

Ю. Н. Чумаков

ПУШКИН. ТЮТЧЕВ

Опыт имманентных рассмотрений



STUDIA PHILOLOGICA

Юрий Чумаков

**Пушкин. Тютчев: Опыт  
имманентных рассмотрений**

«Языки Славянской Культуры»

2008

## **Чумаков Ю. Н.**

Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений /  
Ю. Н. Чумаков — «Языки Славянской Культуры», 2008

В книге рассмотрен ряд текстов Пушкина и Тютчева, взятых вне сравнительно-сопоставительного анализа, с расчетом на их взаимоосвещение. Внимание обращено не только на поэтику, но и на сущностные категории, и в этом случае жанровая принадлежность оказывается приглушенной. Имманентный подход, объединяющий исследование, не мешает самодостаточному прочтению каждой из его частей. Книга адресована специалистам в области теории и истории русской литературы, преподавателям и студентам-гуманитариям, а также всем интересующимся классической русской поэзией.

© Чумаков Ю. Н., 2008

© Языки Славянской Культуры, 2008

# Содержание

Об этой книге	5
Раздел 1	9
I	9
Поэтика «Евгения Онегина»[7]	9
Конец ознакомительного фрагмента.	27

# Юрий Николаевич Чумаков

## Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений

### Об этой книге

Она задумана в прошлом веке, но по многим причинам не была исполнена. Из них назову мое многолетнее увлечение Пушкиным, особенно «Евгением Онегиным» с его лирической стороны. Это определяет состав книги, отчасти напоминающей мой сборник статей «Стихотворная поэтика Пушкина».<sup>1</sup> Однако перед читателем лежит по существу другая книга: пушкинский раздел в ней заметно сокращен, хотя прибавлены три новые статьи, а тютчевская часть, поскольку раньше она была лишь «приложением», наоборот, расширена. Это позволяет соотнести оба раздела; соотносительность возникает как бы сама собой, из простой рядоположенности частей, несмотря на несовпадение жанров и объемов текстов, а также диспропорции самих разделов. Но, в конце концов, если взглянуть с определенного угла, разве «Евгений Онегин» не «движение словесных масс» (Ю. Тынянов), не «большое стихотворение» (А. С. Пушкин), не фрагмент фрагментов? Обращаю также внимание и на отсутствие сравнительно-сопоставительной методики в отношении текстов. Это объясняется тем, что рассмотрение каждой вещи направлено не в стороны, а вовнутрь и происходит на имманентно-интуитивных путях. Аналитическое остриё проходит сквозь поверхностные структуры к архетипическим основаниям лирики и лиризма и только там ищет сходство и различие. В такие моменты совершается выход во внепоэтические ряды, но в то же время любое новое пространство остается включенным в границы эстетического предмета.

Истоки книги лежат еще глубже, чем ее замысел. Это произошло во время войны в Саратове, куда была эвакуирована часть Ленинградского университета. Я уже побывал на фронте, увлекался стихами и был весь пронизан Блоком. Однажды мне довелось услышать, как Григорий Александрович Гуковский назвал пять имен первейших русских поэтов: Державин, Пушкин, Тютчев, Некрасов, Блок. На вопрос о Лермонтове он ответил, что Лермонтов открывает верхний ряд классических русских прозаиков: Гоголь, Л. Толстой, Достоевский, Чехов. Меня поразил расклад Гуковского, и я, замороженный им, постепенно сосредоточился на великой поэтической триаде XIX века. Замысел оформился в план, но неожиданно вмешался «Евгений Онегин» и помешал его реализации. Я слишком поздно вернулся к задуманному, пришлось ограничиться двумя именами, да и здесь многое осталось неразвернутым. Однако я все-таки представлю тему в беглых очертаниях.

Будем исходить из того, что великими поэтами классического XIX века являются Пушкин, Некрасов и Тютчев. Широчайшая известность двух первых неоспорима. С Тютчевым, как всегда, сложнее. Я не случайно поменял местами имена из формулы Гуковского, потому что Пушкин и Некрасов проходят по магистральному пути русской поэзии, а Тютчев, сравнительно с ними, поэт маргинальный. Первые обозначают собой отменяющие друг друга историко-литературные периоды, а Тютчев присутствует в них обоим, не особенно меняя своей поэтической манеры. Пушкин и Некрасов поочередно «открывали» Тютчева, печатая подборки его стихов в одном и том же «Современнике». Однако в теневой позиции Тютчева можно угадать скрытое соперничество сначала с Пушкиным, а затем и с Некрасовым. Противостояние было ему необходимо для самоидентификации и для чувства преграды, которую надо преодолевать. Это

---

<sup>1</sup> Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999.

уберегает от поэтической энтропии. В связи с этим замечу, что в 1840-е годы, когда Пушкина уже не стало, а Некрасов еще не появился на авансцене, Тютчев пишет немного и в течение нескольких лет из-под его пера не выходит ни одного стихотворения. Вместо этого он страстно спорил с Чаадаевым на вечную тему Россия и Запад и увлекался политической публицистикой. В результате отношения Тютчева с его контрагентами легко представить в виде треугольника вершиной вниз, где поэт образует вместе с ними нечто вроде поляризованного единства.

Весь этот проект не осуществился. Выступило лишь то, что лирические миры Пушкина и Тютчева взаимосцеплены и несовместимы. Их общей чертой является космизм, но космос того и другого выгораживается в различных сегментах поэтического (хочется сказать – сценического!) пространства. Сегменты соотносятся как центр и периферия. Пушкин строит эстетический космос сбалансированным, классически прочерченным, гармонизированным извне и изнутри. Это идеальная модель столь желанного всеми порядка, и именно поэтому Пушкин у нас самая знаковая фигура. Тютчев творит в почти непрерывном напряжении космического чувства (С. Л. Франк), потому что ему приходится постоянно уравнивать упорядоченные и неупорядоченные участки своего универсума, защищая космос и хаос друг от друга. Позиция «лирического я» Пушкина находится в центре возведенного им пространства, и более чем справедливо сказано, что он «заклинатель и властелин многообразных стихий» (Ап. Григорьев). «Лирическое я» Тютчева маргинально, оно как бы вынесено на край Земли, омываемой со всех сторон рекой Океанос. Стихии из недоступного мира продувают поэта насквозь, и нужны преизбыточные композиционные усилия, чтобы справиться с ними. В космосе Тютчева всегда присутствует весомый компонент хаоса. Есть он, конечно, и у Пушкина, но Пушкин – поэт *укротенного* хаоса, а Тютчев – *укрощаемого*. Все это напоминает действия глаголов совершенного и несовершенного вида, которые говорят как будто об одном и том же, но по-разному: *укротить* – *укрощать*.

По сходным правилам различаются и образы времени у обоих поэтов. В книге есть место, где сопоставлены особенности времени в стихотворениях «Я помню чудное мгновенье...» и «Я помню время золотое...». Здесь остановлюсь на главном. Пушкин в своем лирическом мире ориентирован на традиционное понимание времени. Оно у него свободно продвигается по горизонтальному вектору от прошлому к будущему и обратно. В ускользающем настоящем оно не задерживается. Космос опознается как космос в том случае, когда в него внесена мера и число, и это касается, в первую очередь, пространства и времени. «Версты полосаты» размечают безурядицу снежной глуши («Зимняя дорога»). Там же возникает суточное время, где «Стрелка часовая / Мерный круг свой совершит», и линейное время совмещается с циклическим, включая сюда изысканную композиционную реверсивность седьмой строфы. Размеренный ход времени изображен и в памятных всем строчках: «Летят за днями дни, и каждый час уносит / Частичку бытия...» («Пора, мой друг, пора...»). Нам доступно лишь переживание времени, а не его представление, и Пушкин, изображая ступени человеческой жизни, пользуется перифразами, аллегориями, метафорами, показывает время через образы пространства («Телега жизни»).

Нелюбовь Тютчева к времени общеизвестна. Если уж он изображает его устремленность, то она прохвачена пафосом уничтожения («Листья», «Конь морской»). Тютчеву сродни замедленное, останавливающееся время («Cache-cache», «Полдень»). Его не привлекает стрела времени, летящая из прошлого в будущее, но он радуется листьям, потому что «Их жизнь, как океан безбрежный, / Вся в настоящем разлита», и призывает ринуться «В сей животворный океан» («Весна»). В. Н. Топоров отмечал у Тютчева «океаническое чувство», которое связано с тем, что нерожденное существование, еще не знающее ни границ, ни сроков, удерживает в пренатальной памяти чувство покачивания на волне. Лирика Тютчева направлена к пределам, где мир еще «ни то ни другое» (С. Л. Франк) и в него не внесена мера: «Прилив растет, и быстро нас уносит / В неизмеримость темных волн» («Сны»). Предпочитая настоящее, Тют-

чев как бы рассекает темпоральный поток, и в образовавшуюся цезуру вторгается безвременное время хаоса, то есть момент, когда время или кончилось, или не началось. Это минус-время можно условно представить вертикальной чертой, пересекающей место цезуры, и тогда в нем проявятся качества пространства, которое вмещает в себя лирическое время и лирический сюжет. «Вечное время» в поэзии Тютчева провозглашает, таким образом, канонические формы лирики и лиризма.

Я пытался пояснить первую половину заглавия книги, теперь прокомментирую вторую. Категория имманентности в принципе не выпадала из нашего литературоведения, хотя употреблялась не часто. Что же касается имманентного анализа или, скажем, имманентно-интуитивной методики, то все это вернулось недавно, разве что применялось необъявленным. Имманентная манера слишком индивидуальна. Образцом для меня явилась статья А. П. Скафтымова «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы» (1923), известная мне более полувека по Ученым запискам Саратовского университета. Эта статья, глубокая и сильная, не получила, к сожалению, соразмерного ей резонанса в литературной науке. Из нее я усвоил основные термины: «эстетический *опыт*», «теоретическое *рассмотрение*», «имманентный *анализ*». Все они неоднократно встречаются у самого автора, и я использую их в близких значениях. «Только само произведение должно за себя говорить»,<sup>2</sup> – писал Скафтымов, имея в виду совершенно законченный текст. Я долго этому следовал, пока не стал иногда вводить сопоставительные и текстологические аспекты.

