: Сб. статей в честь 60-летия проф. В.М. Марковича. СПб, 1996.

19. «Евгений Онегин»: Интерпретация, поэтика, традиция. Публикуется впервые.

20. Дон-Жуан Пушкина // Проблемы пушкиноведения: Сб. научн. тр. Л., 1975.

21. Ремарка и сюжет (К истолкованию «Моцарта и Сальери») // Болдинские чтения: Сб. статей. Горький, 1979.

22. Композиция двух посланий к Чаадаеву // Метод и мастерство: Русская литература. Вологда, 1970. Вып. 1.

23. Система ассонансов в элегии Пушкина «На холмах Грузии» // Тр. Пржевальского гос. пед. ин-та. Сер. гуманитарных наук. Пржевальск, 1969. Т. XIV.

24. «Зимний вечер» Пушкина // Лирическое стихотворение: Анализы и разборы. Л., 1974.

25. «Осень» Пушкина в аспекте структуры и жанра // Пушкинский сборник / Уч. зап. ЛГПИ им. А.И. Герцена. Л., 1972. Т. 483.

26. Стихотворение Пушкина К*** («Я помню чудное мгновенье»): Форма как содержание // Изв. АН. ОЛЯ Т. 57, № 1. 1998.

27. Принцип «перводеления» в лирических композициях Тютчева. Публикуется впервые.

28. Пир поэтики: Стихотворение Ф.И. Тютчева «Кончен пир, умолкли хоры» // Русские пиры. СПб., 1998. Вып. 3.

29. Об инверсивности у Пушкина. Публикуется впервые.

30. Из наблюдений над лиро-эпическим пространством у Пушкина // Пространство и время в литературе и искусстве: Теоретические проблемы. Классическая литература. Метод. мат-лы по теории лит-ры. Даугавпилс, 1987.

31. В глубь пушкинской строки (рец. на кн.: Рассадин Ст. «Драматург Пушкин») // Литературное обозрение. 1979. № 6.

32. «Роман без конца» (О книге Ю.М. Лотмана «Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя») // Русск. яз. и лит-ра в киргизской школе. 1983. № 5.

33. Еще один взгляд на «Онегина» (рец. на кн.: Баевский В. Сквозь

магический кристалл. М., 1990) // Русск. яз. и лит-ра в киргизской школе. 1991. № 6.