

Н. Е. МЕДНИС

П ОЭТИКА И СЕМИОТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ КУЛЬТУРЫ



Коммуникативные стратегии культуры

Нина Меднис

**Поэтика и семиотика
русской литературы**

«Языки Славянской Культуры»

2011

Меднис Н. Е.

Поэтика и семиотика русской литературы / Н. Е. Меднис —
«Языки Славянской Культуры», 2011 — (Коммуникативные
стратегии культуры)

Книга объединяет работы, посвященные поэтике и семиотике русской классической литературы. Значительную часть составляют исследования творчества А. А. Пушкина, а также Ф. М. Достоевского, Ф. И. Тютчева и др. Самостоятельный раздел занимают работы о проблемах исследования сверхтекстов, о семиотике культуры и литературы. Книга адресована специалистам в области истории и теории литературы, филологам, а также всем интересующимся русской классической литературой и русской культурой.

© Меднис Н. Е., 2011

© Языки Славянской Культуры, 2011

Содержание

Раздел I	6
«Слово» читателя в творчестве Пушкина 30-х годов	6
Художественный образ и литературная модель (По произведениям Пушкина 30-х годов)	18
Конец ознакомительного фрагмента.	26

Нина Меднис

Поэтика и семиотика русской литературы



Нина Елисеевна Меднис (1941 – 2010), доктор филологических наук, автор работ по истории русской литературы, семиотике, филологической герменевтике и двух книг – «Венеция в русской литературе» (1999); «Сверхтексты русской литературы» (2003).

Родилась в г. Котельниче, закончила филологическое отделение Горьковского университета и аспирантуру МГУ, большую часть профессиональной жизни работала на кафедре русской литературы и теории литературы в Новосибирском государственном педагогическом университете. Исследовательские интересы Нины Елисеевны распространялись на различные области русской классической литературы. После первых научных работ, посвященных творчеству Лермонтова, надолго предметом ее внимания стал Пушкин, затем Достоевский, Толстой, Тютчев. Издание избранных работ в полной мере подводит итог филологическим трудам, неизменно вызывавшим интерес оригинальностью и яркостью живой мысли.

Редакционный совет серии:

М.М. Гиришман (Донецкий ун-т, Украина), *М.Н. Дарвин* (РГГУ, Москва), *И.В. Силантьев* (председатель, Ин-т филологии СО РАН, Новосибирск), *Ю.Л. Троцкий* (РГГУ, Москва), *В. И. Тюпа* (РГГУ, Москва), *Ю.В. Шатин* (Новосибирский гос. ун-т), *В. Шмид* (Гамбургский ун-т)

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

Раздел I

«Слово» читателя в творчестве Пушкина 30-х годов

Рассматривая проблему «автор – читатель», Б. О. Корман справедливо замечает, что «на нынешней стадии исследования проблемы насущной задачей является уточнение понятия “читатель”, установление его места в ряду других литературоведческих понятий»¹. При самом широком толковании этого понятия разногласий не возникает: читатель – всякий конкретный воспринимающий либо воспринимающий вообще. Но такая смысловая широта не устраивает, когда речь заходит об определенном времени, писателе, произведении. Как известно, отношения в системе «автор – читатель» для разных художников складывались различно. Одни вообще отрицают читателя как необходимое звено в бытовании произведения, для других читатель дистанцирован и во времени, и в пространстве и, следовательно, лишен какой бы то ни было конкретности. Таков, к примеру, читатель Баратынского. Невозможность прямого контакта с читателем-современником:

Но нашей мысли торжищ нет,
Но нашей мысли нет форума!..
Меж нас не ведает поэт,
Высок полет его иль нет,
Велика ль творческая дума, —

(«Рифма», 1840)

влечет за собой временную разделенность человеческого и поэтического общения:

Мой дар убог, и голос мой не громок,
Но я живу, и на земле мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах; как знать? душа моя
Окажется с душой его в сношенье,
И как нашел я друга в поколенье,
Читателя найду в потомстве я.

Читателю Баратынского близок по типу и читатель Мандельштама. В статье «О собеседнике» Мандельштам писал: «...обращение к конкретному собеседнику обескрыливает стих, лишает его воздуха»². Контакт автора и читателя он сравнивает с контактом «отправителя», бросившего в море запечатанную бутылку с письмом, и человека, нашедшего эту бутылку и прочитавшего письмо.

Несколько иного свойства, но также дистанцированный вариант – отношение к читателю М. Волошина. В письме А. Петровой от 16 августа 1915 года он замечал: «Мама, читая мои стихи, говорит: почему же это меня не трогает. Я хочу, чтобы ты меня зажег, потряс. Но я ведь именно не хочу ни тронуть, ни зажечь. Я обращаюсь к пониманию, а не к чувству. Я нарочно ставлю грань между мною и читателем, чтобы оставить ему свободу, чтобы он мог не

¹ Корман Б. О. О целостности литературного произведения // ИАН СЛЯ. 1977. № 6. С. 511.

² Мандельштам О. О поэзии. Л., 1928. С. 21.

согласиться со мной, но чтобы нечто от моего осталось, дало бы в нем уже собственный его росток»³.

Такая позиция практически исключает присутствие в художественном тексте отраженного, воображаемого слова читателя. Читатель остается за рамками художественной структуры, в эмпирической действительности.

Иначе обстоит дело в том случае, когда художник стремится к близкому контакту с читателем, ждет его ответного слова и строит свое высказывание, ориентируясь на это слово. Речь, разумеется, идет не о читательском приятии или неприятии произведения и подчинении этой оценке писателя. Речь идет о необходимости постоянного развернутого диалога, в котором и приобретает ценность писательское слово. Текст здесь организуется как система взаимоотраженных и пересекающихся точек зрения автора, героев, читателя.

Читатель, который для Баратынского, Волошина, Мандельштама был за пределами текста⁴, персонифицируется и обретает голос.

Именно этот текстово реализованный тип отношений в звене «автор – читатель» представлен в творчестве Пушкина. Читатель как потенциальный и реальный собеседник никогда не был безразличен Пушкину. Об этом говорят многочисленные замечания в его статьях и письмах, отнюдь не формальные прямые обращения к читателю в произведениях, моделирование читательского мировидения, постоянный скрытый или явный диалог поэта с читателем. Даже говоря о творчестве наиболее интересных своих современников, Пушкин рассматривает их в той же системе взаимосвязей с читателем и в наиболее близком ему, Пушкину, варианте. Так, в известной заметке о Баратынском он пишет: «Первые юношеские произведения Баратынского были некогда приняты с восторгом. Последние, более зрелые, более близкие к совершенству, в публике имели меньший успех. Постараемся объяснить причины.

