С. Г. Бочаров

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ

STUDIA PHILOLOGICA

Сергей Георгиевич Бочаров
Филологические сюжеты

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=180691
Филологические сюжеты: Языки славянских культур.; Москва; 2007
ISBN 5-9551-0167-5

Аннотация

Книга служит продолжением предыдущей книги автора – «Сюжеты русской литературы» (1999), и тема её, заявленная в заглавии, формулирует, собственно, ту же задачу с другой стороны, с активной точки зрения филолога. План книги объединяет работы за 40 лет, но наибольшая часть из них написана за последние годы и в прежние книги автора не входила. Тематический спектр широк и пёстр – работы о Пушкине, Гоголе, Достоевском, Боратынском, Тютчеве, Толстом, Леонтьеве, Фете, Чехове, Ходасевиче, Г. Иванове, Прусте, Битове, Петрушевской, а также о «филологах нашего времени» (название одного из разделов книги) – М. М. Бахтине, Л. Я. Гинзбург, А. В. Михайлове, Ю. Н. Чумакове, А. П. Чудакове, В. Н. Топорове, и статьи общетеоретического характера..

Содержание

От автора 4
Пушкин 7
«Заклинатель и властелин многообразных стихий» 7
«Форма плана» 28
«Всё же мне вас жаль немножко…» Заметки на полях двух стихотворений Пушкина 74
О смысле «Гробовщика» 93
Конец ознакомительного фрагмента. 115

С. Г. Бочаров
Филологические сюжеты

От автора

Заглавием книги филолог присвоил себе сюжет, то есть то, что, собственно, принадлежит не ему, а его предмету, литературе. Наша прежняя книга называлась – «Сюжеты русской литературы» (1999). Речь в ней шла о сюжетах не совсем обычных, не вмещающихся в привычный термин поэтики. Речь шла о действиях и событиях, совершавшихся на всем пространстве нашей литературы, в её обширном поле; речь шла о сюжетах большой протяжённости и большого размаха, переходящих от Пушкина к Достоевскому и так далее, в век двадцатый, сюжетах, насквозь просекающих пространство литературы и образующих её ещё мало нами распознанную смысловую сеть. Но для распознания этой сети и вскрытия этих метасюжетов, т. е. для нового скрупулёзно—подробного и по—новому укрупнённого в то же время чтения русской литературы, нужны усилия филолога. Ради такого чтения, нашего национального дела, филолог строит свои филологические сюжеты. Не сюжет произведения, а сюжеты литературы, которые вслед за литературой может построить только филолог, поэтому – филологические сюжеты.

Может быть, некоторые статьи в этой книге позволят представить в особенности, что это такое («Холод, стыд и свобода», «О бессмысленная вечность!», «Пустынный сеятель и великий инквизитор»).

Эта книга служит продолжением «Сюжетов русской литературы», формулируя, собственно, ту же задачу с другой стороны, с активной точки зрения филолога. В книге собраны избранные статьи из написанного за сорок лет (с 1965 по 2005), но наибольшая часть их возникла в последние годы и в прежние книги автора не входила. Один из разделов книги назван – «О филологах нашего времени»; «наше время» это время моего поколения, которое было временем интенсивной филологической жизни; автор знал филологов, о которых идёт здесь речь, и к суждениям об их творчестве по существу присоединяются некоторые воспоминания. Состав статей закрывает раздел «откликов» разных лет на прочитанные книги (некоторые рецензии, в том числе короткие газетные, и предисловия), на профессиональные вызовы (журнальные обсуждения) и даже исторические даты («Март 53–го»). Осмелюсь вспомнить здесь, как некогда В. Розанов оправдывался, составляя книгу «Среди художников»: «В книге есть мелочи, которые вообще переиздавать не следовало бы» – включение же их в книгу объяснял «дурным чувством» – желанием сохранить и «крупицы мысли»,[1] затерян-

[1] В. В. Розанов. Среди художников. СПб., 1914. С. 1. – Здесь и далее в книге разрядкой передаются слова и фрагменты текста, выделенные цитируемыми ав-

ные на газетных страницах.

7 сентября 2005

торами; все курсивы, в том числе и в цитатах, принадлежат автору книги.

Пушкин

«Заклинатель и властелин многообразных стихий»

Это слово о Пушкине Аполлона Григорьева было сказано ровно 140 лет назад (в 1859 г.),[2] и мне оно кажется лучшим, что было о Пушкине сказано за полтора столетия.

В эти полтора столетия соперничали и сменяли друг друга два взгляда на Пушкина и два стиля суждений о нём – то, что названо пушкинским мифом, и научное пушкиноведение. Пушкиноведение стало на ноги поздно, уже в нашем веке, а до этого царило вольное размышление над Пушкиным с неизбежной склонностью к сотворению мифа. Начиная с Гоголя, при живом ещё Пушкине: «…явление чрезвычайное… единственное явление русского духа».[3] Формула Аполлона Григорьева, возникшая на пути от Гоголя к Достоевскому, – открыто мифологическая: она наделяет поэта магической властью творца миропорядка, демиурга, культурного героя и возводит Пушкина к древнему архетипу абсо-

---

[2] Аполлон Григорьев. Литературная критика. М., 1967. С. 173.

[3] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч.: В 14 т. Изд. АН СССР. 1937–1952. Т. VIII. С. 50. (Далее в ссылках на это издание в настоящей книге: Гоголь, том и страница.)

лютного поэта – Орфею.

Новая наука о Пушкине в 20–е годы вступила в борьбу с этим пушкинским мифом. Она подвергла ревизии этот самый пафос – «явление единственное, чрезвычайное»: пора покончить с обожествлением Пушкина и подвергнуть его историко—литературному изучению, поставить в общий ряд. В обобщающей книге 1925 г. Б. В. Томашевский так и писал – пора: «Пора вдвинуть Пушкина в исторический процесс и изучать его так же, как и всякого рядового деятеля литературы».[4] Выразительное слово – «вдвинуть» – как втиснуть. Тогда же Юрий Тынянов выступил против известного пафоса – «Пушкин – наше всё» (вновь Аполлон Григорьев!) – и заявил, что ценность Пушкина велика, но «вовсе не исключительна», и с историко—литературной точки зрения Пушкин «был только одним из многих» в своей эпохе.[5]

Так новое пушкиноведение начало с того, что объявило деса—крализацию и демифологизацию образа Пушкина и заявило недоверие к философской тенденции в пушкинознании; Томашев—ский её называл тенденцией к углублению Пушкина, произнося это слово иронически и скептически, – т. е. когда мы ему приписываем за наш собственный счёт нужное нам миросозерцание; примером для Тома-

---

[4] Б. В. Томашевский. Пушкин. Современные проблемы историко—литературного изучения. Л., 1925. См.: Б. В. Томашевский. Пушкин. Работы разных лет. М., 1990. С. 54.

[5] Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 78; Он же. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 167.

шевского была речь Достоевского («Речь эта характерна для Достоевского – и идёт вся мимо Пушкина»[6]). Новое пушкиноведение в лице самых сильных своих основоположников объявило как бы научную секуляризацию образа Пушкина.

Да, секуляризацию, потому что насчёт природы этого нашего представления о пушкинской исключительности через полвека после Томашевского высказался С. С. Аверинцев, когда в статье «Филология» в КЛЭ сказал, что есть в больших национальных культурах центральные имена поэтов, чьи тексты приобрели в народном сознании статус sui generis священных текстов, «универсальных жизненных символов» – Данте, Гёте, Пушкин.[7] То—машевский и объявил, в самом деле, что пора сдать в архив писания «новейших толковников, комментирующих Пушкина по методе конфессиональных толкователей библии». Тот абсолютный статус, что был придан поэту Пушкину его «толковниками», начиная с Гоголя, только мешает – так хотел сказать Томашевский – его нормальному трезвому изучению.[8]

---

[6] Б. В. Томашевский. Пушкин. Работы разных лет. С. 64–65.