В наши дни содержание терминов «имманентная поэтика» и «имманентный анализ» разнообразилось. Одни исследователи отличают поэтику манифестированную, сформулированную от поэтики имманентной (внутренней), реализованной (Ежи Фарыно).<sup>3</sup> Другие полагают, что имманентный анализ является анализом без правил, напоминая литературную критику (К. Баршт).<sup>4</sup> Ближе к скафтымовскому пониманию подходит М. Л. Гаспаров, который пишет об анализе имманентном, то есть не выходящем за пределы того, о чем прямо говорится в тексте.<sup>5</sup> Отсутствуют сведения об авторе, нет ни исторической обстановки, ни генезиса, ни сравнительных соответствий с другими текстами. М. Л. Гаспаров выглядит даже радикальнее А. П. Скафтымова, у которого за теоретическим рассмотрением следует историческое, а у Гаспарова, как теперь почти повсеместно принято, исторический анализ попросту элиминирован.

Имманентное рассмотрение в моем понимании не совсем совпадает с установками Скафтымова и особенно Гаспарова. Я предпочитаю монографическое описание вещи, взятой в ее *отдельности* (А. П. Чудаков) и окказиональности. Описание замкнуто внутри поэтической формы, где отмечаются смыслообразующие устройства. Однако – и это самая главная черта! – погружение в вещь не исключает ее контекста. По замечанию П. Торопа, «имманентность почти всегда контекстуальна».<sup>6</sup> Контекстуальная имманентность подразумевает неочевидное вложение в рассматриваемый текст различных знаний, интуиций и чувственного опыта. Таким образом, текст имплицитно включает множество ценностей и смыслов, концентрирует их и нагружается ими.

Имманентный взгляд не является применением заранее заготовленных формул к эстетическому предмету: он направлен от текста к теории. Более того, опорой анализа может служить любой компонент, частица текста, взятая как целое. Аналитическими операторами в этом случае предполагаются синекдоха, инверсия, оксюморон и др., освобожденные от чисто художественной функции. М. Л. Гаспаров, сравнивая студенческий опыт Тынянова о «Каменном

<sup>2</sup> Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 27.

<sup>3</sup> Faryno Jerzy. Введение в литературоведение (Wstęp do litera–turoznawstwa). Warszawa, 1991. С. 62.

<sup>4</sup> Баршт К. А. Русское литературоведение XX века. СПб., 1997. Ч. 1. С. 21–22.

<sup>5</sup> См.: Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2: О стихах. М., 1997. С. 9.

<sup>6</sup> Тороп П. Тартуская школа как школа // Лотмановский сборник. 1. М., 1995. С. 227–228.

госте» с известной статьей Анны Ахматовой, назвал ее «классикой околонучного интуитивизма». «Околонучность», по его мнению, – это преизбыток художественной убедительности над строго логической доказательностью. Не вступая в спор с М. Л. Гаспаровым, замечу лишь, что и в исторической науке нельзя обойтись без метафорической стилистики, а филология в принципе околонучная дисциплина. Думаю, что с этим согласился бы и сам Михаил Леонович, который, как всем известно, был блестящим наблюдателем текстов и их переводчиком. Однажды на моих глазах он вычитывал поэтические фразовые конструкции из «Пиковой дамы» и вдруг прочитал вслух: «Мертвая старуха сидела, окаменев». «Вы помните, – спросил он меня, – что произошло с графиней под пистолетом Германна?» – «Она "покатилась навзничь и осталась недвижима"». – «А Вы не находите, что позы умершей графини не совпадают?» – «Нахожу», – ответил я, и мы принялись обсуждать пушкинское расхождение. Одного такого наблюдения достаточно, чтобы от него распространить анализ на всю вещь.

В качестве ментальных предпосылок имманентного анализа большой вес для меня имеет тенденция к размыванию бинарных оппозиций, несмотря на необходимость постоянных мыслительных разграничений всего и вся. Предпочитаю микрокосм макрокосму в виду моделирующего характера первого («Образ мира, в слове явленный»); повторное чтение текста никогда не путаю с предыдущим; наполнение терминов даже внутри статьи меняется в зависимости от текстовой ситуации. Подобные условия, на мой взгляд, не исключают научного подхода, но, напротив, соответствуют всякому гуманитарному знанию с его неизбежными смещениями и сдвигами.

Как жаль, что нельзя поблагодарить многих людей, без влияния которых моя филология не состоялась бы. Их нет уже на земле, а их список долгий и скорбный. Но, слава Богу, есть те, живые, кому я обязан появлением предлагаемой книги. Это мои друзья: С. Г. Бочаров, Н. А. и В. Я. Феты, Е. В. Капинос и Е. Ю. Куликова. Им моя душевная признательность и любовь.

*Автор*

## Раздел 1

### I

#### Поэтика «Евгения Онегина»<sup>7</sup>

Пушкинский роман в стихах как произведение «уникальное по необъятности смысла и активности бытования в культуре»<sup>1</sup> можно определить со стороны поэтики через его одновременную принадлежность к «эпохе» и к «вечности», иначе говоря, в историко-онтологическом плане. Из эпохи начала XIX века выводится его отнесенность к лироэпическому роду, продуктивное моделирование романтическими структурами байроновских и собственных поэм; из вечности – онегинский полигенезис, обширный интертекст и самопогружение в имманентность. Все это придает «Евгению Онегину» (ЕО) черты фрагментарного, многомерного и компактного текста.

Подобное парадоксальное сочетание приводит к большой сложности во взаимных отношениях основных структурных блоков. ЕО, поскольку он назван романом, является лирическим эпосом, в котором, однако, лиризму отведен решающий перевес. Это означает, что ведущая роль в развертывании текста принадлежит автору, авторскому плану, составляющему «универсальную лирическую предпосылку эпоса третьих лиц».<sup>8</sup> В то же время «эпос третьих лиц», то есть мир героев, претендует на известную автономность в глазах читателей романа, и это ставит авторский и геройный миры в отношения гибридности, независимости и нераздельности, своего рода кентавр-системы. Взаимодействие двух миров-планов достигается их постоянным переключением и проникновением друг в друга. Дело осложняется присутствием третьего мира, мира читателей, промежуточного и диффузного, который смешивается то с автором, то с персонажами. Автор обсуждает с читателями свои проблемы и проблемы героев, да и главные герои, Онегин, Татьяна и Ленский, – все являются читателями, что распространяет читательский статус на весь текст. В результате любой внетекстовый читатель в ЕО легко погружается в многосоставный мир романа, так как там и ему уготовано место в структуре.

Своеобразие поэтического построения ЕО задает необходимость равномерного распределения читательского внимания на все основные планы текста, не отдавая предпочтения ни эпическому рассказу с «лирическими отступлениями», как обычно преподают роман, ни авторскому «поток сознания», как он все более и более представляется исследователям, ни взаимоотношениям автора с героями и читателями всех рангов. До 1960-х гг. пушкинисты искали исторических, социокультурных, поведенческих соответствий романа и жизни. По их мнению, сам Пушкин задумал «показать читателям новый общественный тип, порожденный новыми же общественно-историческими условиями» (Д. Д. Благой), и поэтому именно коллизия героев подвергалась, по преимуществу, ученым комментариям. Поэтика долго была не в чести. Однако еще в 1920-х гг. Ю. Н. Тынянов с позиций морфологической школы восстановил угол зрения на поэтику ЕО, заданный современной автору романа критикой: «Пушкин сделал все возможное, чтобы подчеркнуть *словесный* план «Евгения Онегина». Выпуск романа по главам, с промежутками по несколько лет, совершенно очевидно разрушал всякую установку на план *действия*, на *сюжет* как на *фабулу*... Не развитие действия, а развитие *словесного* плана». И далее: «В *словесном* плане «Онегина» для Пушкина было решающим обстоятель-

---

<sup>7</sup> Впервые опубли.: Australian Slavonic and East European Studies (Formerly Melbourne Slavonic Studies). 1999. Vol. 13. № 1.

<sup>8</sup> Бочаров С. Поэтика Пушкина: Очерки. М.: Наука, 1974. С. 108.

ством то, что это был *роман в стихах*».<sup>9</sup> Пушкин, конечно, понимал это, когда в 1823 г. писал П. А. Вяземскому: «...я теперь пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница! В роде „ДонЖуана“...». Две тенденции в прочтении ЕО методологически выглядят как полярности, исключая друг друга, но практически, как правило, комбинируются, и поэтика романа призвана, по возможности, сблизить крайние пределы альтернативы.

Стихотворный характер произведения задал Пушкину много хлопот с его жанровым обозначением. Написав в подзаголовке «роман в стихах», поэт последовательно провел первое слово через весь текст: «С героем моего романа» (1, II<sup>10</sup>), «Покаместь моего романа» (1, LX), «Страницы нежные романа» (2, XXIV), «Героя нашего романа» (5, XVII), «В начале моего романа» (5, XL), «В начале нашего романа» (8, XX), «И даль свободного романа» (8, L), «... в нашем романе время рассчитано по календарю» («Примечания»), «...выпустил из своего романа целую главу» («Отрывки из путешествия Онегина»). Вместе с тем, на протяжении всей работы над ЕО (1823–1830) Пушкин испытывал внутренние колебания в жанровом чувстве вещи. В письмах и заметках он называет ЕО то романом, то поэмой, и, соответственно, большие компоненты текста – главами или песнями. Следы этих творческих переживаний остались в окончательных редакциях: «Вот начало большого стихотворения» (из предисловия к первой главе, изданной отдельно, в полный текст ЕО не вошло), «Несколько песен, или глав уже готовы» (там же), «собрание пестрых глав» (Посвящение), «рассказ несвязный» («Отрывки из путешествия Онегина»), «Благослови мой долгий труд, / О ты, эпическая муза!» (7, LV – пародия на вступление к эпосе), «Строфа, слагаемая мной» (2, XL – синекдоха большой стихотворной формы). Эти колебания Пушкина отнюдь не случайны: они свидетельствуют о прорыве к поэтическому пониманию содержательной архитектоники ЕО. «Весь текст построен как многообразное нарушение многообразных структурных инерций».<sup>11</sup> Стиховой корпус ЕО тотально выстроен как не-роман, но объявлен *романом*.