Первой должно почтить самое сие усовершенствование и зрелость его произведений. Понятия, чувства 18-летнего поэта еще близки и сродни всякому: молодые читатели понимают его и с восхищением в его произведениях узнают собственные чувства и мысли, выраженные ясно, живо и гармонически. Но лета идут, юный поэт мужает, талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются. Песни его уже не те. А читатели те же и разве только сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии жизни. Поэт отдаляется от их и мало-помалу уединяется совершенно. Он творит для самого себя и, если изредка еще обнародывает свои произведения, то встречает холодность, невнимание и находит отголосок своим звукам только в сердцах некоторых поклонников поэзии, как он уединенных, затерянных в свете» (XI, 185).

Как видно из заметки, отношения «автор – читатель» не были для Пушкина раз навсегда заданными: они эволюционируют вместе с эволюцией поэта и меняются за счет внутренних смещений на каждом из полюсов. При этом наиболее активные смещения происходят на творческом полюсе: «...поэт мужает, талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются». Читательский полюс почти статичен: «...читатели те же, разве только сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии жизни». Таким образом, до определенного момента движение поэта и читателя является однонаправленным, а затем их пути расходятся, бывшее «понимание» (если его можно назвать подлинным пониманием) рушится, и для поэта неизбежно наступает период трагического одиночества. Таким поворотным временем в отношениях с читателем был для Пушкина, как уже не раз отмечалось, конец 20-х годов, хотя начало этого процесса следует отнести уже к 1823—1824 годам.

В 1828 году Пушкин отчетливо ощущает дистанцию, отделяющую его от читателя, и не только не стремится затушевать расхождение, но акцентирует полярность через романтиче-

³ Цитировано по статье В. А. Мамонтова «Ранняя лирика М. А. Волошина» // Вопросы русской, советской и зарубежной литературы. Хабаровск, 1972. С. 116.

⁴ Этот тип отношений в звене «автор – читатель» справедливо исключается Ю. М. Лотманом из собственно литературоведческого рассмотрения. См.: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 5.

скую оппозицию понятий-миров – «поэт-толпа», оппозицию, которая в его творчестве предыдущих лет была почти снята. Стихотворение «Чернь» было важно Пушкину и в конкретном смысле – как реплика в диалоге со «строгими Аристархами» (отсюда скорая публикация его в «Московском вестнике»), и в общефилософском и эстетическом смысле (связь времен, выход к концепированному читателю), о чем говорит эпитафия из Вергилия «*Procul este, profani*».

Важно при этом помнить, что понятие «толпа» уже в это время для Пушкина шире представления о равнодушной и чуждой светской толпе. «Изоляция Пушкина в его творческой работе 30-х годов, – справедливо пишет Л. Я. Гинзбург, – была тем более тягостна, что он оказался под ударом не только профессиональной критики, не только публики, но и старых своих соратников»⁵. Именно поэтому ошибочно сводить, как это делали долгое время, остро-конфликтную ситуацию, сложившуюся к 30-м годам в отношениях между поэтом и читателем, к конкретному конфликту «поэт – двор», «поэт – свет». Она явно развернута в своих границах до общей проблемы «поэт – читатель».

Во многих стихотворениях Пушкина конца 20-х – начала 30-х годов, лишенных каких бы то ни было сатирических выпадов, звучит мысль о чуждости творений поэта читателю.

Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний.
Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,
Плату принявший свою, чуждый работе другой?

(«Труд», 1830. – III (1), 230)

Ты внемлешь грохоту громов,
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов —
И шлешь ответ;
Тебе ж нет отзыва... Таков
И ты поэт!

(«Эхо», 1831. – III (1), 276)

Новейшие врази вралей старинных стоят —
И слишком уж меня их бредни беспокоят.
Ужели все молчать да слушать? О беда!..
Нет, все им выскажу однажды завсегда.

(«Французских рифмачей суровый судия...», 1833)

В применении к 30-м годам в характеристике отношений «поэт – читатель» слово «расхождение» обретает буквальный смысл. Мотив дороги (реальной и метафорической), настойчиво звучащий в творчестве Пушкина этих лет, в системе «поэт – читатель» предстает в варианте разминувшихся дорог. Оппозиция «свое – чужое» здесь четко выражена через противопоставление двух миров и двух жизненных путей:

Побег мой произвел в семье моей тревогу,

⁵ Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 177.

И дети и жена кричали мне с порогу,
Чтоб воротился я скорее. Крики их
На площадь привлекли приятелей моих;
Один бранил меня, другой моей супруге
Советы подавал, иной жалел о друге,
Кто поносил меня, кто на смех подымал,
Кто силой воротить соседям предлагал;
Иные уж за мной гнались; но я тем боле
Спешил перебежать городское поле,
Дабы скорей узреть – оставя те места,
Спасенья верный путь и тесные врата.

(«Странник», 1835. – III (1), 393)

То же самое и в стихотворении «Из Пиндемонта». Линия эта идет до заключительной строфы «Памятника».

Чем далее уходит поэт от своих читателей, тем более расходятся их миры и, следовательно, языки как словесное представление этих миров. На языковое размежевание в системе «поэт – читатель» отчетливо указывают многие пушкинские стихотворения 30-х годов. Достаточно привести пока один пример:

Румяный критик мой, насмешник толстопузый,
Готовый век трунить над нашей томной музой,
Поди-ка ты сюда, присядь-ка ты со мной,
Попробуй, сладим ли с проклятою хандрой.
Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий,
За ними чернозем, равнины скат отлогий,
Над ними серых туч густая полоса.
Где нивы светлые? Где темные леса?
Где речка?..

...Что ж ты нахмурился? – Нельзя ли блажь оставить!
И песенкою нас веселой позабавить?..

(«Румяный критик мой...», 1830. – III (1), 236).

Очевидно, что обращение «критик» в этом стихотворении не просто определение профессиональной ориентации адресата, а шире – критически настроенный читатель. «Я» (поэт) и «ты» (читатель) четко противопоставлены в пространстве, в восприятии мира, в эстетических привязанностях. Для «я» – деревня, «на дворе у низкого забора два бедных деревца», «на дворе живой собаки нет», «мужик, за ним две бабы вслед. Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка. И кличет издали ленивого попенка», «муза томная». Все это с точки зрения читателя – «блажь». Для «ты» – Москва, графские именины, «веселая песенка» для забавы.