[7] Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972. Стлб. 975.

[8] Эти тезисы Томашевского определяли главное направление развивавшейся пушкинистской науки; но в её же границах и в те же годы было высказано и радикально иное понимание целей и методов изучения Пушкина: в книге 1926 г. П. М. Бицилли, не вступая в спор с Томашевским, противоречит ему по всем главным пунктам: «Пушкина можно ценить и изучать его по—разному (…) Достойнейшим предмета подходом был бы подход не био—или библиографический, не школьно—философский, не историко—литературный, а эстетический (…) Пушкина же приличествует изучать вне времени, сопоставляя его – если

Наверное, и в самом деле мешает – тем не менее этого статуса никакая научная позитивность поколебать не могла. Мифологизированное представление о пушкинской исключительности остаётся с нами. Это словно в нашей культуре неоспоримый мифологический факт. И, однако, он тоже нуждается в более рациональном филологическом обосновании. И оно, оказывается, возможно, если только взглянуть на Пушкина шире, из большого европейского времени. Формулу такого обоснования предложил недавно тот же Аверинцев, контрольным же пунктом обоснования он как филолог—классик взял отношение к античности. Его устное суждение записал за ним другой филолог—классик, М. Л. Гаспаров, и недавно опубликовал; вот оно:

«Пушкин стоит на переломе отношения к античности как к образцу и как к истории, отсюда – его мгновенная исключительность. Такова же и веймарская классика».[9]

Почему мгновенная исключительность (прекрасная формула, её ещё надо будет продумывать)? Потому что Пушкин здесь представляется, как и веймарская классика, т. е. Гёте, на гребне большой культурной волны европейского размаха, в её критической точке. А пребывание в этой точке, на гребне может быть только мгновенным. Культурология,

---

сопоставления, вообще, нужны – с такими же великанами поэтического творчества, а не с поэтами „его“ школы и „его“ стиля» (П. М. Бицилли. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 384). Противотомашевский и противотыняновский (говоря объективно) пафос заявлен здесь откровенно.

[9] М. Гаспаров. Записи и выписки. М., 2000. С. 165.

продуманная в последние два десятилетия Аверинцевым и покойным А. В. Михайловым, рассматривает рубеж XVIII–XIX веков как такой критический момент и решающий поворот на всём пути европейской культуры. Поворот от двухтысячелетней риторической культуры «готового слова» к новому состоянию слова, которое отрывается от вековой традиции. В обход привычных определений – романтизма и реализма – Михайлов вводит своё понятие европейской классики (и просит его не смешивать с классицизмом XVII–XVIII веков) – как особое неповторимое и скоропреходящее состояние равновесия древнего и нового, традиционного, риторического, «готового» слова и слова, прямо направленного на жизнь, «равновесия слова и жизни», – и высшими проявлениями этого состояния европейской классики на рубеже столетий и эр он называет Гёте и Пушкина. Пушкин – «в центральной, фокусной точке европейского развития в исторически единственный, неповторимый момент».[10] В центральной, фокусной европейской точке, а не только в историко—литературном ряду своей литературы, хотя бы и на самом почётном месте; в точке, а не в ряду. Пребывание в точке этого равновесия может быть только мгновенным.

Обычный вопрос, возникающий в разговорах о Пушкине, – он завершитель или родоначальник? Очевидно, и тот и другой, но по—разному, в разных диапазонах. Родоначальник всё же в русской литературе – например, инициатор мно-

---

[10] А. В. Михайлов. Языки культуры. М., 1997. С. 509, 578.

гих будущих тем и сюжетов у Достоевского, и не только у Достоевского. Если же говорить о Пушкине завершающем, а лучше, наверное, о наследующем, то эта его работа совершалась в кругозоре, большем русской литературы. «Живой художественный университет европейской культуры» – цитируем Л. В. Пумпянского, хорошо об этом писавшего более полувека назад, – Пушкин творил в убеждении, «что русская культура слагается не на провинциальных тропинках, а на больших путях общеевропейской культуры, не в глухом углу, а на свободном просторе международного умственного взаимодействия». Пумпянский заметил, что в четырёх строках о Вольтере в послании «К вельможе» дано «сокращение целых пластов мысли» и по силе сокращающей мысли эти строки равны целому исследованию.[11] Способность к таким завершающим resume обширных пластов европейской истории, и духовной и политической, породила на стилистическом микроуровне явление пушкинской поэтической – и исторической, поэтически—исторической – афористики, хорошо недавно описанное; она заставляет ум читателя двигаться по культурной истории «кратчайшим воздушным путём вместо извилистого на—земного».[12]

С этой способностью резюмирующей – по отношению к

---

[11] Л. В. Пумпянский. Тургенев и Запад // И. С. Тургенев. Материалы и исследования. Орёл, 1940. С. 97.

[12] Ирина Роднянская. Поэтическая афористика Пушкина и идеологические понятия наших дней // Ирина Роднянская. Движение литературы. М., 212006. Т. I. С. 30.

европейской культуре – совмещается наследование ключевых конфликтов этой культуры,[13] развёрнутое на большую глубину её истории и открыто сказывающееся в «Сцене из Фауста» и бол—динских трагедиях, – с переводом при этом европейского содержания на родную почву, – как, например, в известной стихотворной формуле «современного человека» в 7–й главе «Онегина» он перевёл психологическое содержание новейшего европейского романа, перед этим выставив его в оригинале – в европейском оригинале – в виде французского эпиграфа (разумеется, прозаического) ко всему роману в стихах – перевёл это содержание европейского романа и на русского современного героя, и на живой русский стих.

Кажется, при возрастающем внимании к Пушкину в мировой филологии всё же она ещё недостаточно отдает себе отчёт в том факте, что Пушкину принадлежит вот такое центральное положение в европейской культурной истории, а не только почётное место в русской литературе.

Для веймарской классики и для Пушкина античность была живой – так сказано у Михайлова: она «ещё и не кончилась к этому времени» – к началу XIX столетия, – она, конечно, далёкое прошлое, но лишь чисто хронологически, по существу же она – «всегда рядом». Но так – «всегда рядом» –

---

[13] Н. В. Беляк, М. Н. Вирорайлен. Маленькие трагедии как культурный эпос новоевропейской истории // Мария Виролайнен. Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003.

она в последний раз. Когда Блок в иную эру будет говорить о Пушкине, он после уже достоевского посвящения поэта в пророки (а Достоевский хотел покончить с античным образом Пушкина, и он начал строить о Пушкине миф христианский[14]) вернётся к гоголевскому: Пушкин – «сам поэт»:[15] всё это – Пушкин друг монархии, друг декабристов – «бледнеет перед одним: Пушкин – поэт. Поэт – величина неизменная».[16] И Блок примет от Пушкина руководящее имя Аполлона и будет от имени Аполлона описывать дело поэта – освобождение гармонии из «безначальной стихии»; но по отношению к пушкинской античности это будет уже неизбежная и напряжённая стилизация. В 1921 г. в устах Блока это имя одновременно и архаично, и злободневно, злободневно—архаично (но скоро своим последним предсмертным жестом он разобьёт кочергой со злобой свой домашний бюст Аполлона, и это будет полубезумным и символическим жестом самоубийства поэта – «гротескный эпилог классической драмы», по слову Г. С. Кнабе; и невозможно не свя-

---

[14] Почему—то ещё не отмечено, что он произнёс свою речь в самый Троицын день (8 июня 1889; Пасха в этом году пришлась на 20 апреля; можно произвести несложный подсчёт), и, несомненно, он проецировал событие Пятидесятницы на «почти даже чудесную» пушкинскую способность «перевоплощения своего духа в дух чужих народов» (Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 26. С. 146. Далее в ссылках на это издание в настоящей книге: Достоевский, том и страница).