Структурный парадокс ЕО объясняет напряженные исследовательские усилия в постижении его жанра. Он остается неуловим при подходе со стороны общих теоретических концепций, со стороны родовых черт, при суммарном пересечении ряда признаков, при сопоставлении с другими жанрами и текстами, при рассмотрении ЕО как ансамбля жанров, при направленности именно на жанровую структуру и даже при описании поэтической структуры ЕО как таковой. Сложнейший жанровый полигенезис ЕО и его интертекст до сих пор описаны недостаточно. Уникальность ЕО не имеет близкого жанрового образца и канона. С одной стороны, он резонирует с множеством текстов на огромном культурном пространстве, с другой – сохраняет малоподдающийся аналитическому обособлению секрет своего устройства, связанный с виртуозным проведением единораздельного лирического потока-повествования. Под единораздельностью, организующей поэтику онегинского текста, понимается подвижный повествовательный прием, когда автор, оставаясь в пределах своего лирического мира, «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».<sup>12</sup> Кажущаяся совершенно непринужденной и естественной авторская речь («болтовня» с читателем), в которой более или менее легко выделяются зигзагообразная линия переключений от «истории» к «отступлениям», сопровождается глубинным,

<sup>9</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 64. (Курсив Тынянова. – Ю. Ч.)

<sup>10</sup> Тексты А. С. Пушкина цитируются по: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. I–XVI. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1949; т. XVII («Справочный»), 1959. Здесь и далее в скобках арабскими цифрами указывается номер главы, затем римскими – номер строфы.

<sup>11</sup> Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 92–93.

<sup>12</sup> Кирай Дьюла. К проблеме авторской точки наблюдения в повествовательной концепции текста Пушкина, Гоголя, Достоевского и Толстого // *Studia Russia*, VII. Budapest, 1984. С. 141.

более тонким и не всегда отличимым движением стилистики согласований и рассогласований. В результате ЕО позволительно рассматривать с двух равновозможных, но полярных позиций: погруженным в избранный для него жанровый контекст или находящимся в себе, в собственной имманентности. В последнем случае жанр объясняется из него самого, и роман в стихах фактически становится не-жанром.

Единораздельность онегинского текста – это его кодирующее основание, ведущий принцип, инвариант преобразований, происходящих в его крупных и мелких единицах, то, что в сакральном смысле называют нераздельным и неслиянным. Именно поэтому архитектоника ЕО оказывается столь непроективна: слишком запутанным выглядит «лабиринт сцеплений». Связь компонентов ЕО такова, что в каждом аналитически изолированном звене они слиты и в то же время вдавлены друг в друга, обладая свойствами смысловой сверхпроводимости и смыслового сопротивления. Такова вся поэтическая ткань ЕО, в которой ни один смысл не может быть понят буквально, так как в ней все перекликается и отсвечивает, хотя, вместе с тем, каждое место содержит собственный смысл и значимо само по себе. Для ориентирования в этом многосоставном устройстве следует перейти к рассмотрению отдельных аспектов онегинской структуры. Ими будут композиция, сюжет и фабула, авторское лицо, персонажи, стиль и стих. Однако подробный разбор каждого аспекта невозможен без предварительного уяснения состава и состояния текста ЕО. Это первоочередная задача описательной поэтики.

Издание 1837 г. представляет собой бесспорный, завершённый и вторично засвидетельствованный самим автором текст ЕО, который принят академической наукой в качестве дефинитивного. Казалось бы, ничто не предвещало осложнений, но они появились еще при жизни Пушкина. Текст воспринимался как незавершённый, и постепенно укрепилась мысль о незаконченности ЕО. Она получила свое текстологическое выражение после того, как к роману стали прибавлять неполные строфы гипотетической десятой главы, создавая иллюзию решительной недописанности романа. Прибавление было мотивировано соблазном усмотреть в замысле Пушкина политическую окраску, но еще заманчивее было предположение, что в отброшенном автором «большом варианте» ЕО «Онегин, потерпевший полный крах в личной жизни и подготовленный всеми предыдущими событиями к духовному возрождению на почве общественных интересов, участия в революционной борьбе, примыкает к декабристам». <sup>13</sup> Эта же концепция весьма эксцентрично развита Г. А. Гуковским. <sup>14</sup> Между тем перспективы для Онегина-декабриста в законченном романе ниоткуда не вычитываются, да и сама «революционная борьба» ничем не украсила бы героя, у которого и без того хватает человеческих ценностей. Из этого следует, что прибавление т. н. десятой главы к зафиксированному тексту, санкционированному авторской волей, неправомерно и филологически некорректно.

Наряду с версией неоконченности, существовал взгляд на ЕО как на законченный роман в восьми главах. Текст при этом оставался равен самому себе, но его отдельные части получали неравный статус и ценность. Содержание ЕО охватывалось восемью главами, «Примечания» воспринимались как дополняющие сведения, а что касается «Отрывков из путешествия Онегина», то их считали приложением к роману, неравноправным и необязательным привеском к основному тексту. Наблюдения Ю. Н. Тынянова в 1920-х гг. не были подхвачены, и лишь спустя сорок лет композиционно-смысловая и жанровая функции «Примечаний» и «Отрывков из путешествия Онегина» вновь стали предметом рассмотрения. Взгляд на ЕО как на внутренне завершённую и в то же время незамкнутую художественную систему привел к пониманию того, что «Примечания» и «Отрывки из путешествия Онегина» являются содержательно и композиционно равноправными частями романа и что их надлежит интерпретировать в качестве нумерованных глав. Таким образом, восемь глав, «Примечания» и «Отрывки из путе-

<sup>13</sup> Бонди-1957. С. 250.

<sup>14</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Гослитиздат, 1957.

шествия Онегина» определяют стабильный состав художественного текста ЕО; концом романа является стих «Итак я жил тогда в Одессе...». В настоящее время эта концепция текста ЕО разделяется ведущими пушкинистами в России и за ее пределами.

В композиционной структуре стихотворного романа действуют принципы фрагментарности, монтажности, «диалога», разнохарактерных частей. «Примечаниям» в этом смысле принадлежит особая роль, и Пушкин не случайно собрал их вместе, поставив перед «Отрывками из путешествия Онегина». В допушкинскую и пушкинскую эпохи художественность примечаний стала обычным явлением. Однако после Пушкина и даже благодаря ему, поскольку, пользуясь примечаниями, он заодно пародировал их, художественность перестала ощущаться, а сама форма выродилась и исчезла. Лишь через сто с лишним лет ее новая вспышка произошла в «Поэме без героя» А. Ахматовой. «Примечания» в ЕО сложны по составу и необычны по функциям. Они не столько объясняют, сколько соотносятся с текстом, не сужают смысла, а расширяют его. Примечания развивают тематические линии романа, главным образом, литературные мотивы. В них содержатся характеристики авторов и их произведений, полемические возражения, подобно существующим в стиховом тексте, чужие и свои стихи в качестве тематических вариаций и т. п. Примечания у Пушкина – отвод материала в сопоставительный план со сложным ветвлением непрямых значений. Игра стилями в стихотворных главах ЕО продолжена в примечаниях. Сдвигая их традиционное назначение, Пушкин, под видом «наблюдения строгой благопристойности», окрашивает их текст иронией и пародией. Благодаря пародической стилизации примечания замыкаются на себя, создавая образ примечания примечаний. Пушкин делал такие опыты в «Подражаниях Корану» (1824) и в особенности в «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825). При этом он опирается на своих предшественников в области стилистического пародирования: Вольтера, Стерна, Байрона и др. Характерными приемами пародийной игры являются замечания: «в нашем романе время расчислено по календарю» (конец 17 прим.) и (по поводу эпизода «Онегин тихо увлекает / Татьяну в угол и слагает / Ее на шаткую скамью...») «Один из наших критиков, кажется, находит в этих стихах непонятную для нас неблагопристойность» (прим. 32).

«Отрывки из путешествия Онегина» представляют собою художественный фрагмент, специально построенный в таком виде Пушкиным, полновесное композиционно-смысловое звено, замыкающее стихотворное повествование. Как известно, Пушкин, завершая первоначально ЕО в девяти главах, извлек из него восьмую главу под названием «Странствие» и на ее место поставил девятую, петербургскую, которая теперь и есть восьмая. «Странствие» же он сократил, реконструировал и перенес в конец текста, осуществив оригинальную композиционную инверсию. Несмотря на кажущийся беспорядок «Отрывков», внимательный взгляд легко обнаруживает четыре части, границы между которыми устанавливаются без труда: прозаическое вступление от автора, перерезанное стихотворной вставкой; фрагменты путешествия Онегина; авторские «таврические» строфы; авторская «Одесса». Будучи фрагментом, «Отрывки...» «не только подчеркивают внесюжетное построение, но как бы стилистически символизируют» ЕО.<sup>15</sup> Высвечивается внефабульность, обрывочность, мнимая неоконченность, «пропуски текста», переключения из плана автора в план героев, вторжения прозы в стихи, стилистическая полифония и другие черты онегинской структуры. Из «Отрывков» цитировали лишь отдельные места, в особенности игру низкими и высокими стилями в «таврических» строфах, где соседствовали «Пустыни, волн края жемчужны, / И моря шум, и груды скал» и «На небе серенькие тучи, / Перед гумном соломы кучи» и т. д. Это обычно толковалось как движение Пушкина от романтического ландшафта к картинам действительной жизни, хотя для автора было важно стилистическое столкновение взаимоисключающих описаний. Пока «Отрывки» считались приложением, не замечали переключки между одесским «днем автора»

<sup>15</sup> Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. С. 156.