Реальная картина деревни (мир поэта) противопоставлена условности привычно романтического пейзажа. Вопросы «Где нивы светлые? Где темные леса? Где речка?» предвосхищают слово и ожидание адресата, являются знаками его поэтического мира. Представленные в системе устойчивые атрибуты романтического пейзажа отсылают к привычным образцам школы Жуковского – Батюшкова и, даже не воспроизводя точно образных формул этой школы, самим постоянством набора воскрешают, активизируют мир и язык русского романтизма. Вот несколько примеров условно-романтического использования перечисленных элементов («нивы», «леса», «речка» – варианты «источник», «ручей») в поэзии Жуковского и Батюшкова.

Батюшков:

Где светлую струей
Плескает в брег зеленый
Извилистый ручей,
Где сенистые клены
Сплетают из ветвей
Покров гостеприимный,
Лобзаясь с ветерком...

(«К Б(лудову)», 1810)

Жуковский:

С веселием ведя окрест свой взор,
Ты будешь зреть ликующие нивы,
И скачущи стада по скатам гор,
И хижины оратая счастливы...

(«Воздю победителей», 1812)

Тогда прости и луг с стадами,
И твой из юных роз венец,
И соловья приятны трели
В лесу вечернею порой,
И звук пастушеской свирели,
И дом, и садик над рекой...

(«К Делию», 1809)

Бывало все – и солнце за горой,
И запах лип, и чуть шумящи волны,
И шорох нив, струимых ветерком,
И темный лес, склоненный над ручьем...

(«Тургеневу, в ответ на его письмо», 1813)

Поэт и читатель, таким образом, существуют в разных измерениях, говорят на разных языках. Однако мир читателя не вовсе чужд поэту – для него это бывший «свой» мир. Подтверждением этому служат «Отрывки из путешествия Онегина». Отдельные образы стихотворения «Румяный критик мой...» можно рассматривать как автореминисценции из «Путешествия...».

В «Путешествии Онегина»:

Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор...

В стихотворении:

...На дворе у низкого забора
Два бедных деревца стоят в отраду взора...

В «Путешествии Онегина»:

На небе серенькие тучи...

В стихотворении:

Над ними серых туч густая полоса...

Однако в «Отрывках из путешествия Онегина» эти образы включаются не в систему языковых отношений поэта и читателя, а в систему «свое – чужое» (бывшее «свое» ныне «чужое») – «свое», в оппозицию «прежде – теперь»:

Мир вам, тревоги прошлых лет!
В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И безымянные страданья...
Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокопарные мечтанья,
И в поэтический бокал
Воды я много подмешал.
Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи,
Да пруд под сенью ив густых —
Раздолье уток молодых;
Теперь мила мне балалайка
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака.
Мой идеал теперь – хозяйка,
Мои желанья – покой,
Да щей горшок, да сам большой.

(VI, 200)

А далее оппозиция «свое – чужое» – «свое» переходит в оппозицию «чужое» – «свое»:

Я жил тогда в Одессе пыльной...

...Одессу звучными стихами
Наш друг Туманский описал,
Но он пристрастными глазами

В то время на нее взирал.
Приехав, он прямым поэтом
Пошел бродить с своим лорнетом
Один над морем – и потом
Очаровательным пером
Сады одесские прославил.
Все хорошо, но дело в том,
Что степь нагая там кругом;
Кой-где недавний труд заставил
Младые ветви в знойный день
Давать насильственную тень.
А где, бишь, мой рассказ несвязный?
В Одессе пыльной, я сказал.
Я б мог сказать: в Одессе грязной —
И тут бы, право, не солгал.

(VI, 201—202)

В стихотворении «Румяный критик мой...» дан уже второй вариант оппозиции («чужое» – «свое»), с той только разницей, что здесь противопоставляется не байронический романтизм «прозаическим бредням фламандской школы», как в «Путешествии Онегина», а руссоистский романтизм той же «фламандской школе».

Обострившееся к 30-м годам несогласие в системе «автор – читатель» обнаруживает свои истоки в творчестве Пушкина еще в начале 20-х годов. Характеризуя эти отношения, исследователи, как правило, склоняются к мнению, что «Пушкин говорит с умным, честно мыслящим и тонко чувствующим человеком своего поколения, своим соотечественником, которому близок круг представлений и славного лицейского и (при всей их нетождественности воспринимавшегося поэтом в родстве) декабристского братства»⁶. Исходя, видимо, из подобных распространенных суждений, М. Б. Храпченко в статье «Литературный стиль и читатель», говоря об отношениях «автор – читатель» в романе «Евгений Онегин», замечает: «Поэт ведет разговор с собеседником, который может разделить его мысли и чувства, который с открытым и отзывчивым сердцем входит в создаваемый им художественный мир. Отличительной чертой отношения к собеседнику в романе является доверие. С большой искренностью и откровенностью автор посвящает читателя в свои творческие замыслы, говорит с ним о трудностях своей жизненной судьбы, трудностях творчества, делится своими сомнениями... И именно потому, что повествование обращено к доброжелательному читателю, читателю-другу, – собеседники и друзья поэта как бы соединяются вместе, становятся единым целым; говоря о друзьях, поэт имеет в виду читателей»⁷.

Можно, вероятно, согласиться с тем, что Пушкин не оставляет надежды на доброжелательность читателя, но вряд ли справедливо утверждение, что отношения в звене «поэт – читатель» в целом складываются на основе дружеского взаимопонимания. В самом начале романа «Евгений Онегин» автор, предвидя романтические запросы читателя и предлагая ему реалистическое произведение, четко определяет своего адресата, указывая тем самым на разность между им и собой:

Друзья Людмилы и Руслана!
С героем моего романа

⁶ Прозоров В. В. Читатель и литературный процесс. Сараев, 1975. С. 34.

⁷ Проблемы современной филологии: Сб. статей к 70-летию акад. В. В. Виноградова. М., 1965. С. 465.

Без предисловий, сей же час
Позвольте познакомить вас.