[15] «Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше…» (Гоголь. Т. VIII. С. 381).

[16] А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 160.

зывать этот предсмертный эпизод с той ролью, какую имя Аполлона играло в блоковской пушкинской речи).

И ещё – есть соблазн заметить, как аверинцевская формула мгновенной исключительности Пушкина сближается по эпитету с пушкинским определением случая как «мощного, мгновенного орудия Провидения». В самом деле, ещё раз – что значит и почему – мгновенная исключительность? Это значит, что сам Пушкин хоть и явился, конечно, результатом какой—то литературной эволюции, но не простым «закономерным» её результатом, а вспышкой, солнечным взрывом, т. е., по—пушкински, в ходе литературных закономерностей он возник как счастливый случай. Это можно обосновать научно, филологически, а не оставить риторическим восклицанием; замечание Аверинцева и есть такое кратчайшее обоснование по близкому ему как филологу—классику признаку отношения к античности.

Есть стихотворение, в котором пушкинский европейский размах нагляден, и оно же, это стихотворение, даёт почувствовать, что такое Пушкин – заклинатель и властелин стихий. В начале жизни школу помню я…

Стихотворение живописует «начало жизни» – вероятно, лицейскую юность – как борьбу могучих духовных сил за душу отрока—поэта. Эти силы представлены такими символами, как школа и сад, за которыми – универсальные принципы: христианская школа и антично—языческий или же ренессансный сад. Сюжетный вектор пьесы таков, что отрок—

герой убегает из школы в сад и там замирает перед кумирами античных богов. И там, в саду, пробуждается вдохновенье, рождается в нём поэт. Но и школа стоит за его спиной со своей незыблемой правдой. И полные святыни словеса…

Стихотворение это – один из камней преткновения в пушкинистской критике и выразительнейший пример удобопрев—ратности интерпретаций, оказывающихся полярно обратными, в каждом случае с известными основаниями. Оно толкуется либо как чисто историческое – картинка из раннего Возрождения – и тогда локализуется в Италии, хотя никаких прямых итальянских реалий там нет, есть только терцины; было даже предположение, поддержанное как будто некоторыми черновыми строчками, что это стихотворение о молодом Данте.[17] Либо как автобиографическое – и тогда оно локализуется в Царском Селе. Это во—первых, а во—вторых, выраженный в нем духовный конфликт обязательно разрешается в ту или эту сторону. Либо движение сюжета стихотворения это исторически прогрессивное движение от средневековой церковной «школы» как исторически старого к освобождающейся античности как новому (Ренессанс), либо тот же сюжет, напротив, это духовное движение вспять от православной иконы (с которой отождествляется аллегория—символ величавой жены) к языческим идолам как олицетворению эстетического соблазна, и всё сти-

---

[17] Д. Д. Благой. Il Gran Padre (Пушкин и Данте) // Д. Д. Благой. Душа в заветной лире. М., 1979. С. 164.

хотворение это воспоминание о таком пережитом в отрочестве и сказавшемся далее на всём пути поэта могучем соблазне.[18] Второе толкование пушкиниста—священника примыкает к традиции пастырских толкований, открытых ещё в 1899 г. митрополитом Антонием Храповицким; что касается двух кумиров, составляющих фокус и точку высокого напряжения в тексте пьесы, то в понимании митрополита Антония собственно древнего, собственно античного в них ничего уже не осталось; они полностью переводятся без остатка на язык православного понимания как бесы – «демон гордыни и демон разврата».[19]

Другие два чудесные творенья
Влекли меня волшебною красой:
То были двух бесов изображенья.

Один (Дельфийский идол) лик младой —
Был гневен, полон гордости ужасной
И весь дышал он силой неземной.

Другой женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал —
Волшебный демон – лживый, но прекрасный.

Пред ними сам себя я забывал;

---

[18] Б. А. Васильев. Духовный путь Пушкина. М., 1994. С. 177–190.

[19] Митрополит Антоний. О Пушкине. М., 1991. С. 7.

В груди младое сердце билось – холод
Бежал по мне и кудри подымал.

Уже замечено, что это у Пушкина формула творческого состояния: *И быстрый холод вдохновенья / Власы подъемлет на челе*– в стихотворении из той самой здесь описанной юности.

Да, но не прямо ли в тексте сказано: То были двух бесов изображенья? Пушкин внес этот резкий акцент в последний момент работы над текстом; вначале там стояло: То были двух богов изображенья (3, 866[20]). Тем самым он сделал подарок нынешнему благочестивому пушкиноведению, которое принимает прямо от Пушкина это сильное слово как пушкинскую оценку языческой красоты. Это действительно сильное и ударное слово в тексте, но Пушкин свой голос с ним не сливает. «Бесы» здесь названы как христианский псевдоним античных богов, и Пушкин эту ортодоксальную точку зрения, можно сказать, цитирует. Этим сильным словом два кумира здесь припечатаны, но ведь никак не исчерпаны – и, вопреки митрополиту Антонию, собственное их эллинское качество сияет из—под этой печати. И, припечатав, это слово здесь ничего не решает – не разрешает напряжения, а его создаёт. Неразрешённое напряже-

[20] Здесь и всюду далее в этой книге отсылки к пушкинским текстам даются непосредственно в тексте статей с указанием тома и страницы Большого академического Полного собрания сочинений Пушкина в 17 т. (Изд—во АН СССР, 1935–1959).

ние между двумя мировыми силами и составляет стихотворение. Во внешней форме это выражено незамкнутостью повисшей рифмы в безостановочном беге терцин. Как очень часто у Пушкина, считать ли стихотворение незавершённым – это вопрос. Формальный признак незаконченности – отсутствие отдельно стоящего замыкающего стиха, как в заключении каждой песни «Комедии» Данте. У Пушкина в двух его «Подражаниях Данту» (пародийных) такой завершающий стих присутствует; но он отсутствует в нашем стихотворении, словно повисшем вместе с незамкнутой рифмой на открытом противоречии—напряжении. Но тем самым оно и кажется если не завершённым, то самодостаточным в соответствии со своим огромным смыслом.

Смысл же тот, что «в начале жизни» – не только жизни поэта, но и его поэзии – стояли универсальные впечатления, и переходы из школы в сад и обратно были для отрока путешествием по духовной истории европейского человечества. Из его христианской истории отрок—герой убегал в его античное прошлое, но исторически старое в свежем опыте нового человека являлось ему как живое и новое – та самая ещё живая античность, о которой писал Михайлов; древние статуи, замечал о стихотворении Гоголь, говорят ему «живей науки».[21] Но и эта странная живость недвижных кумиров является как демоническое их свойство – это магическое присутствие языческой древности в христианском мире. И пра-

[21] Гоголь. Т. VIII. С. 384.

вославное отношение к статуе как к языческой прелести в самом деле с силой звучит в этом самом – «бесов изображенья». Тема оживающей статуи подробно рассмотрена в пушкинистской критике, в отношении же к этому стихотворению – ужасно—прекрасный пушкинский Пётр из «Полтавы» ведь есть не что иное, как наша метаморфоза дельфийского идола – это было замечено Г. П. Федотовым.[22] «Кумир» недвижный и оживающий как обозначение языческой государственности – и как причина царского запрещения «Медного Всадника». Ужасно—прекрасный эллинский бог совершает свои превращения в русской истории – и вот оказывается, что вся противоречивая полнота Петра у Пушкина восходит к детскому впечатлению от кумиров сада.[23]

---

[22] «Пусть ужасный лик Петра в „Полтаве“ божествен (…) Но что это за божество? (…) Не Аполлон ли, раз навсегда смутивший воображение отрока—поэта?» (Георгий Федотов. Певец империи и свободы // Пушкин в русской философской критике. М.; СПб., 1999. С. 382).