и «днем Онегина» (гл. 1), поддерживающей композиционное равновесие в планах автора и героев через весь роман, наподобие того, как в сюжете героев перекликаются письма, свидания и отповеди. Онегин и автор резко оттеняют друг друга в сходных моментах распорядка дня. Большую смысловую нагрузку несет последний стих ЕО «Итак я жил тогда в Одессе...». Вместе с предыдущей строфой он выполняет функцию второго финала ЕО, открывающего текст в универсум (первый финал меланхолически завершает восьмую главу, а второй уводит роман в затекстовую перспективу и в то же время обращает его к началу текста, к морским строфам, «писанным в Одессе» (прим. 10)).

Установление завершеного и авторизованного текста ЕО, совпадающего с изданием 1837 г. и не нуждающегося ни в каких дополнениях типа пресловутой десятой главы, является совершенно корректным и необходимым в логике науки. Тем не менее, открытая структура ЕО, содержательные изменения по ходу исторического времени, чувство неисчерпанности энергетического толчка при его создании настоятельно требует какого-то нетривиального понимания текста. В связи с этим, наряду с установлением стабильного дефинитивного текста, следует допустить существование вероятностного текста ЕО, т. е. спектра возможностей, которые остались в тени с сохранением своих потенциалов. Иначе говоря, если в одном ракурсе читатель имеет дело с определенным и стабильным текстом ЕО, то в другом – этот же текст предстает ему в неустойчивых подвижных структурах ищущим вариантов, замен, вставок, перемещений и т. п. В самом устройстве текста Пушкин как бы представляет читателю «площадки» для сотворческих игр, своеобразные поля для самостоятельного комбинирования. Этим, кстати, объясняется широкий разброс подчас взаимоисключающих интерпретаций романа. ЕО можно читать от главы к главе, воспринимая каждую как отдельную новеллу (так читали современники), можно читать целиком или с любого места. Текст провоцирует вернуть в него фрагменты, напечатанные Пушкиным, а затем не попавшие в роман (например, «Женщины», бывшее начало четвертой главы), «пропущенные строфы», беловые и даже черновые рукописи: ту же самую «десятую главу», «Странствие», часть примечаний и эпитафий. В этом случае весь роман предстает написанным в жанре «черновика».<sup>16</sup>

Неоспоримость двойного или опять-таки единораздельного текста для углубленного понимания ЕО хорошо иллюстрируется привлечением «Альбома Онегина», белового текста, даже записанного Пушкиным в альбомной тетради, но впоследствии замененного им книгами героя, которые читала в его доме Татьяна. В 11-ти отрывках, оформленных вне онегинской строфы и тем самым выделенных, автор награждает Евгения конфликтом с высшим светом, философствованием с восточным оттенком, поэтичностью, сильной и страстной любовью, добротой и одиночеством. При этом Евгений раскрывал себя изнутри. Вполне возможно, что именно самораскрытие героя заставило Пушкина устранить «Альбом», сохраняя до конца энигматичность Онегина. В противном случае читателям пришлось бы сравнивать две любви героя. Его чувство к Р. С. представлено так: «Последний звук последней речи / Я от нее поймать успел, / Я черным соболем одел / Ее блистающие плечи, / На кудри милой головы / Я шаль зеленую накинул, / Я пред Венерою Невы, / Толпу влюбленную раздвинул» (Альбом, 9). Мотивом этой записи Онегина Пушкин воспользовался в восьмой главе (с. XXX), но там он проведен в иной, более сложной стилистике.

Состояние текста ЕО, совмещающего в себе стабильные и вероятностные стороны, отзывается на очертаниях его сюжетно-композиционной структуры. *Композиция* романа выстроена по принципу фрагментарности. Она реализуется в монтажных сцеплениях глав, строф, строфических блоков, нестрофических включений в виде писем, посвящения, песни, кусочков прозы, примечаний, чужих стихов, эпитафий, «пропусков текста» и т. п.

<sup>16</sup> См.: Хаев Е. С. Проблема фрагментарности сюжета «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1982. С. 50.

Каждая глава романа – «отчетливо ощутимая структурная единица».<sup>17</sup> То же можно сказать и о строфах: не случайно оказались столь значимы немногочисленные строфические enjambement. Строфы и главы осуществляют двуступенчатую систему композиционных перегородок, рассекающих, формирующих и регулирующих стиховую и стилистическую спонтанность авторской речи. Важную роль в композиции ЕО играют многочисленные несогласованности и нестыковки отдельных мест текста, обеспечивающие их атомизацию (у Пушкина это называлось «противоречиями»). В то же время мозаичность и прерывистость композиционных структур дополняется противоструктурами, под действием которых тексту возвращаются свойства континуальности и его разграничители становятся сквозными. Здесь участвуют энергия стилистической полифонии с ее «пересечениями патетики, лирики и иронии»;<sup>18</sup> интертекстуальные потоки и необъятный реминисцентный фон; неудержимое «развитие словесного плана»;<sup>19</sup> наконец, ореол сюжетных возможностей, который «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». Так сочетаются в ЕО вероятностные и стабильные тенденции, иначе говоря, изменчивость и инертность.

В композиционном строении глав ЕО, да и всего романа в целом, неоднократно наблюдалась идея круга (В. Набоков, Д. Клейтон, Т. Шоу, Л. Лейтон и др.). Круговой ход отмечает почти все главы, которые, начинаясь с повествования, неизменно заканчивались лирическим голосом автора. Исключениями являются лишь переход от пятой к шестой главе, где повествовательный сюжет не прерывается, и восьмая глава, а также «Отрывки из путешествия Онегина», взятые в авторское кольцо. Отсутствие отмеченности начала и конца в ЕО, с одной стороны, подчеркивают его фрагментарность, но с другой – напоминая о структуре мифа, свертывают роман в круг, так как в плане автора ЕО начинается и кончается у моря в Одесском порту, и, следовательно, в форме линейной неоконченности проступает циклическая законченность. Пушкинская композиционная игра идет через все главы вплоть до общего построения текста. Главы третья, шестая, восьмая – все демонстративно оборваны автором, «Отрывки из путешествия Онегина» проделывают то же самое с романом, который, по Белинскому, остается «без конца». Однако в результате все что ни есть сцепляется в неразъемную сферу, обозначая тем самым цельнооформленность и связность текста. При этом «ход повествования возвращается в начало на новом уровне».<sup>20</sup>

Компоненты ЕО, крупные и мелкие, обладают нестандартной особенностью: они не просто рядоположены, но, подобно матрешкам, прячутся друг в друге. Текст романа внутренне динамичен, он пульсирует. Поэтому каждый компонент и весь в себе, и весь во всем тексте. Упорядоченность графем, слов, стихов, строф и т. д. не избавляет текст от семантической тесноты и насыщенности, из-за чего выделенные нами компоненты вдавливаются, смешиваются, проходят друг сквозь друга, образуя поток смысловой плазмы. Их тяготение к автономности и одновременная включенность в остальной текст обусловлены действием противоположенных формообразующих сил. Неудивительно, что отдельные единицы текста, строфы или эпизоды, чрезмерно уплотнены и свернуты в себе. Их энергетические сгущения манифестируют важнейшие стороны текста и смысла, отсвечивая во всем поэтическом пространстве. Таковы «Отрывки из путешествия Онегина», его день в первой главе. Таким мог быть «Альбом Оне-

<sup>17</sup> Винокур Г. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. статей. М.: Гослитиздат, 1941. С. 176. Бочаров С. Г. О реальном и возможном сюжете («Евгений Онегин») // Динамическая поэтика: От замысла к воплощению. М.: Наука, 1990. С. 35.

<sup>18</sup> Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. М., 1980. С. 413.

<sup>19</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 64.

<sup>20</sup> Лейтон Л. Г. Круговой ход в структуре и стиле романа «Евгений Онегин» // Новые безделки: Сб. статей к 60-летию В. Э. Вацура. М.: Новое лит. обозрение, 1995–1996. С. 398.

гина» (и в возможности может). Но едва ли не наибольшим весом в композиции и смысле ЕО наделен сон Татьяны Лариной.

«Сну Татьяны» принадлежит особое место в ЕО, так как он собирает вокруг себя весь текст и сам распространяется на него. То же самое он проделывает с пушкинистами многих стран мира, которые соревнуются между собой в его дешифровке. Только в сравнительно недавние времена «Сон Татьяны» описывали Р. Мэтлоу, В. Несауле, В. Маркович, Н. Тамарченко, А. Тархов, Р. Грэгг, Р. Пиччио, М. Кац, С. Сендерович, Т. Николаева, С. Зимовец и др. В нем видят не просто проблемный и композиционный центр ЕО, но даже «геометрический центр», своеобразную «ось симметрии» в построении романа. «Сон Татьяны» – единственное включение в тексте, которое впечатляет своей автономностью, самопогруженностью и вневходимостью. Собранный в себе, как кристалл, как неделимая монада, он имеет право быть прочитан как новелла, неподвластная окружающему ее тексту. Помимо этого, в содержании «Сна» сомкнуты мотивы гадания, святок, свадьбы, обращенной в похороны, сказки, баллады и пр. «Сон Татьяны» представляет собой «тайнохранилище», малодоступное для аналитического проникновения и поэлементного рассмотрения; он веет сумрачной памятью мифа и провидческим ужасом.