(VI, 5)

Оппозиция «вы» (читатели) – «я» (поэт) выражена через противопоставление двух произведений – поэмы «Руслан и Людмила» и романа «Евгений Онегин», двух периодов творчества поэта: прежде – сейчас, и оно может быть охарактеризовано словами Пушкина из заметки о Баратынском: «...лета идут, юный поэт мужает, талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются. *Песни его уже не те. А читатели те же*» (курсив наш. – Н. М.).

Верность именно такого представления о читателе не замедлила подтвердиться. В письме к брату в начале февраля 1824 года поэт пишет о «Евгении Онегине»: «...это лучшее произведение мое. Не верь Н. Раевскому, который бранит его – он ожидал от меня романтизма, нашел сатиру и цинизм и порядочно не расчухал»⁸.

С начала 20-х годов процесс расхождения поэта с читателями идет с нарастающей активностью и достигает апогея, отразившегося в стихотворениях «Поэт и толпа», «Поэту», «Из Пиндемонти» и других.

Логично предположить, что такое развитие отношений в системе «поэт – читатель» могло привести Пушкина к позиции, близкой Баратынскому:

И как нашел я друга в поколень,
Читателя найду в потомстве я.

У Пушкина есть даже стихотворения, подтверждающие возможную близость к Баратынскому в решении этого вопроса. Яркий пример тому – пушкинский «Памятник». Однако в целом проблема «поэт – читатель» предстает у Пушкина совершенно иначе, чем у Баратынского. И в сложный для поэта период 30-х годов все творчество Пушкина диалогически обращено к читателю, временную и пространственную близость которого поэт остро ощущает. И чем глубже конфликт, тем активнее диалог-спор, тем настойчивее вводится в текст моделируемое слово читателя. Это одинаково интенсивно проявляется и в лирике, и в лиро-эпике, и в прозе.

Отвечая на вопрос о причинах данного явления, можно предложить следующее его объяснение: начиная с 20-х годов читатель существует для Пушкина в двух разных измерениях: 1) читатель реально-биографический – конкретные друзья и противники поэта, его современники; 2) читатель как художественная единица эстетического мира. Различие этих двух типов можно определить, пользуясь терминологией М. М. Бахтина, как различие «данного» и «созданного», эмпирической действительности и искусства. Проводя границу между читателем внетекстовым (1-й тип) и читателем текстово реализованным (2-й тип), должно, разумеется, помнить об их теснейшей связи: второй порождается первым. И вместе с тем, включаясь в структуру художественного текста, читатель проходит стадию обобщающей объективации, обретает определенное лицо и относительно устойчивые для всего творчества Пушкина мировоззренческие координаты, утрачивая одновременно конкретно-биографические признаки. Как видно из произведений, определенность художественно созданного читателя прочно связана у Пушкина с романтическим мироотношением. Поэтому бинарная оппозиция «автор – читатель», входя в систему «поэтическое – прозаическое», «романтическое – реалистическое», часто становится структурообразующим элементом произведения. Введение читателя в структуру произведения осуществляется по-разному. Наиболее отчетливы два варианта: 1) в тексте представлено в точном смысле *слово* читателя. Оно, как правило, не заключено в кавычки,

⁸ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 81.

но либо оговорено, либо непосредственно указано; 2) в тексте представлен развернутый знак читательского мира – маркированный образ, маркированная ситуация (художественные предикаты, атрибуты, мифемы, по терминологии З. Г. Минц)⁹. Эти знаки – представители мира читателя тоже включаются в активный диалог «поэт – читатель» и потому могут быть названы «словом» в широком его понимании.

Кроме того, присутствие читателя в тексте может быть эксплицитным или имплицитным.

Первый случай – слово явно присутствующего в тексте читателя – в лирике с наибольшей наглядностью предстает в стихотворении «Осень». Подчеркнутое противопоставление оценок:

Дни поздней осени бранят обыкновенно,
Но мне она мила, читатель дорогой, —

благодаря присутствию в тексте предполагаемого слова читателя развертывается до противопоставления двух моделей мира.

Резкое разведение «своего» и «чужого» дано через нарочитое утверждение «прозаического» в противовес традиционно-поэтическому:

Я снова жизни полн – таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм), —

очевидное полемическое обращение к читателю с ироническим включением его (читателя) оценочного слова «ненужный».

В стихотворении «Осень» – постоянный спор поэта с читателем, ожидающим романтизма, а находящим совершенно иное:

Как это объяснить? Мне нравится она,
Как, вероятно, вам чахоточная дева
Порою нравится...

(III (1), 319)

Начальный вопрос указывает на необходимость перевода с языка поэта на язык читателя, и далее такой перевод осуществляется. Слово «чахоточная» в стихотворении диалогично в самой своей конкретности. За ним, видимо, стоит традиционный поэтический образ погибшей красоты и молодости, часто встречавшийся в русской поэзии первых десятилетий XIX в.

Едва с младенчеством рассталась;
Едва для жизни расцвела;
Как непорочность улыбалась
И ангел красотой была.
В душе ее, как утро ясной,
Уже рождался чувства жар...
Но жребий сей цветок прекрасный
Могиле приготовил в дар.
И дни творцу она вручила;
И очи светлые закрыла,
Не сетуя на смертный час.
Так след улыбки исчезает;

⁹ Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Труды по знаковым системам. Вып. VI. Тарту, 1973.

Так за долиной умолкает
Минутный филомелы глас.

(Жуковский. «На смерть семнадцатилетней Эрминии»)

Образ девы в стихотворении Пушкина «Осень» в некоторых моментах перекликается с образом из стихотворения Жуковского. У Пушкина:

Бедняжка клонится без ропота, без гнева...

У Жуковского:

Не сетуя на смертный час.

У Пушкина:

Улыбка на устах увянувших видна...

У Жуковского:

Так след улыбки исчезает...

Однако в «Осени» Пушкин включает этот образ в круг интересов *читателя*, ставя рядом с конкретным («чахоточная») поэтически-условное и усиливая диалогическое начало противостоянием местоимений «мне» – «вам» (поэт – читатель). Но противостояние это может остаться незамеченным, если мы не воспримем образ увядающей девы как сигнал «чужой» системы.