[23] Имя второго беса характерно двоится для двух направлений пушкинистской мысли. Более академическому пушкиноведению проще видеть в нём Афродиту—Венеру (впрочем, и православному пониманию тоже: «демон разврата» митрополита Антония). Пушкинознанию мифологизирующему хочется видеть здесь Диониса—Вакха, на что наводит, кажется, эпитет «женообразный», мифологически и мистически точный, поскольку женственные черты Диониса (именно – «женообразные») – его характернейший мифологический признак (см.: Ф. Ф. Зелинский. Древне—греческая религия. Пг., 1918. С. 51; А. Ф. Лосев. Античная мифология. М., 1957. С. 151). Мережковский первый в 1896 г., наверное, не без Ницше, опознал Аполлона и Диониса в пушкинской паре («Пушкин в русской философской критике», с. 121). Если это так, то это значит, что Пушкин здесь в двуединой паре прямо, можно сказать, увидел будущую проблему европейской мысли задолго до Ницше и Вячеслава Иванова, увидел этот пластический пар-

В общем, стихотворение это – объём – непримирённых огромных сил. Христианская школа и языческо—ренессансный сад. Если, в самом деле, это лицейская юность, то это о том, как историческим объёмом уже тогда наполнилась биография. И – по примеру стихотворения этого – и сам феномен Пушкина доступен только такому – объёмному пониманию. Поэтому несовместимые определения могут дать иногда такое объёмное понимание. Как, например, Константин Леонтьев возражал на речь Достоевского. Против Пушкина пушкинской речи Леонтьев выставил образ, совсем на него не похожий: проповедь Достоевского, так он сказал, неприложима «к многообразному – чувственному, воинственному, демонически—пышному гению Пушкина».[24] К такому Пушкину просто не имеет отношения пушкинская утопия Достоевского.

Речь Достоевского открыла путь христианской пушкинистике уже нашего века, Леонтьев ему отвечал четырьмя языческими эпитетами. И нечто такое в них подчеркнул, от чего нам в Пушкине не уйти и что погашено в лике, выписанном Достоевским.

И вот такое резкое раздвоение обнаружилось в этом спо-

ный образ в его «двуипостасном, нераздельном и неслиянном единстве» (Вяч. Иванов. Дионис и прадионисий—ство. СПб., 1994. С. 217), увидел его как жгучий вопрос; этот факт ещё не оценен. Таким опознанием «двух бесов» проблемное напряжение пьесы ещё повышается. Но, наверное, опознание это навсегда остаётся открытым.

[24] К.Леонтьев. Восток, Россия и Славянство. М., 1996. С. 313.

ре: пророческое явление русского духа – и демонически—пышный гений. Раздвоение, видимо, не беспочвенное настолько, что и сейчас, век спустя, два эти контрастные образа оспаривают друг друга в нынешних спорах, в таких контрастных, к примеру, и по тому же, в общем, типу событиях нынешней пушкинистики, как, скажем, деятельность В. Непомнящего и книга Абрама Терца.

Гениальная формула Аполлона Григорьева, к которой надо теперь возвратиться, гениальна именно этим – своей объёмностью.

Стихии – вот важное слово, которое он этой формулой ввёл в национальную пушкинологию и от которой она никак не может потом отделаться – оно станет, например, лейтмотивным словом в выступлениях Блока и Цветаевой. Стихии как органические силы жизни, которым даёт язык поэзия. Два слова у Григорьева определяют отношение поэта к этим затопляющим и питающим его стихиям: сочувствия и борьба. Без «отзывчивости» (слово потом перейдёт от Григорьева к Достоевскому) к стихийным началам жизни (а они, по определению, – силы донравственного порядка или нравственно—непросветлённого, смешанного) и поэтических к ним «сочувствий» – творчества нет; равно его нет без поэтической же борьбы.

Эти стихии творчества представляют у Пушкина диапазон от первобытных природных в собственном смысле стихий до исторических и духовных сил и целых культурных

миров, также требующих борьбы и одоления, заклинания, каковы в особенности сложившиеся блестящие, как говорит о них Григорьев, европейские идеалы, с которыми «мерялся силами» наш поэт (Байрон, Фауст и т. д.) – но и родные начала тоже: Пугачёв и Белкин как полюсы русской жизни – тоже стихии творчества.

За драматизацией картины следует её мифологизация. Когда теоретики символизма станут в начале нашего века выкликать Орфея как имя, благословляющее их движение, Вячеслав Иванов даст ему в статье 1912 г. определение, почти повторяющее григорьевское о Пушкине: «заклинатель хаоса и его освободитель в строе».[25] Как для Вячеслава Иванова, так и для Аполлона Григорьева, как в Орфее, так и в Пушкине, определение говорит о магической силе поэта, покоряющей и цивилизующей в случае первопоэта древнего прежде всего стихии природные и хтонические (Аид), в случае первопоэта русского как «культурного героя Нового времени»[26] – прежде всего исторические и культурные. Но и первоначальные также в их причастности к человеческой истории и вечной с нею борьбе: как Орфей в походе аргонавтов усмирял волны, так Пушкин в «Медном Всаднике» их заклинал, а в двух строках:

---

[25] Вяч. Иванов. Собр. соч. Т. III. Брюссель, 1979. С. 706.

[26] М. Н. Виролайнен. Культурный герой Нового времени // М. Ви—ролайнен. Речь и молчание. С. 111.

Плеская шумною волной
В края своей ограды стройной

– дал весь объём своего стихийно—культурного космоса и своей поэтической личности, в том числе и как «певца империи и свободы», по Г. П. Федотову. Две пейзажные строки в завязке «Медного Всадника» заключают в себе всю драму поэмы, потому что живой человек (Евгений) гибнет, как между этими двумя строками, между стихиями волны и камня – державного города. Но та же пушкинская парадигма стихии и порядка, «натиска» (оппозиции по—европейски, бунта по—русски) и «отпора» работает у него на другом материале и в ином оценочном освещении – там, где он заинтересованно наблюдает чуждые русской жизни пружины европейской парламентской демократии:

Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый,
Пружины смелые гражданственности новой.

Помянутый уже Леонтьев любил цитировать это – но не как определение английского парламентаризма, а как формулу пушкинской гармонии, которую он видел как гармонию гераклитова типа – гармонию поэтической борьбы, а не мирного унисона; приписывание такой гармонии мирного унисона Пушкину он и оспаривал в речи Достоевского.

Аполлон Григорьев описывал пушкинские стихии, ведущие за поэта и с ним борьбу, как «силы страшные, дикие,

необузданные», готовые растерзать.[27] В точности так, как был растерзан Орфей вакханками.

Если теперь вернуться к стихотворению «В начале жизни школу помню я…», то можно и его рассматривать как парадигму к григорьевской формуле. «Пушкин выносил в себе всё», – писал Григорьев.[28] Он выносил в себе со времён лицейской юности и кумиров сада, «двух бесов изображенья», чтобы болдинской осенью их заклясть как творческую стихию своей поэзии. Но как заклясть? В стихотворении вопрос не решён и выбор не сделан, отрок смущён и как бы раздвоен. Отрок – меж двух огней, на растерзании, он заклял их как бесов, но только создал тем напряжение, остающееся неразрешённым. Как заклясть поэтически? Это в силах не отрока, а поэта. В его силах подняться над ярким чувственным впечатлением и ввести его в духовный горизонт; организовать во внутреннем мире встречу миров исторических – двух культурных эонов – и взвесить спор, не решая его.

Так он в болдинском стихотворении заклинал мировые духовные силы. И тогда же в болдинской поэме – грозные силы родной истории, пробуждающиеся в самом поэте. Это у Пушкина редкое место, где внутренний механизм овладения и заклятия обнажён – XI–XII строфы «Домика в Коломне».