Примеры того, насколько «Сон Татьяны» весь в себе и настолько же в романном тексте, лежат на поверхности. Они резонируют во всем объеме ЕО, подхватывая предшествующие эпизоды и провоцируя последующие. Все хорошо помнят, что мир гостей-чудовищ и мир гостей на именинах Татьяны подобны друг другу вплоть до деталей. *Сон*: «Тут остов чопорный и гордый, / Там Карла с хвостиком...» (5, XVI); «Вот череп на гусиной шее / Вертится в красном колпаке...», «Лай, хохот, пенье, свист и хлоп, / Людская молвь и конский топ!» (5, XVII). *Именины*: «Лай мосек, чмоканье девиц, / Шум, хохот, давка у порога» (5, XXV); «Уездный франтик Петушков / (...) И отставной советник Флянов, / Тяжелый сплетник, старый плут, / Обжора, взяточник и шут» (5, XXVI); «Остряк, недавно из Тамбова, / В очках и в рыжем парике» (5, XXVII). Два совершенно непредсказуемых убийства Ленского Онегиным, во сне и на дуэли, перекликаются друг с другом наглядно и бесспорно. В то же время их более тонкая связь малозаметна и неопределенна: «.Ныне злобно, / Врагам наследственным подобно, / Как в страшном, непонятном сне, / Они друг другу в тишине / Готовят гибель хладнокровно...» (6, XXVIII; курсив мой. – Ю. Ч.), – «как в каком-нибудь или в том самом сне?».<sup>21</sup>

Сон Татьяны направлен на постижение энигматического героя, но прежде всего он освещает глубинные стороны души ее самой, зрительницы и участницы этого сна. Они определяются не через описание психологии героини, но выражены перепутанным клубком мотивов, которые ее сопровождают: поляна, кипучий поток, дрожащий мосток, зима, снег, холод и мрак. Через несколько лет Онегин на светском рауте увидит Татьяну, окруженную крещенским холодом ее сна. Знаменательно, что лишь во сне и в восьмой главе в пространстве Татьяны не видно луны, которая обычно всегда при ней. Здесь почему-то лунный миф Дианы у нее отнят. Мотивы сна откликаются в других местах ЕО, томя Татьяну тайной тревогой, «Как будто бездна / Под ней чернеет и шумит». Замечено, что «парадоксальным образом тьма наступает в хижине именно с приходом Татьяны».<sup>22</sup> Впоследствии она в сумерки посещает усадьбу уехавшего Онегина, как бы принося ночь и туда и затемно возвращаясь домой: «Был вечер. Небо меркло...» (7, XV), «Но поздно. Ветер стал холодный. / Темно в долине. Роща спит...» (7, XX). Как всегда, Пушкин старается не описывать переживаний Татьяны, тем более подсознательных и затаенных, но приоткрывает их, указывая на резонансы ее души с природой.

<sup>21</sup> Николаева Т. М. «Сны» пушкинских героев и сон Святослава Всеволодовича // Лотмановский сборник. 1. М.: ИЦ-Гарант, 1995. С. 401.

<sup>22</sup> Там же. С. 402.

Что касается Онегина, то сон Татьяны не только его не разгадывает, но, скорее, дразнит возможностями самых неожиданных превращений героя. Только еще в «Альбоме Онегина», не попавшем в основной текст, возникает как бы ниоткуда новый облик героя, хотя и не столь экстравагантный, как во сне. Однако он что-то проясняет, и Пушкин отвел его. Зато ассоциативный ореол, возникающий вокруг Онегина в сне Татьяны, широк и разнообразен. Герой и жених-разбойник, и Ванька Каин, и предводитель бесов, и Фауст, пирующий в кабачке Ауэрбаха, и святой Антоний. Но это еще не все: он хозяин лесного дома и оборотень. В звере, преследующем Татьяну, подозревали будущего мужа героини и многих других, вплоть до автора. Тем не менее, «большой взъерошенный медведь», напрямую выступающий как сказочно-волшебный пособник героя, скрыто мог быть самим Онегиным, обернувшимся медведем, чтобы, преследуя Татьяну, догнать ее, схватить и примчать в свое обиталище. Как во всяком сне, допускающем отождествление, склеивание, гибридизацию, неочевидное двуличие персонажей, Онегин одновременно может быть и медведем, и самим собой. Поэтика ЕО вообще позволяет персонажам взаимозамены, сдваивания, трансуровневые перемещения, как бы пользуясь наплывами сна в пространство повествования. Можно указать на несколько параллельных мест внутри и вне сна, из которых следует как минимум неполное отождествление Онегина с медведем: «И лапу с острыми когтями / Ей протянул; она скрепясь / Дрожащей ручкой оперлась...» (5, XII); «Он подал руку ей. Печально / (Как говорить, *машинально*) / Татьяна, молча, оперлась» (4, XVII). «Татьяна в лес; медведь за нею» (5, XIV); «За ней он гонится как тень» (8, XXX). «То выронит она платок» (5, XIV); «Или платок подымет ей» (8, XXX). «И в сени прямо он идет, / И на порог ее кладет» (5, XV); «Онегин тихо увлекает / Татьяну в угол и слагает / Ее на шаткую *скамью*» (5, XX; курсив мой. – Ю. Ч.). «И сил уже бежать ей нет. // Упала в снег...» (5, XIV–XV); «И, задыхаясь, на *скамью* // Упала...» (3, XXXVIII–XXXIX; курсив мой. – Ю. Ч.).

Есть нечто удивительное в том, что вход и выход из «Сна Татьяны» композиционно отмечены твердо и резко, контрастируя с неотмеченностью начала и конца романа. «Сон Татьяны» выглядит плотным ядром внутри свободно разбегающегося текста. Неуловимые миражи сновидения, изображенного Пушкиным, почему-то гораздо непреложней, сцепленней и весомей, чем, казалось бы, неколебимая рельефность действительности. Можно предположить здесь инверсию качеств сновидческой и эмпирической реальностей, потому что инверсии у Пушкина всегда работают на универсальность и сбалансированность разноуровневых миров, способных укрепляться друг в друге, обмениваясь этими самыми качествами. Плотная сцементированная новеллистическая форма «Сна Татьяны» не замыкается в себе, но, преодолевая свою рамочность, рассеивает смысловое излучение на весь романский текст.

Для конструктивно-композиционного замысла Пушкина в ЕО было значимо сопряжение поэзии и прозы. Дело не только в том, что в ЕО существует, наряду со стихом, ряд ощутимых вкраплений прозы: примечания, эпиграфы, вступление и связки в «Отрывках из путешествия Онегина», предисловие к первой главе, не вошедшее в окончательный текст, – благодаря чему обостряются отношения двух художественных стихий и взаимно осложняется их смысл. Дело в самом совмещении поэтического и прозаического начал, плохо совместимых между собой. «Предстояло слияние целого прозаического ряда со стихом».<sup>23</sup> Сделав подзаголовок *роман в стихах*, Пушкин фактически написал *роман-стихотворение*, который содержал в себе две взаимоотключающих установки для читательского прочтения согласно объявленным жанрам. Со стороны прозы читается *роман*, со стороны поэзии – *большое стихотворение*, но высшей степенью адекватного восприятия ЕО будет единое чтение, выравнивающее напряжение противонаправленных потенциалов. Оно совпадает с композиционным заданием Пушкина.

<sup>23</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 64.

Для фрагментарного построения ЕО характерны многочисленные перерывы повествования, фигуры умолчания и «пропуски текста» (поэтические эквиваленты). Особенно интересен последний случай. В главах ЕО, за исключением третьей и восьмой, встречаются т. н. «пропущенные строфы», изучавшиеся еще М. Л. Гофманом и Ю. Н. Тыняновым. Места этих отсутствующих строк обозначались Пушкиным римской цифрой и рядами многоточий или прибавлением одной или нескольких цифр к номеру существующей строфы. «Пропущенные строфы» могли иметь текст, исключенный Пушкиным из романа, но могли быть не написаны вовсе. Так, отрывок «Женщины», напечатанный Пушкиным отдельно, должен был открывать четвертую главу ЕО, но в роман не попал. В нем было всего четыре строфы, а в качестве «Пропущенных» обозначено шесть: двух из них никогда не было. Восстанавливать пропуски не следует, так как знак неизвестного текста семантически весомее, чем его словесное раскрытие. Пропуск текста «означает не ослабление, а, напротив, нажим, напряжение нерастраченных динамических элементов».<sup>24</sup> «Пропущенной» могла быть и глава. В целом «пропуски текста» создают впечатление легкого и непринужденного разворачивания, оставляя «воздух» между его свободно лежащими частями. Можно сказать, что ЕО написан всеми возможными способами: стихами, прозой и значимой «пустотой».

Композиционная структура ЕО во многом сродни категории художественного пространства, в котором располагается вещь. Разница в том, что композиция по определению обязана быть рационализированной, ограничиваясь описанием *взаиморасположения* выделенных единиц, а художественное пространство строится по мифологической модели, где ведущую роль играет момент *взаимовключения*. Композиционно-пространственный аспект поддерживается симметрико-асимметрическими отношениями на многих порядках, вплоть до микроуровней текста, оксюморонностью и даже палиндромностью. Достаточно прочесть заглавие и подзаголовок ЕО, чтобы в этом убедиться. *Евгений Онегин* – неочевидный палиндром или зеркальная симметрия с асимметрическим сдвигом, потому что в пушкинское время фамилия *Онегин* писалась через букву «ять». Нечто подобное происходит в стихе «Европы баловень *Орфей*» («Отрывки из путешествия Онегина»): с одной стороны читается *евро-*, с другой – *ефро*.<sup>25</sup> Роман в стихах – оксюморон, пронизывающий сюжетно-композиционную структуру ЕО и претендующий в своем символическом значении на проекцию или отображение принципа мироустройства. Все перечисленное входит в способы художественного компромисса между текущей, открытой, непрерывной и непредсказуемой средой авторской речевой деятельности и необходимыми средствами композиционной регламентации. ЕО – поэтически оформленная картина действительности авторского сознания, которая в своем существовании *in continuo* вбирает в себя и конструирует из себя внешнюю сторону универсума. У Рильке это называется *Weltinnenraum*, внутреннее пространство мира или, более свободно, душа, вмещающая мир. На этом основании и возводится композиция ЕО.

*Сюжет* ЕО адекватнее всего описывается, исходя из категории внефабульности. Это опять кажется парадоксальным, но внефабульное движение содержания романа вовсе не означает отсутствия в нем событийности и действия. Оно означает только то, что история Евгения и Татьяны, возбуждая естественный интерес читателей, не доминирует в тексте и не является единственной фабульной линией. В ЕО как минимум два равноправных сюжета, соответствующие двум его мирам: сюжет автора и сюжет героев, сюжет поэтический и сюжет повествовательный. Роман движется не интересом внешней фабулы, а постоянным переключением из мира автора в мир героев и обратно, переплетением поэтического и повествовательного сюжетов. Переходя в мир автора, читатель не порывает с миром героев, но продолжает переживать их судьбу, параллельно протекающую на втором плане сознания. Сюжет, таким образом, ока-

<sup>24</sup> Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. М.: Сов. писатель, 1965. С. 47.