Таким образом, слово читателя входит в текст как «чужое слово» с той особенностью, что оно оказывается полигенетичным, имеющим два контекста-источника. Первый – собственно литературный. Возможность появления его в рассмотренном варианте связана с возникновением на основе единой системы художественного языка отдельных систем поэтической речи, контекстов, семантических июлей. «В русской аристократической культуре поэтического слова начала XIX века, – писал В. В. Виноградов, – на почве рафинированного чувства формы возникла и распространилась манера насыщения речи отражениями наиболее значительных, наиболее известных произведений мировой литературы; укрепился прием открытых или завуалированных цитат, ссылок на знаменитые афоризмы, изречения, на “крылатые” художественные образы и выражения, прием литературных “применений” и намеков. Слово было намагничено разносторонним действием литературной традиции»¹⁰.

А поскольку всякий традиционный элемент был элементом определенной эстетической системы, он выступал для читателя и самого поэта как сигнал этой системы. «Ощущение литературных стилей, – замечал далее В. В. Виноградов, – стилей, прикрепленных к именам наиболее авторитетных или популярных писателей, и обобщенное представление об основных стилистических категориях, в свете которых воспринималось художественное творчество – не только русское, но и западноевропейское, – были широко развиты среди дворянской интеллигенции начала XIX века»¹¹.

Практически к любому поэту первой половины XIX века приложимо это очень точное наблюдение, сделанное исследователем при анализе пушкинского стиля: «Художествен-

¹⁰ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 374.

¹¹ Там же. С. 482.

ное мышление Пушкина – это мышление литературными стилями, все многообразие которых было доступно поэту»¹².

Особое отношение к поэтическому слову, тяга к стилизаторству, словесной маскарадности определяли и особенности читательского восприятия и, более того, – через активность литературного воздействия – читательского мировосприятия. Мышление читателя тоже приобретало черты стилизаторства, усваивая язык художественных формул и категорий. Происходило сближение литературного контекста и контекста-сознания читателя, вживание литературного контекста в быт. Первый переливался во второй, и потому слово читателя в пушкинских произведениях выступает как знак-представитель и определенного литературного стиля, и сформированного им читательского стиля мышления. Это позволяет говорить о присутствии слова читателя и в тех художественных текстах, которые не содержат прямого обращения к читателю, но в которых настойчиво звучит тема литературности и с ней входит в произведение читательская установка. Этот 2-й тип «слова» читателя (маркированная ситуация, образ, реплика, отдельное неоговоренное слово) является одним из структурообразующих моментов в «Повестях Белкина».

Исследователи не раз указывали на многоуровневую организацию «Повестей Белкина», в которой, по словам Г. П. Макогоненко, «есть момент «игры» Пушкина с читателем, которого приглашали к активному чтению, в ком возбуждали интерес и стремление понять замысел автора»¹³.

Г. П. Макогоненко справедливо замечает, что герои и ситуации «Повестей Белкина» представляют «массовый бытовой романтизм». Поэтика «Повестей» – во многом поэтика узнавания. Читатель легко устанавливает контексты – источники привычных художественных знаков и соотносит их со своим контекстом-сознанием. Романтическая любовь Марьи Гавриловны, «демонизм» Сильвио, побег Дуни, сон Адриана Прохорова, маскарад Лизы Муромской – это озвученное в тексте читательское ожидание, «слово», диалогически соотнесенное со словом автора, которое завершает повествование. Не случайно в каждой повести на одном из уровней возникает проблема литературной ориентации и *читательского* (не по принадлежности, а по типу) восприятия жизни. В повести «Выстрел» это уровень рассказчика: «Один я не мог уже к нему приблизиться. Имея от природы романическое воображение, я всех сильнее прежде сего был привязан к человеку, коего жизнь была загадкой и который казался мне героем таинственной какой-то повести». В «Метели» то же на уровне героя: «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следственно, была влюблена...»; «Бурмин нашел Марью Гавриловну у пруда, под ивою, с книгой в руках и в белом платье, настоящей героинею романа» и т. д. В повести «Гробовщик» литературная ориентация дается как минус-прием на уровне рассказчика: «Не стану описывать ни русского кафтана Адриана Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого нынешними романистами». В повести «Станционный смотритель» представлена своеобразная архаиколитературная ориентация героя (Самсона Вырина) через неоднократное упоминание картинок, изображавших историю блудного сына, и библейские обороты в речи смотрителя: «Авось, – думал смотритель, – приведу я домой заблудшую овечку мою». И, наконец, в повести «Барышня-крестьянка» романические привязанности опять соединяются с героями: «Те из моих читателей, которые не жилали в деревнях, не могут себе вообразить, что за прелесть эти уездные барышни! Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и

¹² Там же. С. 484.

¹³ Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 30-е годы. Л., 1974. С. 137. Подобная мысль высказывалась еще М. Гершензоном, который писал: «Иное произведение Пушкина похоже на те загадочные картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним напечатано: "Где тигр?" Очертания ветвей образуют фигуру тигра; однажды разглядев ее, потом видишь ее уже сразу и дивишься, как другие не видят. Дети любят такие картинки; признаюсь, и мне было весело увидеть зверя в простодушном рассказе Белкина». См.: Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 122.

жизни почерпают из книжек... Легко вообразить, какое впечатление Алексей должен был произвести в кругу наших барышень. Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности, сверх того носил он черное кольцо с изображением мертвой головы. Все это было чрезвычайно ново в той губернии. Барышни сходили по нем с ума».

Во всех случаях литературность связывается со штампом, с одноплановостью мировосприятия. Именно поэтому в основе пушкинского спора с читателем лежит борьба живой вариативности с жесткой схемой. И дело здесь, видимо, вовсе не в стремлении «перевоспитать» эмпирического читателя с помощью сюжетного «эффекта неожиданности». Вариативность – одна из важнейших категорий в пушкинской художественной модели мира, и потому текстово реализованный читатель-оппозиционер является необходимым структурным звеном в развертывании одного из первоначальных для Пушкина типов конфликта – конфликта статического и динамического. Поскольку окончательная победа любого из этих начал тотчас привела бы к утверждению статики, Пушкин до конца в своем творчестве сохраняет разомкнутый диалог на уровне «автор – читатель». Такой открытый тип отношения писателя к бытию и к читателю поэт отстаивает в послании «Гнедичу» (1832):

Смутились мы, твоих чуждаясь лучей.
В порыве гнева и печали
Ты проклял ли, пророк, бессмысленных детей,
Разбил ли ты свои скрижали?
О, ты не проклял нас. Ты любишь с высоты
Скрываться в тень долины малой,
Ты любишь гром небес, но также внемлешь ты
Жужжанью пчел над розой алой.
Таков прямой поэт. Он сетует душой
На пышных играх Мельпомены,
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены.