Мне стало грустно: на высокий дом

---

[27] Аполлон Григорьев. Литературная критика. С. 172.

[28] Там же. С. 168.

Глядел я косо. Если в эту пору
Пожар его бы охватил кругом,
То моему б озлобленному взору
Приятно было пламя. Странным сном
Бывает сердце полно; много вздору
Приходит нам на ум, когда бредём
Одни или с товарищем вдвоём.

Тогда блажен, кто крепко словом правит
И держит мысль на привязи свою,
Кто в сердце усыпляет или давит
Мгновенно прошипевшую змию…

Высокий каменный дом вырос на месте сметённого цивилизацией домика в Коломне, и вот какое мстительное чувство давить приходится. О связи этого места с разбойно—пожарно—революционными мотивами русской литературы мне случалось писать:[29] непосредственно вспыхнувшее переживание автора сродни пугачёвской стихии русского бунта и способно смыкаться с ней; в движении литературы оно отзовётся пожарными сценами «Бесов» (уже не Пушкина – Достоевского), а в потенции поведёт к «мировому пожару» Блока, отдавшегося, по его признанию, стихии в своей поэме. Запирайте етажи… – обращено ведь как раз к высоким каменным домам. Так что странное и внезапное грозное место в шутливой поэме уводит к большому контексту – не

[29] С. Г. Бочаров. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 187–190.

только пушкинскому, но русскому историческому, и обнажает те самые, по Григорьеву, «сочувствия» и «борьбу». Как писал об этом месте «Домика в Коломне» Роман Якобсон, огонь, который тушит здесь в своей душе поэт, – это «огонь, с которым жила поэзия Пушкина».[30]

Заклинатель и властелин многообразных стихий – это определение кажется слишком эффектным чуть ли даже не какой—то эстрадной эффектностью, но оно же кажется конгениальным Пушкину. Конгениальным тем динамизмом и драматизмом, с какими в нём передаются не гладкие свойства поэзии Пушкина, а та борьба, какая её составляла.

1999

[30] Роман Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987. С. 240.

«Форма плана»

Примечание 2003 г. к статье 1965–го. Эта статья была написана в 1965 г. для будущей книги «Поэтика Пушкина» (1974), но почему—то потом в неё не вошла. Почему—то потом она вообще никуда не вошла: дважды, в 1985 и 1999, я собирал свои книги работ за разные годы и мог включить «Форму плана», но почему—то, опять же, не захотелось. Так статья и осталась единственный раз напечатанной в 1967–м в «Вопросах литературы», № 12. Мне казалась потом она сухо и жёстко написанной – «форма плана» словно голый сухой чертёж. В том, что я пробовал писать об «Онегине» после, мне хотелось этот теоретический остов одеть стилистической плотью, и эти онегинские этюды более поздние («Стилистический мир романа», «О возможном сюжете») отодвинули старый текст как черновой набросок. Но недавно, получив предложение от петербургской «Азбуки» перепечатать его в томе разных работ о романе в стихах (проект, очевидно, не состоявшийся), я согласился охотно. Всё же он что—то выразил тогда, в те 60–е, которые были ведь поворотом не только политическим в нашей истории. Всё совершалось синхронно вместе в истории и в филологии. Помню, как вышла статья, и вскоре я побежал в библиотеку искать статью неизвестного мне тогда Ю. Н. Чумакова о составе текста «Евгения Онегина» в жур-

нале «Русский язык в киргизской школе» за 1969 г.; в статье были понимающие ссылки на мою «Форму плана», и я почувствовал отклик и что, наверное, это было не зря. И вот теперь, десятилетия спустя, Юрий Николаевич Чумаков пишет очерк истории интерпретации «Е. О.» от Белинского до наших дней и там говорит про 60–е годы как про эпоху особую именно в пушкинознании и в онегиноведении прежде всего (см.: Юрий Чумаков. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999) – и ссылается в подтверждение на онегинские статьи И. М. Семенко, первые онегинские работы Ю. М. Лотмана тех лет и на мою «Форму плана»; надо, конечно, восполнить этот ряд выступлением самого Чумакова на исходе десятилетия. Время нового взгляда на Пушкина, поворота внимания открывалось тогда, в середине 60–х. А именно: на смену социологической эпохе и разрозненным сопоставлениям кусков романа с внешней действительностью приходила поэтика, и с ней – имманентное понимание пушкинского романа как организма. Наверное, этот поворот к имманентному узрению внутреннего устройства романа как организма сказался и в той моей статье. Надо было начать рассматривать онегинский мир изнутри, чем всё —таки пушкинознание неохотно занималось. Попытка была сродни тогда же начавшимся поискам структуральной поэтики, но сразу же рядом с нею наметились и иные, соседние, параллельные русла исканий – поэтики исторической и, скажем самонадеянно, феноменологической. Исторической

поэтикой в «Форме плана» пока и не пахнет, но влечение к чему—то вроде феноменологического анализа, сработанного достаточно кустарными и топорными средствами, вероятно, имело здесь место. Хотелось вместе филологического и бытийного чтения пушкинского романа. Хотелось увидеть его не только как поэтический текст, но и как некий онтологический универсум, «модель мироустройства» (как скажет позже о нём уже упомянутый Чумаков). Вот то, что я могу сегодня сказать в оправдание повторной публикации давней статьи.

7 февраля 2003

Пушкин писал: «единый плод Ада есть уже плод высокого гения» (11, 42).

Пушкин заметил это, когда в Михайловском строил дальше начатый на юге роман в стихах. Я думал уж о форме плана / И как героя назову… – тогда ещё, в Одессе, было сказано в завершение первой главы. Буквально это относилось как будто к другому замыслу, ироническому, классической поэмы песен в двадцать пять, мимо которого и вместо которого поэт сейчас начинает свой неклассический роман. Но, конечно, именно о его форме плана он и думал, а как назвать героя и героиню, прямо в тексте и размышлял. Посылая из Михайловского в печать ту же первую главу, он говорил в предисловии к ней: «Всякой волен судить о плане целого романа, прочитав первую главу оного» (6, 638). План целого

романа строился постепенно в ходе его рождения на протяжении лет – и в то же время в каком—то виде он роману предшествовал как предварительная стратегическая задача. Завершало же весь роман, уже в Болдине, знаменитое ретроспективное признание о дали свободного романа когда—то в начале пути. В беловой рукописи знаменитой строки, однако, был вариант: И план свободного романа / Я сквозь магический кристал / Ещё неясно различал (6, 636). Пушкин зачеркнул «план» и поставил «даль». Замена, можно сказать, интересная теоретически. Названы на месте одна другой две творческие силы, которые одновременно и непрерывно действовали при многолетнем формировании сво—свободного романа. Даль – это его открытый сюжет, в дали не видно конца. План – это целостный образ, предусматривающий завершение, план предварительно охватывает как бы контур будущего романа и предусматривает известную цель сюжетного движения; план телеологичен как предварительная программа и стратегическая концепция. Ещё неясно, но автор в начале романа уже его различал.

Единый план пушкинского романа в стихах есть уже плод высокого гения. Это, можно сказать, наиболее общая мысль романа. И что здесь важно: он не только осуществлён в романе, но и рассмотрен автором прямо в тексте его. Перед нами самосознание литературы в начале её большого пути, притом самосознание литературы в её собственной форме, пластически воплощённое как архитектоника, план. Поэтическая

постройка «Онегина» содержит своего рода теорию романа (и пушкинскую теорию литературы вообще) – не как отвлечённую систему, а как живое созерцание. Это «теория» в изначальном греческом понятии (зрелище, созерцание, умозрение). Попробуем же предаться и мы подобному созерцанию «формы плана» пушкинского романа.