<sup>25</sup> Олеша Юрий. Ни дня без строчки. Из записных книжек. М.: Сов. писатель, 1965. С. 209–210.

зывается многослойным, и к движению содержания по верхнему слою повествования присоединяются глубинные сюжетные пласты, лежащие один под другим и выступающие совместно. К ходам эпической нарративности добавляется «многолинейность лирического сюжета» (Т. И. Сильман).<sup>26</sup> В этом заключается суть внефабульности, на основе которой можно говорить и о сюжетной полифонии ЕО, описывая его содержание как оркестровую партитуру.

Полифонично звучание всей первой главы, и в особенности «Дня Онегина», где на протяжении 22-х строф соперничают друг с другом партии Онегина и автора, слагаясь в поэтический дуэт неопишуемой красоты. Это место, кроме того, предвещает будущее сближение героев, когда автор становится приятелем Онегина и они вместе собираются «увидеть чуждые страны», но там будет уже другой регистр и другой сюжет. Из других глав ЕО наиболее полифоничной представляется четвертая. Блуждающая точка повествования выписывает в ней столь прихотливые узоры, что текст вполне соответствует характеристике музыкального каприччио (было отмечено по поводу романа еще современной Пушкину критикой). Сюжетных событий из жизни героев всего лишь два, хотя они поданы очень ярко с монологом и диалогом: это основная часть свидания Онегина и Татьяны и обед у Онегина, где Ленский передал приглашение на злополучные именины. Оба эпизода фактически обрамляют главу, но перед ними, за ними, а главное, между ними располагается великолепное соцветие самых разнообразных компонентов, которые, собственно, и проигрывают этот причудливый концерт. Его отличительная черта заключается в изумительных и непредсказуемых переходах от мотива к мотиву, а также в свободном слиянии повествовательных, описательных, комментирующих, рефлектирующих и лирических речевых потоков с их богатейшей интонационно-стилистической игрой. Глава начинается с поэтического эквивалента целых шести пропущенных строф, а все остальное заполнено авторскими сентенциями, «картиной счастливой любви» Ольги и Ленского, скольжением через мотив альбома к литературной полемике об элегии и оде, описанием летнего онегинского дня, переходами к знаменитым осенне-зимним ландшафтам, которые сопровождаются авторским комментарием и авторским параллельным соприсутствием в тех же местах, но как бы в ином измерении, и т. п. Нерасторжимое переплетение в ЕО явлений внешней действительности, предметности, предметной символики, человеческих поступков и переживаний, зависящее в немалой степени от свойств стиха, порождает то многомерное развертывание содержания, которое названо внефабульностью и / или сюжетной полифонией.

Любовный сюжет героев, выделенный для аналитического рассмотрения и, следовательно, отплетенный из запутанного клубка сюжетов, вполне естественно обнаруживает такие свойства, как прерывистость, эскизность, слабая мотивированность, незаконченность линий. Внефабульность ЕО дополнительно объясняется сюжетной полифонией и сама объясняет ее. Пушкин придавал большое значение фактору сюжетной неопределенности, призванной расширить смысловой спектр романа и активизировать творческое соучастие читателей, которые в своем воображении сами могут подставить недостающие причинные, событийные, психологические и иные мотивировки. Собственно, смысловая и сюжетная неисследимость ЕО объясняет существование большого количества толкований и проекций текста, возникающих независимо от романа и даже мимо него. Все это, впрочем, в порядке вещей, и, хотя роман в стихах, как и всякие стихи, адекватнее воспринимается при чтении вплотную к тексту, крупным планом, но, тем не менее, ЕО принято читать и думать о нем как о прозаическом романе, превращая его в мыслительное поле для концептуального комбинирования.

Несмотря на то, что история Евгения и Татьяны как фабула в самом общем виде пересказывается легко и просто, описание их сюжета, в силу его встроенности в сюжетную полифонию, представляет известные трудности. В сюжете героев плохо различаются значимые элементы и побочные и вспомогательные, читателя обманывают сюжетные прогнозы, к концу романа

<sup>26</sup> Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель, 1977. С. 168.

возникает представление о развитии предшествующих событий, которого в романе не было. Однако если выделить в ЕО самые весомые и значащие события любовной истории, то их окажется немного, они равновелики, хотя и разнокачественны. В сущности сюжет героев сохраняет в себе романтическую схему «вершинности» (В. М. Жирмунский), т. е. содержит ряд отмеченных и обособленных эпизодов внутри повествования. Обычно судьбу героев проводят через два их свидания в начале и конце романа, а другие события, где они не встречаются, оставляют вне фабульной связи, рассматривая их изолированно. Между тем, к двум свиданиям Евгения и Татьяны, изображенным на уровне житейской эмпирии, прибавляются еще два свидания на уровне абсолюта, которые имеют едва ли не большее значение для понимания и решения их судьбы. Можно говорить о сюжете из четырех свиданий: в деревенском саду, в сне Татьяны, при посещении ею усадьбы героя (свидание с «душой Онегина»), в петербургском доме княгини N (Татьяны VIII главы). В едином и, вместе с тем, двупланном сюжете оба срединных эпизода (сон и посещение) принадлежат внутреннему миру Татьяны, но, погруженные в общий словесно-поэтический поток, они получают равный статус с обрамляющими их эпизодами деревенского и городского свиданий. Взятые в своей четырехкратной последовательности, свидания героев вызывают предположение о силах притяжения и отталкивания, действующих внутри и вне их. Так самые высокие духовные интуиции изначально влекут их друг к другу, но интеллектуальные соображения мешают. Евгений «обмануть (...) не хотел / Доверчивость души невинной», Татьяна в трех свиданиях безудержно устремляется к возлюбленному, но всякий раз ей препятствует желание понять его, привлекая книжные впечатления, и она постоянно ошибается. На глубине подсознательного и, прежде всего, в сне Татьяны сближение героев символически кажется неизбежным, но также символически в их мир вторгаются социально-этические запреты. Все четыре свидания как бы обведены невидимым контуром, они «зарифмованы» кольцевым способом: два внешних события опоясывают два внутренних. Казалось бы, им уготовано вырезанное из хаоса интимное пространство любви, но на входе и выходе из этого пространства происходят необъяснимые вещи: «Блестя в зорами, Евгений / Стоит подобно грозной тени, / И как огнем обожжена / Остановилась она» (3, XLI); «Она ушла. Стоит Евгений, / Как будто громом поражен. /

В какую бурю ощущений / Теперь он сердцем погружен!» (8, XLVIII). Из какого-то космического безвременья сверкнула сквозь них молния и накрыла обоих громовым ударом. Развернутое во времени (на весь их любовный сюжет!) запаздывание звука замаскировало одномоментное решение их судьбы перед лицом вечности. Им не позволено! – но кем и почему?

Сюжетное устройство с четырьмя кульминациями имело место у Пушкина еще до ЕО. В «Руслане и Людмиле» описываются четыре сражения героя: с Рогдаем, головой, Черномором и печенегам. Первое и последнее задают «рыцарскую» тональность Руслану, во втором и третьем – волшебных! – «Пушкин подчеркивает иронически сниженные детали, неожиданно переводящие героическое деяние в иное измерение». <sup>27</sup> В ЕО повторяется рамочная композиция эпизодов, где событийность преломляется из внешней во внутреннюю и обратно, складываясь в двупланый контрапунктический сюжет.

Двойные и тройные сюжетные линии проводятся в ЕО повсеместно. Основная ситуация неузнавания и разминовения Евгения и Татьяны, проведенная пунктирно и с немотивированными переходами от одного сюжетного звена к другому, не остается единственной. Она как бы окутана непроясненными перспективами развития в различных направлениях, и в конце концов проясняется, «что осуществившийся между героями драматический сюжет, в котором они потеряли друг друга, как бы взят в кольцо неосуществившимся идеальным *возможным*

<sup>27</sup> Гуменная Г. Л. Ирония и сюжетосложение шутильной поэмы Пушкина («Руслан и Людмила») // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1983. С. 177.

сюжетом их отношений».<sup>28</sup> Пушкин изображает жизнь как черновик, где можно зачеркнуть один текст и написать другой, он показывает и то, что было, и пути, по которым события не пошли. Это заметно во многих местах: «"Скажи: которая Татьяна?" / – Да та, которая грустна / И молчалива, как Светлана, / Вошла и села у окна. – / „Неужто ты влюблен в меньшую?“ / – А что? – „Я выбрал бы другую, / Когда б я был как ты поэт“» (3, V). Рутинное восприятие, не дружелюбное к Онегину, может посчитать, что герой из-за своего высокомерия, приехав в гости, просто не различил сестер. Однако в поддразниваниях Онегина звучит и нечто иное: здесь впервые в романе завязываются отношения его и Татьяны. Письмо ее будет написано позже, означив фактическую завязку, но первоначально их история пойдет от Онегина, хотя он говорит не от себя и не для себя. «Ставя себя гипотетически на идеальное место „поэта“, Онегин делает свой идеальный выбор. Но этот выбор он делает на идеальном месте, как бы на чужом месте, и поэтому лишь в возможности: он *выбрал бы* другую».<sup>29</sup> Тем не менее эта возможность оказалась такова, что как впервые Евгений увидел Татьяну у окна (это ясно из слов Ленского), так в конце романа, теперь уже навсегда, и продолжает видеть: «...и у окна / Сидит *она*... и все она!...» (8, XXXVII).

Другой возможный сюжет намечается у автора и Онегина. Как известно: «Онегин был готов со мною / Увидеть чуждые страны; / Но скоро были мы судьбою / На долгий срок разведены» (1, LI). Эти строки тесно привязаны к мотиву моря, композиционно опоясывающему весь роман. Онегин и автор могли бы отплыть морем, и морской сюжет как будто готов совершиться, но остается несбыточным. Онегин едет в деревню, где происходят основные события, и лишь в «одесских» авторских строфах герои снова могли оказаться вместе на морском берегу. Но и этого не происходит, хотя в черновых строфах они встречаются в Одессе. Только по своим несбывшимся снам «деревенский» роман пробрезживает «морским» романом. Зато весь ЕО – «непрерывная смесь реальности с возможностью», роман возможности, возвратности и возобновления.