(III (1), 286)

Это же отличает и отношение пушкинского Моцарта к уличным исполнителям (читателям) своих произведений, отношение непонятное и резко осуждаемое Сальери.

Таким образом, проблема пушкинского читателя предполагает двойное рассмотрение: с одной стороны, это проблема внетекстового, эмпирического читателя, с другой – проблема художественного образа читателя в тексте пушкинских произведений, образа структурно необходимого, являющегося носителем противоположного авторскому мировоззренческому знаку и часто выступающего организатором основной диалогической линии произведения.

Настоящая работа является только попыткой поставить вопрос о функции художественно созданного образа читателя в творчестве Пушкина. Очевидно, что дальнейшее решение этой проблемы должно опираться на глубокий анализ конкретных художественных текстов с рассмотрением разнообразных форм и связей авторского и читательского слова.

Художественный образ и литературная модель (По произведениям Пушкина 30-х годов)

Литературное произведение, родившись, становится фактом действительности, влияет на нее, вырастает в нее и там бытовизируется. Процесс этот, постоянный для любой культуры, характеризуется переменной интенсивностью, сменяющимися друг друга периодами относительного затухания и относительного усиления. При этом его периодичность и фаза определяются целым комплексом условий: общим уровнем культуры, значимостью в ней того или иного вида искусства, появлением выдающихся художников, активностью личности и актуальностью проблемы личности, спецификой ролевых процессов и т. д.¹⁴

Первая треть XIX века в России была, несомненно, периодом усиленной бытовизации литературы. Известно, к примеру, поэтическое кредо Батюшкова: «Первое правило сей науки должно быть: живи как пишешь, и пиши как живешь. *Talis hominibus fuit oratio, qualis vita.* Иначе все отголоски лиры твоей будут фальшивы»¹⁵. То, что для большинства предшественников и современников являлось единым принципом жизни и творчества, Пушкин, постоянно исследующий отношения литературы и действительности, делает объективизированным предметом изображения. Герои многих произведений его предстают как бы в своеобразном затянувшемся литературном маскараде, меняя костюмы и маски, порой совмещая несколько масок, эстетически однородных, выстраивая в соответствии с маской свое поведение, свою жизнь и, главное, оценки людей и отношения с ними. На этот факт указал Ю. Тынянов, говоря о романе «Евгений Онегин»: «*Роман* этот сплошь литературен, герои и героини являются на фоне старых романов как бы пародическими тенями; «Онегин» как бы воображаемый роман: Онегин вообразил себя Гарольдом, Татьяна – целой галереей героинь, мать – также. Вне их – штампы (Ольга), тоже с подчеркнутой литературностью»¹⁶. Выбор маски в такой ситуации оказывается явно «прогнозирующим», предсказывающим бытовое поведение героя. Так, «прогнозирующими» становятся в молодости для матери Татьяны тип и имя ричардсоновского героя:

Жена ж его была сама
От Ричардсона без ума¹⁷.

Аналогичным образом «прогнозирует» личность и поведение Ольги Ленский:

...Забудет мир меня; но ты
Придешь ли, дева красоты,
Слезу пролить над ранней урной
И думать: он меня любил,
Он мне единой посвятил
Рассвет печальный жизни бурной!..
Сердечный друг, желанный друг,
Приди, приди: я твой супруг!.. (V, 128)

Показательно здесь при вопросительном «придешь ли» фактическое отсутствие вопроса.

¹⁴ Подробнее об этом см.: *Винокур Г. О.* Биография и культура. М., 1927; *Гинзбург Л.* О психологической прозе. Л., 1971; *Гинзбург Л.* О литературном герое. Л., 1979; *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 30-е годы. Л., 1974.

¹⁵ *Батюшков К. Н.* Опыт в стихах и прозе. М., 1977. С. 22.

¹⁶ *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 66.

¹⁷ *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1964. Т. 5. С. 49. Далее все ссылки даются на это издание.

Татьяна готова предсказать поведение Онегина сразу в двух вариантах – Ловласа и Грандисона:

Кто ты, мой ангел ли хранитель,
Или коварный искуситель... (V, 71)

В «Выстреле» повествователь говорит о личности Сильвио: «Какая-то таинственность окружила его судьбу; он казался русским, а носил иностранное имя. Некогда он служил в гусарах, и даже счастливо; никто не знал причины, побудившей его выйти в отставку и поселиться в бедном местечке, где жил он вместе и бедно и расточительно: ходил вечно пешком, в изношенном черном сертуке, а держал открытый стол для всех офицеров нашего полка» (VI, 85—86); «Сильвио встал, побледнев от злости и с сверкающими глазами...» (VI, 87); «Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавали ему вид настоящего дьявола» (VI, 90). Личностный прогноз определяет и представление повествователя о судьбе Сильвио: «Одни я не мог уже к нему приблизиться. Имея от природы романтическое воображение, я всех сильнее прежде всего был привязан к человеку, коего жизнь была загадкой и который казался мне героем таинственной какой-то повести» (VI, 88).

В повести «Метель» Владимир, думая тайно обвенчаться с Марьей Гавриловной, предполагает сентиментально-романтический финал обдуманного им романтического сюжета: «Владимир Николаевич в каждом письме умолял ее предаться ему, венчаться тайно, скрываться несколько времени, броситься потом к ногам родителей, которые, конечно, будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников и скажут им непременно: “Дети! придите в наши объятия”» (VI, 103).

Нередко личностное прогнозирование является одновременно и сюжетным прогнозированием. Так, определение Минского – «проезжий повеса» – немедленно актуализирует для Вырина привычный текст притчи о блудном сыне, делая его точным, как кажется герою, прогнозом будущего Дуни: «Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там подержал, да и бросил. Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да в бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою» (VI, 142).

В других случаях сюжетное предсказание возникает при проецировании личностной модели на действительность. Понятие «действительность» не равно в данном случае понятию «реальность», так как это романские события, данные в субъективном, а порой и иррациональном преломлении. Таков сон Татьяны, где событийно-фантастически проигрывается одна из двух полярно противоположных личностных моделей Онегина – Ловлас, «коварный искуситель». Такова же и функция сна Гринева в «Капитанской дочке», хотя связи его с личностной моделью вожатого более сложны и в тексте не эксплицированы.