1

В заключительных стихах первой главы «Евгения Онегина» поэт изображает себя проверяющим свою работу:

Пересмотрел всё это строго;
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу…

Это признание напоминает об эпизоде, пересказанном в воспоминаниях Катенина о Пушкине. Катенин, когда Пушкин ему читал «Руслана и Людмилу», нашёл в поэме много «несообразностей» и, удивляясь, спрашивал поэта, «над кем он шутит?». «Он бесспорно согласился, что дело не хорошо, но не придумав ничего лучшего, оставил как есть, в надежде, что никто не заметит, и просил меня никому не сказывать».[31] Этот эпизод теперь словно изображён в «Онегине»; но Пушкин играл в разговоре с Катениным, и теперь он вводит эту игру в роман. Он изображает нам самокритику автора, который почему—то не хочет исправить противоре-

[31] Литературное наследство. Т. 16–18. М., 1934. С. 636.

чия своего труда, хотя видит их хорошо. Наивного автора изображает автор отнюдь не наивный и в высшей мере самосознательный как художник; и этот автор романа сам таким способом указывает нам противоречия в собственном тексте, обращает наше внимание, почти демонстрирует их. Отказываясь «исправить», он внушает нам взгляд на эти противоречия как на что—то более серьёзное и неустранимое, чем только ошибки авторской субъективности. Автор знает, что дело здесь не решить «исправлением недостатков».[32]

В тексте первой главы, если его прочитать «критически», пересмотреть всё это строго, вслед за поэтом, мы в самом деле заметим противоречия. Определения и характеристики в разных местах главы как будто друг с другом не согласованы. Вот строфа, рассказывающая о дружбе условного «я» с Онегиным: Я был озлоблен, он угрюм. Два эти образа очевидно «не вяжутся» с образами «я» и Онегина, какие очерчены по соседству. После лёгкого и как бы поверхностного в самой интонации описания молодого повесы, философа в осьмнадцать лет и почётного гражданина кулис немотивированно и неожиданно возникают «черты» Онегина, которые «нравились» другу—автору: Мечтам невольная преданность, / Неподражательная странность / И резкий, охлаждённый ум. Онегин противоречит себе, и он не только не

---

[32] В недавней статье «Художественная структура „Евгения Онегина“» Ю. Лотман рассматривает «противоречия» в тексте романа как «художественно значимый структурный элемент» (Учён. зап. Тартуского ун—та. 1966. Вып. 184. С. 7).

равен себе, но, кажется, не имеет связи с самим собой. Ряд определений в эпизоде «дружбы» – обратное отражение первоначальных определений Онегина: роковое Страстей игру мы знали оба соответствует контрастно и несовместимо науке страсти нежной, строка И злости мрачных эпиграмм – строке Огнём нежданных эпиграмм. Это Онегин «с разных сторон», аспекты Онегина, наблюдаемые с различных позиций. Определения «с разных сторон» ощутимо не сведены воедино; их нельзя сложить, присоединить друг к другу, «дополнить» одно другим и так составить единое представление об Онегине: например, положить рядом в единой рамке и совместить науку страсти нежной и страстей игру; логика противоречия, по которой они соотносятся, отрицает формальную логику соединения «черт». Единство пушкинского героя другого порядка, чем единство «статического героя», против которого в свое время хорошо писал Ю. Тынянов.

Я – партнёр Онегина в сцене дружбы – тоже не представляет статического единства. Я, который озлоблен, открыто не равен тому, кто воскликнул: Прелестны, милые друзья! Я, который «озлоблен», замкнут в своей озлобленности и полностью слит с партнёром, который угрюм и замкнут в своей угрюмости; эта тонкая дифференциация оттенков только подчёркивает единство тона. Томила жизнь обоих нас; / В обоих сердца жар угас; / Обоих ожидала злоба… – в этой картине совсем забыта, исключена та разность между Онегиным и мной, которую, как оказывается в конце главы, все-

гда рад заметить я.

В первой главе «Онегина» парадоксально даны и герой, и образ я, и их взаимное отношение. Но отношение я и Онегина ещё по—особому парадоксально: отношение то ли двух персонажей – «приятелей» (как в строфах о «дружбе»), то ли автора и героя романа. Эмпирически замечаемые в тексте первой главы «противоречия» («замеченные» самим поэтом, будто бы необдуманно их допустившим, а не сознательно их построившим) ведут нас к такому противоречию, которое проникает весь план романа «Евгений Онегин» и представляет в его композиции «узел».

2

Узел завязан уже во второй строфе, где Онегина представляют читателю. С героем моего романа / Без предисловий, сей же час / Позвольте познакомить вас: / Онегин, добрый мой приятель, / Родился на брегах Невы… Инерция гладкого восприятия пушкинского стиха маскирует противоречие этих строк; однако посмотрим: здесь дважды рядом автор ориентируется по отношению к герою совсем не одинаковым образом. Здесь же и непременный третий член отношения – читатель, к которому это обращено и который в следующих строках является так же двойственно – как читатель романа и вместе с тем на общей с героем романа почве: Где, может быть, родились вы, / Или блистали, мой читатель; / Там некогда гулял и я.

Онегин родился, читатель блистал, я (автор) гулял – все

трое сошлись в той же самой действительности, в одном измерении, рядом. Мой приятель – герой моего романа: «в то же время» и «в том же месте». Связующее все элементы картины местоимение «мой» устанавливает это единое измерение, строит общую плоскость; но то же местоимение разводит по разным плоскостям и мирам. Ведь мой герой никак не то же, что мой приятель. Это общее «мой» относит к одному источнику эти два отношения и одновременно распределяет их в разных сферах. Онегин для Пушкина существует как мой герой, мой Евгений: он принадлежит поэту как творение принадлежит творцу, произведение автору, он неразрывен с поэтом как образ его сознания, его духовное порождение. Мой приятель – это другая фигура рядом со «мной» в окружающем материальном мире.

Если исследователи «Онегина» справедливо считают, что я романа, приятель Онегина – это лицо, не равное автору, образ романа, и его не следует смешивать с Пушкиным, то, с другой стороны, противоречие именно заключается в том, что этот же я отождествлён, совмещён и смешан, представлен как автор романа. Отношение «автор – герой» отождествляется с отношением я – приятель: словно четыре лица из двух, мир в квадрате, два ряда, парадоксально совпавшие в один. В самом деле, действительность, в которой встречаются автор, герой и читатель, – действительность фантастическая, хотя и географически точно помечена на брегах Невы и о ней рассказано в бытовом разговорном тоне. Дей-

ствительность эта – гибрид: мир, в котором пишут роман и читают его, смешался с «миром» романа; исчезла рама, граница миров, изображение жизни смешалось с жизнью.