Сюжет двигается персонажами. Персонажей в ЕО много, они чрезвычайно разнородны и заполняют собою всю единораздельность романного текста. Единораздельность ЕО – это миры автора и героев любовного сюжета, неразрывно соединенные, подобно сообщающимся сосудам, и в то же время относительно независимые, как не до конца вдвинутые друг в друга коробки. Разнородность героев заключается в том, что они собираются на симультанную (разнораздельную) сцену романа, имея различный статус реальности. В ЕО присутствуют автор (проекция или автопортрет самого Пушкина), читатели, находящиеся внутри и вне романа, вымышленные герои, персонажи из чужих текстов, исторические лица, лица из близкого круга Пушкина – и все они уравниваются друг с другом в поэтическом мире. Онегин ужинает с другом Пушкина гусаром Каверинным, поэт Вяземский знакомится с Татьяной и т. п. С одной стороны, герои группируются в том или ином мире, но с другой – некоторые из них свободно переходят из мира автора в мир героев или наоборот. Так автор в порядке взаимозамены описывает свои балы вместо онегинского (1, XXIX–XXXIV). Так Татьяна переходит в мир автора в виде его Музы. Даже эпизодические персонажи, на мгновение появившиеся в романе, успевают превратиться в его читателей. Такова «горожанка молодая», проезжающая мимо памятника на могиле Ленского (6, XLI–XLII). Однако наиболее мобилен в перемещениях по романным мирам сам автор.

Фигура автора – самая сложная в ЕО. Он создан Пушкиным как блуждающая точка на пересечении различных структурных планов текста. То, что он повествователь, рассказывающий историю героев, – это само собой разумеется. Но он еще и комментатор, и резонер, он лирический герой с тонкими и сложными переживаниями, в нем много биографических

<sup>28</sup> Бочаров С. Г. О реальном и возможном сюжете («Евгений Онегин»). С. 17.

<sup>29</sup> Там же. С. 18.

черт самого Пушкина. Наконец, удивительно парадоксальным является соединение в одном лице, можно сказать, почти отождествление, автора-творца романа и автора-персонажа собственного романа. Все это задано в начале первой главы: «Друзья Людмилы и Руслана! / С героем моего романа / Без предисловий, сей же час / Позвольте познакомить вас: / Онегин, добрый мой приятель, / Родился на берегах Невы, / Где может быть родились вы, / Или блистали, мой читатель; / Там некогда гулял и я: / Но вреден север для меня» (1, II). Здесь явлены многие ипостаси (облики) автора, но более отчетливо заметно это схождение творца и персонажа. «Друзья Людмилы и Руслана» – это говорит творец, и еще не названный Онегин – это «герой моего романа». А через три строки: «Онегин – добрый мой приятель», и эти слова говорит персонаж, который затем будет дружить с героем в параллельном сюжете и собираться с ним в путешествие. Тонкость построения заключается в том, что повествователь у Пушкина не вполне превратился в изображенное лицо: в героя-рассказчика, летописца, хроникера, мемуариста и т. п. У Пушкина автор находится как бы на пороге своего романа, ЕО еще только явился «в смутном сне» и пишется на глазах у читателя. Однако в альтернативном пространстве того же текста, в другом измерении, сочинитель романа гуляет вместе с Онегиным по берегам Невы в белую ночь уже в качестве сочиненного персонажа. В этой несовместимости обликов автора и в то же время их включенности друг в друга – суть и секрет неотразимого воздействия пушкинского романа в стихах. Различные облики автора, переходя один в другой или пересекаясь, воспринимаются читателями цельно и слитно, в качестве завершенного лица, покрытого нераздельным авторским «Я», первым лицом единственного числа. Лишь аналитически постигается «ступенчатость» построения, изолирующая в цельнооформленном облике автора его чужеродные составляющие.

Евгений и Татьяна написаны Пушкиным по тем же многомерным правилам поэтики, что и автор. Разница в том, что герои существуют в более локальных пространствах и поэтому более конкретных и непохожих. Автор в своих ипостасях проникает всюду, потому что все сам и создает, но герои, кроме отдельных исключений, не переступают границ авторского мира. Они лишь отсвечивают в нем. Но и автор как творец и персонаж не может проникнуть в герметический мир сна Татьяны, лишь единственный раз он «прокалывает» его: «Но что подумала Татьяна, / Когда узнала меж гостей / Того, кто мил и страшен ей, / Героя нашего романа!» (5, XVII; курсив мой. – Ю. Ч.). Зато сами герои, особенно Евгений, преобразуются в этом сне совершенно в стиле автора.

Принципы повествовательной поэтики Пушкина в ЕО могут быть описаны более или менее адекватно, но характеры персонажей, их психология, их поведение и мотивировка их поступков нарочито оставлены автором романа в неопределенной мыслительной сфере, где читатели должны сами достроить все это, исходя из материалов текста и по своему разумению. Важно лишь не терять текст из виду и помнить, что смыслопорождающие силы уже заложены в нем. Перед такими явлениями, как ЕО, читатель находится в том же положении, как и любой человек перед лицом Бытия. Что кому откроется, то для него и есть. Поэтому для постижения смысла всей любовной истории Евгения и Татьяны, их характеров, их соотношения читателю надо, кроме свободной открытости поэтическому потоку, осознать свою позицию рассмотрения текста. В разных главах герои подчас выглядят не похожими на самих себя. Это связано с тем, что они определяются не обстоятельствами жизни, лежащими за чертой романа (это приносят критики и читатели), а условиями романного контекста и взаимообращенностью друг к другу. Онегин сам по себе – один, с автором – другой, с Ленским – третий, с Татьяной – четвертый, с Зарецким – пятый и т. д. Читатель составляет характер героя, накладывая один «моментальный снимок» на другой. Рассмотрение романа на некоторой дистанции, с позиции вневходимости, создает впечатление единого, слитного мира, в котором фабульная кульминация с окончательным разминовением любящих героев выглядит досадным и необязательным отклонением от их «предназначенности» друг другу. И наоборот: точки зрения изнутри

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

Столь же неуловим для окончательного определения и Ленский. Он выглядит, на первый взгляд, персонажем второго ряда, выдвинутым вместе с Ольгой для подсвечивания драмы главных героев. Однако эта «опереточная» функция не работает, а четырехкратная смерть Ленского (две последних в комментариях автора как проблемные) на фоне незаметности в ЕО более десятка других смертей производит ошеломляющее впечатление, усиленное отсутствием сколько-нибудь весомых поводов. Можно снисходительно отнестись к Ленскому, подметить 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, и просто в читателях постоянно отзывалась горечью и состраданием. Тем не менее, слишком разомкнутый спектр в пушкинских оценках Ленского не объясняется до конца общей стилистической тональностью ЕО, колеблющейся в диапазоне лирики, патетики и иронии. Высказана идея, что в «рисовке Ленского сказывается... основа «героев» ЕО – их черты важны Пушкину не сами по себе, не как типические, а как дающие возможность отступлений».<sup>30</sup> Если прочитать ЕО как «большое стихотворение», то эта мысль очевидно возрастает в своем значении. Во всяком случае, она избавляет Ленского от любых однозначных характеристик, особенно от таких, когда смерть поэта считается достойным выходом из неизбежного в будущем опошления. Пушкин в двух вариантах судьбы Ленского (6, XXXVII–XXXIX) оставил ее непредсказуемой в духе поэтики ЕО, а заодно, скорее всего, поставил читателям маленькую ловушку, предложив им решить альтернативу с позиции «превосходства, быть может, воображаемого» (эпиграф к ЕО).

Персонажи ЕО, удостоенные автором беглых характеристик, конечно, могут быть поняты достаточно определенно. Но одни действительно охарактеризованы (например, «отставной советник Флянов»), а разнообразные фигуры других в основном функциональны. Буянов, скандалист и забияка из «Опасного соседа» В. Л. Пушкина, отплясывает мазурку, на именинах подводит сестер Лариных к Онегину на выбор в танец, а позже даже сватается к Татьяне. Особняком стоит Зарецкий, жизнеописание которого занимает много места в шестой главе.

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

Стремление идентифицировать поэтических персонажей ЕО с живыми людьми естественно для исследователя и почти неизбежно для читателя, по крайней мере на первых стадиях восприятия. Тем не менее, нельзя забывать, что персонажи не только подобия живых индивидуальностей, но и принципы, первоначала, символы, понимаемые как емкие обобщения. Белинский и Достоевский, конечно, знали это, но литература их эпохи имела установку

<sup>30</sup> Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. С. 121.

на воспроизведение жизненной реальности. Подходы Белинского и Достоевского к ЕО сильно различаются: первый обсуждает роман, второй витийствует по его поводу. Принято думать, что они оба высоко ставят Татьяну над Онегиным, между тем как на самом деле это мнение принадлежит исключительно Достоевскому, а Белинский рассматривает героев как соотносительно равных и человечески равноценных, отдавая предпочтение скорее Онегину, чем Татьяне. Это легко увидеть, если выписать одну за другой оценочные формулы по поводу героев сначала из восьмой, а затем из девятой статьи Белинского о Пушкине. Тогда выясняется, что сентенции об Онегине остаются более или менее уравновешенными, даже слегка возрастая к концу в положительном звучании. Что же касается Татьяны, то в последовательности ее оценок, сначала возвышенно-поэтических, возникает далее заметное снижение, которое завершается в итоге нелестным для нее сравнением с Верой из «Героя нашего времени». Даже в малозаметных стилистических сдвигах внутри текста критической статьи Белинского можно усмотреть эту снижающую тенденцию. Вот как выглядит значимое смещение позиции эпитета «дикая», усвоенного Белинским, конечно, из характеристики героини («Дика, печальна, молчалива» и пр.):

Татьяна – это редкий, прекрасный цветок, случайно выросший в расщелине *дикой* скалы.

*Дикое* растение, вполне предоставленное самому себе.