Функцию личностно-сюжетного прогноза выполняют и связанные с героями многочисленные литературные знаки, которые метонимически представляют художественное целое со своей, как правило устойчивой, типологической воспринимаемой сюжетной моделью. Такова характеристика Германа в «Пиковой даме»: «Этот Германн, – продолжал Томский, – лицо истинно романское: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля» (VI, 343). Именно поэтому дальнейшие события воспринимаются Лизаветой Ивановной как подтверждение прогноза: «– Где же вы были? – спросила она испуганным шепотом. – В спальне у старой графини, – отвечал Германн, – я сейчас от нее. Графиня умерла. – Боже мой!.. что вы говорите?.. – И кажется, – продолжал Германн, – я причиною ее смерти.

Лизавета Ивановна взглянула на него, и слова Томского раздались в ее душе: *у этого человека по крайней мере три злодейства на душе!*» (VI, 344).

В романе «Евгений Онегин» персонифицированный автор предсказывает возможную судьбу Татьяны, одновременно моделируя и личность героя, и его жизненную судьбу:

Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы лью;
Ты в руки модного тирана
Уж отдала судьбу свою.
Погибнешь, милая... (V, 61—62)

Несколько раньше сходный по механизму тип личностно-сюжетного прогнозирования от имени повествователя был дан в поэме «Цыганы»:

И жил, не признавая власти
Судьбы коварной и слепой;
Но боже! как играли страсти
Его послушною душой!
С каким волнением кипели
В его измученной груди!
Давно ль, надолго ль усмирели?
Они проснутся: погоди! (IV, 212)

При видимой вариативности форм и видов прогнозирования на уровне повествования о действительности они имеют еще одну общую особенность – вопрос о точности прогноза на этом уровне объективно неразрешим.

Пути героев, как правило, пересекаются лишь в чисто внешней, событийной сфере – Ленский оказался соседом Лариных, Онегин приехал с приятелем в их дом и встретился с Татьяной, граф оказался в одном полку с Сильвио, Марья Гавриловна обвенчалась не с Владимиром, а с Бурминым и т. д. Случай связывает героев, но сферы их сознания при этом остаются непроницаемыми. Здесь, как правило, нет никаких пересечений. Таким образом, проблема понимания существует в творчестве Пушкина прежде всего как проблема непонимания. Несопрягаемость разных сознаний даже при внешне гармонических отношениях (Ольга – Ленский, Марья Гавриловна – Владимир) снимает, на наш взгляд, и вопрос о полифонии отдельных произведений Пушкина, если применять понятие «полифония» так, как оно толкуется М. М. Бахтиным в приложении к творчеству Достоевского. Непроницаемость сознания или неспособность проникнуть в сознание другого приводит к смещению значимости одних и тех же явлений в зонах разных героев. К примеру, то, что важно для Татьяны и стоит в центре ее модели мира – типологическая бинарность Ловлас – Грандисон, или в романтическом варианте:

...Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес... (V, 150) —

оказывается незначимым, периферическим в модели мира Онегина:

...Ловласов обветшала слава
Со славой красных каблуков
И величавых париков.

Значимое для Ленского незначимо для Онегина и Ольги:

Поклонник славы и свободы,
В волненье бурных дум своих,

Владимир и писал бы оды,
Да Ольга не читала их.
Случалось ли поэтам слезным
Читать в глаза своим любезным
Свои творенья? Говорят,
Что в мире выше нет наград.
И впрям, блажен любовник скромный,
Читающий мечты свои
Предмету песен и любви,
Красавице приятно-томной!
Блажен... хоть, может быть, она
Совсем иным развлечена. (V. 91)

Примеры такого рода в произведениях Пушкина многочисленны, и именно их многочисленность и устойчивость подобных смещений позволяют говорить о том, что они программно входят в творчество писателя, являясь художественным выражением одного из существенных структурных компонентов пушкинской модели мира, утверждая ее изначальный динамизм. Как известно, по Пушкину, роман и жизнь в событийном плане не противостоят друг другу:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа...

Роман и жизнь – явления взаимообратимые в том смысле, что свой сюжет как система отношений есть и в жизни, и в романе. Но явления не тождественные. Пушкин в эксплицированной авторской концепции романа последовательно снимает поставленные героями равенства между романом и жизнью. Если во второй главе романа «Евгений Онегин» дается личный прогноз бывшего избранника старушки Лариной, пусть не совпадающий в данном случае с литературной моделью:

Она любила Ричардсона
Не потому, чтобы прочла... (V, 49) – но явно отталкивающийся от литературного образца, то в седьмой главе тот же избранник представлен вне литературы, в жизни:
«...Кузина, помнишь Грандисона?»
– Как, Грандисон?.. а, Грандисон!
Да, помню, помню. Где же он? —
«В Москве, живет у Симеона;
Меня в сочельник навестил;
Недавно сына он женил...» (V, 158)

Аналогично обстоит дело и с личностно-событийным прогнозированием Онегина Татьяной:

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

Который нам наводит сон, —
Все для мечтательницы нежной
В единый образ облеклись,
В одном Онегине слились. (V, 59)

И в следующей строфе авторское:

Но наш герой, кто б ни был он,
Уж верно был не Грандисон! (V, 60)

Также и с другим вариантом прогнозирования Татьяной и персонифицированным автором Онегина – Ловласом: Авторское:

...Ты в руки модного тирана
Уж отдала судьбу свою.
Погибнешь, милая... (V, 62)

Татьяна:

«Погибну, – Таня говорит, —
Но гибель от него любезна...» (V, 120)

И онегинское – «Ловласов обветшала слава», чему соответствует и все поведение Онегина, опровергающее оба варианта прогноза.

Точно так же в прозе 30-х годов Сильвио, прогностически представленный «героем таинственной какой-то повести», благородным мстителем, на деле оказывается несколько иным, что видно из соотносительности двух повторяющихся ситуаций. Конечная ситуация – сцена дуэли в обрисовке графа: «Я запер двери, не велел никому входить и снова просил его выстрелить. Он вынул пистолет и прицелился... Я считал секунды... я думал о ней... Ужасная прошла минута! Сильвио опустил руку. “Жалею, – сказал он, – что пистолет заряжен не черешневыми косточками... пуля тяжела. Мне все кажется, что у нас не дуэль, а убийство: я не привык целить в безоружного. Начнем сызнова; кинем жребий, кому стрелять первому”. Голова моя шла кругом... Кажется, я не соглашался... Наконец мы зарядили еще пистолет; свернули два билета; он положил их в фуражку, некогда мною простреленную; я вынул опять первый номер» (VI, 100).