Но не забудем: Противоречий очень много, – и среди них, едва мы откроем «Онегина», впечатление от второй строфы. Этот отождествлённый сдвоенный мир являет противоречие, источник которого – подобие романа действительности, «художественный мир» в романе. По—видимому, в «мире» романа мы можем найти всё то, что в мире, «с которого пишут» роман, он расположен на тех же брегах Невы. По—видимому, можно поэтому их совместить, эти два плана, наложить друг на друга до их совпадения в каждой точке. Естественная мотивировка такого отождествления – единство личности я, человека и автора вместе, который может равно сказать: мой приятель, мой герой, мой читатель. Именно личность художника сама по себе и сама в себе совмещает два мира, два опыта, которые всякий другой человек – читатель – переживает уже совершенно раздельно: литературу и жизнь. Единство романа «Евгений Онегин» – это единство автора; это, можно сказать, «роман автора», уже внутри которого заключён «роман героев», Онегина и Татьяны. Этот первый в русской литературе сознательный, «настоящий» роман – ещё не обычный роман героев «в третьем лице»; речь о героях «в третьем лице» здесь окружена и словно бы предопределена речью «в первом лице», исходящей из я; эта лирическая предпосылка сразу заявлена композицией

притяжательных местоимений первого лица, регулирующих внутренние отношения романа как «мои» отношения. Лирика пушкинского романа – не в «лирических отступлениях» (во всяком случае, не главным образом в них), не на периферии или в отдельных участках, но прежде всего в основании целого, в этой универсальной роли местоимения мой, в том, как охвачен эпос героев образом авторского сознания. «Евгений Онегин» – «не роман, а роман в стихах – дьявольская разница»: вот чрезвычайно важное уточнение, имеющее в виду не только факт стихотворной речи, но принципиальное структурное отличие от прозаического романа «в третьем лице». «Роман в стихах» – «дополнительная» характеристика, органически отвечающая «дополнительному» качеству «Евгения Онегина» как романа; форма романа в стихах отвечает лирической предпосылке эпоса третьих лиц, тому «первичному» отношению в первом лице, которое опосредует отношения изображённого «мира» романа героев.

В «Онегине» нам не дано забыть об авторе за героями, и объективность романа обращена постоянно в образ сознания, воображаемую реальность. Прости ж и ты, мой спутник странный, – Онегин, которого автор вдруг решает оставить в минуту, злую для него, хотя и не умер в сюжете романа, лишь остановленном в этой решительной точке, на наших глазах обращается в поэтическую тень и в самом деле прекращает своё существование вместе с концом романа, о начале которого, «рождении», столь же духовном, когда—то, поэт вспо-

минает тут же: С тех пор, как юная Татьяна / И с ней Онегин в смутном сне / Явилися впервые мне. Опять противоречий очень много (уже в итоге всего): спутника странного с житейским добрым приятелем, моего идеального с моим бытовым.

«Евгений Онегин» изображает сознание автора, универсальную сферу, объединяющую миры действительности и «второй действительности» – романа. Сознание я – человеческое созна—ние, со множеством эмпирических и случайных черт, как у всякого человека; и оно же – сознание необычное, сознание—демиург, обладающее особой силой словно удваивать жизнь и творить её заново. Сознание автора отражает тот внешний мир, в котором пребывает «моё» человеческое «я», и в то же время воображает повторно мир, изобретает роман. Этот процесс «удвоения» жизни и переживания той и другой как моей для поэта – на наших глазах в «Онегине». Пушкин, можно сказать, изображает теоретическую проблему в живом человеческом виде, строя роман как образ сознания автора; эта проблема – отношение романа и мира. Сознание романиста в своей непосредственности является живым таким отношением.

Пушкин изображает сознание «поэта действительности», как он определил себя сам:[33] роман как будто бы совпадает с действительностью, повторяя её. «Мир» романа как будто

---

[33] В статье без подписи об альманахе «Денница», перелагая отзыв И. Киреевского (11, 104).

бы то же, что мир вокруг, они двойники, и эти две плоскости проецируются одна на другую и совмещаются. Свои два опыта автор неразличимо даёт как мои, единым планом в единстве я рисуя два отношения к миру. И вот герой моего романа и мой приятель – одно лицо. Но этот мир совмещает несовместимое: он фантастичен, хотя он кажется натуральным. В несовместимых позициях оказываются автор романа и я – двойник, лицо из романа, приятель, который озлоблен, и пр. Такую картину являет отождествление «мира» и мира, романа и жизни, естественно мотивированное единством личности я – человека и автора вместе. Но это единство – живое противоречие (живое не фигурально, а прямо в виде живого я), и оно плодит противоречия в тексте, те самые, что «замечает» поэт в заключение первой главы. Композиция Пушкина изображает единство и противоречие романа и жизни как внутреннее единство и противоречие особой личности – автора. «Поэзия действительности» отождествляет себя с действительностью на страницах «Онегина», роман, подобный жизни, будто бы сознаёт себя прямо жизнью, поэт существует уже в двух мирах как в одном, но неожиданно для наивного реализма совмещённая эта реальность показывает себя нереальной и невозможной; смешанный мир на брегах Невы – фантастический «мир в квадрате», и он раздваивается в наших глазах; разделяются как «две вещи несовместные», как два нетождественных отношения – герой моего романа и добрый мой приятель. Миры разделяют-

ся внутри единого я поэта: отождествляя своё сознание автора и своё бытиё человека, он сам с собой оказался в несовместимом противоречии, он должен физически раздвоиться, чтобы быть верным этому тождеству. Смешение миров, отождествление романа и жизни (изображённое сознание автора – наивного реалиста) становится сознательным разграничением у настоящего автора романа «Евгений Онегин», Пушкина, «поэта действительности».

Роман открывается внутренним монологом: Так думал молодой повеса. Сразу, без предисловий, мы в его мире и вместе с ним, в его «внутреннем мире» даже. Но тотчас же во второй строфе заплетается узел противоречий, и нам представлен герой моего романа – как будто бы в той же плоскости то же лицо, однако он явлен нам по—другому. Уже мы не вместе с ним и видим его из другой действительности как героя романа. Автор снова объединяет и смешивает, но через это как раз разделяет и раздвигает, строит дистанцию именно там, где, кажется, совсем потерял её. Мы в независимом мире «внутри», вместе с его людьми, не знающими о творении и творце, и даже автор «гуляет» по этому миру его персонажем, и мы вне этого мира вместе с его создателем, на космической позиции по отношению к этому миру. Замкнутый образ мира в романе плюс образ романа: эти два плана вместе – единый план романа в стихах. Роман героев изображает их жизнь, и он же изображён как роман. Мы прочитываем подряд:

В начале нашего романа,
В глухой, далёкой стороне…

Где имело место событие, о котором здесь вспоминают? Нам отвечают два параллельных стиха, лишь совокупно дающих пушкинский образ пространства в «Онегине». В глухой стороне, в начале романа – одно событие, точно локализованное в одном—единст—венном месте, однако в разных мирах. В глухой, далёкой стороне взято в рамку первым стихом; мы их читаем следом один за другим, а «видим» один в другом, один сквозь другой. И так «Евгений Онегин» в целом: мы видим роман сквозь образ романа.

Итак, роман героев не равен роману Пушкина, их границы не совпадают. Роман Пушкина «больше» (или «шире») романа героев: образ мира в романе «в третьем лице» объемлется образом сознания автора «в первом лице». Этот «плюс» к роману героев именуют обычно «отступлениями», следом за словом автора в тексте (5, XL); между тем, мы видели, это в известном смысле первоэлемент романа Пушкина, первичная реальность его. Речь «от автора», образ «в первом лице» не отступает от главного в сторону, но обступает со всех сторон. Роман Онегина сразу показан как мой роман, Онегин – как мой герой. Это универсальное мой – предпосылка всего, чем наполнен «Евгений Онегин»; всё, что сюда из мира вошло, вовлечено этим личным моим от-

ношением, помечено первым лицом, является с этим знаком. Мои богини! что вы? где вы? Я шлюсь на вас, мои поэты, Весна моих промчалась дней, Нет, не пошла Москва моя: все первые лица из одного источника и ведут к одному центру и этим равны друг другу. Но в то же время они не равны: герой моего романа – добрый мой приятель. От единого центра эти мои отношения разно направлены в окружающий человеческий мир или же в «мир» романа. Переходами первого лица и строится разноплановая композиция романа в стихах. Г. О. Винокур писал, вспоминая формулу об «энциклопедии русской жизни» Белинского: «Но в этой энциклопедии все отделы подписаны одним и тем же именем, и потому для неё понадобилась необычная и специфическая форма. Эта форма должна была позволить автору не только вместить весь его материал в одну общую раму, но также совместить различные пласты этого материала и разместить его надлежащим образом в соответствии с замыслом».[34]

Нам надо ближе теперь рассмотреть, как материал совмещён и размещён «в одной общей раме». Парадоксальный смешанный мир, который сложился уже во второй строфе и тут же стал разделяться, и в целом плане романа членится и распадается, чтобы снова отождествляться, объединяться в целое; членится сплошное повествование, бегущее непрерывно. Сложность пушкинской композиции – в одно-

---

[34] Г. Винокур. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. ст. ГИХЛ. М., 1941. С. 172; Он же. Филологические исследования. М.: Наука, 1990. С. 160.