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

Про Онегина Белинский так не пишет, а у Достоевского ничего подобного нет о Татьяне. Исходя из своих пророческих озарений, Достоевский говорит о Татьяне как укорененной в народной почве и при этом морально вознесенной над опустошенным Онегиным. В качестве доказательств он произвольно объясняет поступки и состояния героев, взятые поверх и помимо текста. Так бывает, когда толкователь осознанно или спонтанно сочиняет свою версию текста, полагая, что он его объясняет. Достоевский читает ЕО, вводя категории положительного и отрицательного героя, не совместимые с творческими принципами именно этого текста Пушкина (см. его насмешку над сентиментальными романами – 3, XI). ЕО не столько интерпретируется Достоевским, сколько используется им в целях прагматики как инструмент для проведения предвзятых идей, что в конце концов разрушает смысловую емкость текста. Адаптация текста, точнее, его смысла, к вкусам массового читателя сыграла свою роль в возрастающем внедрении ЕО в национальное сознание. Это, видимо, неизбежно и является правилом функционирования классического текста в культуре, но в деле толкования текста надо различать поэтическое созерцание и рационально-логические построения от педагогической дидактики и пророческих взываний. Не умаляя в целом значения гениальной речи Достоевского, нельзя согласиться с еще более радикальными высказываниями его современных последователей, утверждающих, что «Татьяна пытается спасти Россию от Онегиных» (В. С. Непомнящий).<sup>31</sup>

Обозрение ЕО нельзя завершить без экспонирования его стихов, стилистики и строфики. Для лексической стороны романа характерна стилистическая полифония, то есть гармонизирующее сочетание слов с различной речевой окраской. Совсем иное дело в лирике, где Пушкин следует правилам «школы гармонической точности», отбирая слова, поэтически просвеченные жанровыми контекстами, например элегическими.

В ЕО стилистические игры происходят почти на каждом участке текста. Заученный с детства наизусть отрывок: «Уж небо осенью дышало, / Уж реже солнышко блистало, / Короче становился день, / Лесов таинственная сень / С печальным шумом обнажалась, / Ложился

<sup>31</sup> Из выступления В. С. Непомнящего в Музее-квартире Пушкина в Санкт-Петербурге 12 октября 1980 г.

на поля туман...» (4, XL) содержит в ландшафтном описании легкие колебания стиля. Уже в первых двух стихах (5, 6) на фоне тождества ритма, словоразделов, ударного вокализма, анафорических зачинов, глагольных рифм подчеркнута в пределах общего смысла разница грамматических форм и, как следствие, стилистическое неравенство двух олицетворений, где «небо», дышащее осенью, напоминает о приподнятом стиле XVIII века, а «солнышко» веет сказочностью и детством. Те же явления в ст. 7—10. Стих «короче становился день», взятый вне контекста, звучит информационно-прозаически, следующие два стиха своим торжественно-мистериальным олицетворением высоко поднимают стилистическую «планку», а ст. 10 снова возвращает к звучанию ст. 7. Так стилистические волны вписываются в ритмы строф.

То же происходит в конце (4, XL) и внутри всей строфы (4, XLI) без изменения повествовательной точки зрения, отчего все 24 стиха так естественно усваиваются читателями любого возраста. Здесь надо отметить, что Пушкин позволил себе «назвать *девою* простую крестьянку» (из примечания к строфе 4, XLI). Перед современниками пришлось оправдываться, хотя даже они вряд ли смогли принять изменение «В избушке, распевая, *девка* / Прядет», так как замена разрушает стилистику зимнего описания. Тем удивительнее, что «хлев» как рифма к «деве», будучи «блокирован поэтизирующим контекстом» (И. М. Семенко), оставляет ландшафт стилистически не тронутым.

Структурно-стилевые вариации в ЕО порой выглядят как резкие сломы. Это встречается и в повествовании, но заметнее всего на переходе из плана героев в план автора и обратно. Знаменитый отрывок о русской осени неслучайно запоминают от ст. 5. Неискушенному читателю нелегко связать лирический пассаж, открывающий строфу (4, XL): «Но наше северное лето, / Карикатура южных зим, / Мелькнет и нет: известно это, / Хоть мы признаться не хотим» – с первым шагом в увядающую природу: «Уж небо осенью дышало». А между тем подобные сдвиги, когда на первый план поочередно выступает то автор, то герои, происходят в ЕО сплошь да рядом. Это монтажный принцип романа. В стиле автора царит атмосфера непринужденной «болтовни», доверительно-интимный тон. Впрочем, общая тональность ЕО сложнее, так как она представляет собой «сплав лирики, патетики и иронии» (Ю. М. Лотман). Изысканно-скептическая интонация ст. 1–4, варваризм «карикатура», остроумная переброска эпитетов, филигранный звуковой узор «*Хоть мы признаться не хотим*» – все это проведено в совершенно ином стилистическом регистре, чем общеизвестная осенне-зимняя панорама.

По сходной причине отлучена от запоминания строфа (4, XLII), может быть, гораздо более эффектная. Во-первых, ее ст. 3, 4 являют собой авторскую «врезку» внутрь ландшафта в виде скобочной конструкции. Сама эта «врезка» с двойным смысловым дном: кажется, что автор подсмеивается над шаблоном русской рифмы («морозы» – «розы»), а на самом деле подбрасывает составную рифму («*морозы*» – «рифмы *розы*»). Во-вторых, строфа (4, XLII) осложнена пеленой добавочных смыслов: отсылками к столичным залам («Опрятней модного паркета / Блистает речка, льдом одета»), к зимнему петербургскому «Дню Онегина», напрямую – через «серебрящиеся морозы» к воротнику, который «морозной пылью серебрится», опосредованно – через «Первый снег» Вяземского. На композицию «Первого снега» ориентировано и соотношение между XLI и XLII строфами с контрастным переходом от мрачноватой поздней осени к блистающей зиме. Потерян для широкой публики и «На красных лапках гусь тяжелый», не способный полететь с диким «крикливым караваном». «Тяжелый гусь» великолепен и сам по себе, и тем, что своей «тяжестью» и своим намерением «плыть по лону вод» вплетается в гусиный лабиринт мотивов, отдаленно связанный с третьестепенными персонажами, даже с Онегиным и автором. Вообще «Первый снег» Вяземского дополнительно освещает не только строфу (4, XLII), но и другие места ЕО, являясь в целом одним из генераторов того праздничного упоения жизнью, которое наполняет пушкинский роман в стихах, несмотря на трагические штрихи в судьбе героев и самого автора. Игнорирование стилистического чтения романа, согласно «движению словесных масс» (Ю. Н. Тынянов) и ассоциативному вихрю

мотивов, отрезают от ЕО громадные объемы поэтического содержания, оставляя его не востребованным для читателя. ЕО – это образ мира, явленный в стиле. Стиль ЕО и его словесная выраженность полностью зависят от стиха. В структуре романа важную роль играют фрагменты прозы, а некоторые критики, начиная с В. Г. Белинского, находили в ЕО прозаическое содержание, растворенное в стихах. Однако, скорее всего, проза в ЕО, равным образом как и «прозаическое содержание», лишь подчеркивает стиховой характер романа, который отталкивается от чуждой ему стихии. ЕО написан классическим размером «золотого века» русской поэзии, четырехстопным ямбом. Его прямое рассмотрение здесь неуместно, но блистательный результат его применения в ЕО легко увидеть внутри строфы, специально изобретенной Пушкиным для своего романа.

ЕО – вершина строфического творчества Пушкина. Строфа ЕО – одна из самых «больших» в русской поэзии. В то же время она проста и именно поэтому гениальна. Пушкин соединил вместе три четверостишия со всеми вариантами парной рифмовки: перекрестной, смежной и опоясывающей. Тогдашние правила не допускали столкновения рифм одинакового типа на переходе от одной строфы к другой, и Пушкин добавил к 12 стихам еще 2 со смежной мужской рифмой. Получилась формула АБАБВВГГДееДжж. Вот одна из строф:

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

Замыкающее двестише, ст. 13, 14, композиционно оформило всю строфу, придав ей интонационно-ритмическую и содержательную устойчивость за счет переключки со ст. 7, 8. Эта двойная опора, поддержанная ст. 10, 11, довершает архитектуру строфы и рисунок рифм, в котором на ст. 1–6 приходится 4 женские рифмы (2/3), в то время как остальные восемь стихов (7—14) содержат всего 2 женских рифмы (1/4 от 8). Четырнадцатистишие ЕО по протяженности равно сонету, т. н. «твердой форме», но остается неизвестным, имел ли в виду это сходство Пушкин (Л. П. Гроссман в 1920-х гг. сравнивал эти формы). Возможно, что 14 стиховряду есть оптимальная единица для читательского восприятия (своего рода «квант», энергетическая порция).

Замкнутость и автономность строфы создает условия для содержательной и сюжетной многоплановости ЕО, обеспечивая свободный и одновременно отчеркнутый строфической границей переход от темы к теме. Периодическое возвращение строф напоминает функцию «метронома», с которым надо считаться, но эти же рамки, наложенные Пушкиным на самого себя, провоцируют их блистательное преодоление в разнообразии и богатстве ритмических и интонационно-синтаксических узоров каждой строфы. Можно прибавить, что поэтический порыв и строфический каркас соотносятся между собой в ЕО, как «волна и камень».

«Строфа «Онегина» – это не только ритмико-синтаксическая, но и сюжетно-тематическая единица, ступень в повествовании, миниатюрная глава рассказа».<sup>32</sup> Как сонеты при всей их структурной герметичности позволяют сплестать из себя «венки» и «короны», так и строфы ЕО собираются в главы, а главы – в роман. Говоря еще подробнее, слова в ЕО сплочены в стихи, стихи группируются в строфы, строфы включаются в эпизоды, связанные с автором или героями, эпизоды образуют прихотливую мозаику глав, которые, вместе с «Примечаниями» и «Отрывками из путешествия Онегина», вбирает в себя роман. Все это собрано по «принципу матрешки», вложено одно в другое, и именно этот принцип, хотя и не только он один, придает тексту ЕО структурные черты компактности, многомерности и фрагментарности.

---

<sup>32</sup> Томашевский Б. В. Строфика Пушкина // Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. Л.: Худ. лит., 1959. С. 300.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.