Рассказ графа, кажется, подтверждает точность прогноза: благородный мститель («...я не привык целить в безоружного»). Но с такой интерпретацией не очень согласуется дальнейшее поведение Сильвио: «Я выстрелил, – продолжал граф, – и, слава богу, дал промах; тогда Сильвио... (в эту минуту он был, право, ужасен) Сильвио стал в меня прицеливаться. Вдруг двери открылись, Маша вбегает и с визгом кидается мне на шею. Ее присутствие возвратило мне всю бодрость. “Милая, – сказал я ей, – разве ты не видишь, что мы шутим? Как же ты перепугалась! поди выпей стакан воды и приходи к нам; я представлю тебе старинного друга и товарища”. Маше все еще не верилось. “Скажите, правду ли муж говорит? – сказала она, обращаясь к грозному Сильвио, – правда ли, что вы оба шутите?” – “Он всегда шутит, графиня, – отвечал ей Сильвио, – однажды дал мне шутя пощечину, шутя прострелил мне вот эту фуражку, шутя дал сейчас по мне промах; теперь и мне пришла охота пошутить...” С этим словом он хотел в меня прицеливаться... при ней! Маша бросилась к его ногам. “Встань, Маша, стыдно! – закричал я в бешенстве, – а вы, сударь, перестанете ли издеваться над бедной женщиной?”» (VI, 100). Все встает на свои места, если объяснение благородного поступка Сильвио искать не в его собственных словах, не в романтических представлениях повествователя

и благородных суждениях графа, а в психологических мотивировках. В рассказе о дуэли граф несколько раз упоминает об ужасном впечатлении, оставленном не только поступками, но и выражением лица Сильвио: «“Ты, граф, дьявольски счастлив”, – сказал он с усмешкою, которой никогда не забуду»; «... тогда Сильвио... (в эту минуту он был, право, ужасен)» и т. п. Другими словами, но о таком же состоянии говорит и Сильвио в своем рассказе о дуэли в первой части повести: «Его равнодушие взбесило меня», «Злобная мысль мелькнула в уме моем» и т. д.

В рассказе Сильвио повествование о ходе дуэли почти зеркально соотносится с тем же моментом в рассказе графа, однако мотивация здесь, не рассчитанная на реакцию графа, а исповедально высказанная, другая: «Мне должно было стрелять первому; но волнение злобы во мне было столь сильно, что я не понадеялся на верность руки, и чтобы дать себе время остыть, уступал ему первый выстрел; противник мой не соглашался. Положили бросить жребий: первый номер достался ему, вечному любимцу счастья» (VI, 93). Таким образом, прогноз был явно неточным: вместо благородного мстителя – мститель злобный и пустой. Однако последняя оценка становится еще одним вариантом прогноза, так как не возводится в абсолют, не несет в себе программы. Отсюда конечное – «предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами» (VI, 101).

Последовательно представленная у Пушкина неточность прогнозирования по литературным образцам, равно как и настойчивое стремление писателя снять закономерно возникающий при бытовизации литературных типов знак равенства между литературой и жизнью, несомненно связаны с образованием в литературе литературности, с абсолютизацией и стандартизацией литературных моделей и образов, исключая диалектическое сосуществование противоречий, которое лежит в основе жизни. Объектом анализа и оценки становится не только то, как рассказывается и о чем рассказывается в пушкинском произведении, к примеру в романе «Евгений Онегин», но и как рассказывалось и о чем рассказывалось задолго до появления этого романа. Потому, вводя в роман большой ряд литературных знаков, связанных с Татьяной и бытовизируемых ею, автор дает уже не знаково, а описательно представленную романную модель XVIII века, противопоставляя ей модель романтического романа и им обеим свою модель романа «на старый лад»:

1) Свой слог на важный лад настроя,
Бывало, пламенный творец
Являл нам своего героя
Как совершенства образец.
Он одарял предмет любимый,
Всегда несправедно гонимый,
Душой чувствительной, умом
И привлекательным лицом.
Питая жар чистейшей страсти,
Всегда восторженный герой
Готов был жертвовать собой,
И при конце последней части
Всегда наказан был порок,
Добру достойный был венок. (V, 60)

2) А нынче все умы в тумане,
Мораль на нас наводит сон;
Порок любезен – и в романе,
И там уж торжествует он... (V, 60)

3) Друзья мои, что ж толку в этом?
Быть может, волею небес,
Я перестану быть поэтом,
В меня вселится новый бес,
И, Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы;
Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат.
Не муки тайные злодейства
Я грозно в нем изображу,
Но просто вам перескажу
Преданья русского семейства,
Любви пленительные сны
Да нравы нашей старины... (V, 61)

Поскольку развитие романа представлено Пушкиным как ряд сменяющих друг друга романских моделей, в котором каждая последующая утверждает несостоятельность предыдущей, естественно предположить, что модель самого романа «Евгений Онегин», в которой литературность снимается тем, что на каждом этапе автор осознает ее именно как литературность, может рассматриваться автором как конечная, единственная эстетически истинная, прогнозирующая будущее движение романа как жанра. Однако здесь есть одна сложность: отвергая прежние романские модели и построенные на их основе прогнозы как нежизненные штампы, автор излагает свое художественное кредо:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых... (V, 203)

Далее эта установка реализуется в описании Одессы:

Одессу звучными стихами
Наш друг Туманский описал,
Но он пристрастными глазами
В то время на нее взирал.

Приехав, он прямым поэтом
Пошел бродить с своим лорнетом
Один над морем – и потом
Очаровательным пером
Сады одесские прославил.
Все хорошо, но дело в том,
Что степь нагая там кругом;
Кой-где недавний труд заставил
Младые ветви в знойный день

Давать насильственную тень.

А где, бишь, мой рассказ несвязный?

В Одессе пыльной, я сказал.

Я б мог сказать: в Одессе грязной —

И тут бы, право, не солгал. (V, 204—205)

Всякий раз такие слепки с природы даются в противовес либо себе прежнему, либо нынешнему романтическому и как бы снимают с действительности литературную маску, а с литературы – поэтический штамп. Но дело в том, что возведенное в абсолют движение к прозе тоже приводит к рождению штампа, только вместо штампа высокого возникает штамп низкий:

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.