временности чувства единства и несовместности; несовпадающие реальности скрываются в том, что можно на материале романа определить однозначно как «мир», «действительность», «я»; структура их образов неоднородна, разноречива. В сплошной действительности, представленной Пушкиным, нам различается не одна, а, пожалуй, несколько неоднородных «действительностей» (и им соответствующих повествовательных рядов в одном непрерывном повествовании), переходящих одна в другую, парадоксально соотнесённых. Их можно было бы условно определить как «действительность Онегина» (роман героев, в собственном смысле роман), «действительность я» (человеческий опыт я, его лирика, «отступления»), наконец, «действительность автора», пишущего роман. Эти действительности «продолжают» одна другую, так что человеческий опыт я совмещается с действительностью Онегина, а в свою очередь я естественно совмещается с автором. Результат, однако, парадоксален: образовавшийся из этого совмещения планов единый план и есть тот несовместимый мир, который мы созерцаем уже во второй строфе. Мир, где живут герои романа и здесь же пишется этот роман, – в той же самой одной общей плоскости.

В давней статье В. Шкловский писал об идее «одного остроумного художника» иллюстрировать в романе Пушкина не сюжет Онегина и Татьяны, а главным образом «отступления»: «…с точки зрения композиционной это будет пра-

вильно».[35] Однако именно с точки зрения композиционной это будет так же односторонне (вероятно, всё—таки более односторонне), как иллюстрировать только сюжет героев. Для В. Шкловского в той статье собственно композиционная роль принадлежит у Пушкина «отступлениям», перебивающим роман героя с Татьяной и показывающим конструкцию вместо наивного переживания «жизни», показывающим эту изображённую жизнь как лишь «материал для сюжетного оформления». Но «жизнь» романа сама по себе уже есть композиция и как таковая участвует в более общей у Пушкина композиции целого; она соотносится с областью «отступлений», а они ведь тоже являются «жизнью»; целая композиция возникает из этого отношения планов. Мысленно зримый эквивалент композиции этой – как будто двустворчатая развёрнутая картина, диптих, дающий нам обозреть «расщеплённую двойную действительность»[36] в параллельном созерцании и взаимосравнении планов. Так что читающее сознание «смотрит» на две стороны от композиционной оси – мы видим героев в их ситуациях, а рядом параллельной серией кадров: я бродит у моря и ждёт погоды, сходится при разъезде на крыльце с семинаристом в жёлтой шале иль с академиком в чепце, пишет в уездной барышни альбом, душит трагедией в углу, доволен, въезжая в Москву, и пр. «С точки зрения композиционной» интересно и важно,

---

[35] В. Шкловский. О теории прозы. М.; Л.: Круг, 1925. С. 161.

[36] А. В. Чичерин. Идеи и стиль. М.: Советский писатель, 1965. С. 110.

как переходят одна в другую эта действительность я и изображённая «жизнь» романа героев – продолжает одна другую в едином мире или они взаимно относятся как—то иначе и их не соединить в одном измерении.

Кажется по всему, что Онегин и я измерены одними предметами, присутствуют вместе в мире; действительность я и роман героев приравнены, совмещены в одной общей плоскости.

Вот, например, из множества случаев такого приравнивания масштабов: Так люди (первый каюсь я) / От делать нечего друзья – заключение из рассказа о том, как сошлись Онегин и Ленский. Всё время это сугубо частное я меряется с действительностью героев, оказываясь «внутри». Я по разным разрозненным случаям является нам своими отдельными эмпирическими состояниями: Я помню море пред грозою, Я знал красавиц недоступных, Я русской речи не люблю, Ах, братцы! как я был доволен; среди них моментальное «фотографическое» отражение жизненных обстоятельств поэта в то самое время, когда это пишется, синхронность строки и жизни, совпадение образа я и Пушкина 1823 года, в Одессе, с его будущей жизнью, такой же открытой и неизвестной, свободной в возможностях, как неизвестна, открыта и впереди туманна даль свободного романа, только что начатого:

Придёт ли час моей свободы?

Пора, пора! – взываю к ней;
Брожу над морем, жду погоды,
Маню ветрила кораблей.

Эта лирика я в романе куда эмпиричнее, необобщённее, чем собственно лирика Пушкина. Читатели из близкого личного круга склонны были, особенно поначалу, именно так эмпирически воспринимать роман в стихах как личное отражение автора, звук его голоса: «Кроме прелестных стихов, я нашёл тут тебя самого, твой разговор, твою весёлость и вспомнил наши казармы в Милионной» (Катенин Пушкину 9 мая 1825: 13, 169). Вяземский писал А. Тургеневу уже в 1828 году: «„Онегин“ хорош Пушки—ным, но, как создание, оно слабо».[37] Приятели—литераторы читают роман, словно слишком близко смотрят картину. В самом деле «Онегину» свойственна «живописность» – в том смысле, что мы будем иначе воспринимать его, «то приближаясь, то отходя», и эмпирические «мазки», «движения кисти» обратятся в «создание» на дистанции. В плане «создания» именно так огромной дистанцией обусловлена лирика я, личное отражение самого Александра Пушкина. Личное эмпирическое далеко не тождественно творческому сознанию автора, и непосредственность я весьма опосредована дистанцией.

Итак, опыт я как будто укладывается с опытом персонажей в одной действительности. Я рассказывает «историю»

---

[37] Архив братьев Тургеневых. Вып. VI. СПб., 1921. С. 65.

по личным воспоминаниям и общим впечатлениям; но, собственно говоря, лишь в первой главе это так. Уже начиная с главы второй тон рассказчика не может быть оправдан положением свидетеля, очевидца; но тон присутствующего продолжается и вне этой мотивировки: Но Ленский, не имев конечно / Охоты узы брака несть… По—прежнему и до конца «автор присутствует в романе среди своих героев»,[38] но человеческое присутствие обращается в идеальное соприсутствие автора. Рассказчик, который видит и слышит, становится автором, который знает, но автор в себе сохраняет того же рассказчика. Словом, не прекращается до конца колебание, удвоение мира, его пространства и всех его отношений. Колеблется непрестанно позиция я, и амплитуда её колебаний заключена между эмпирическим первым лицом – приятелем и рассказчиком в одном масштабе и в рост с персонажами, или частным человеческим Пушкиным – и Пушкиным—духовидцем, творцом, сознанием автора, всё объявшим, и в том числе это малое я.

Автор противоречит приятелю, мы помним, уже во второй строфе. Модификации я все представлены сразу в первой главе, все переходы и превращения в этой широкой рамке: приятель, лицо при герое – самостоятельная жизнь, «отступления» – автор, пишущий эту книгу. Изображу ль в картине верной / Уединенный кабинет…, Описывать моё же де-

---

[38] М. А. Рыбникова. Автор в «Евгении Онегине» // М. А. Рыбникова. По вопросам композиции. М., 1924. С. 22.

ло… – вот явления автора на месте другой ипостаси. Он не только описывает, но обсуждает здесь же свою работу: Что уж и так мой бедный слог / Пестреть гораздо б меньше мог., Противоречий очень много. Эти обсуждения профессиональных забот выглядят столь же случайными, эмпирическими, мгновенными, дневниковыми, как человеческая лирика я. И это всё как будто в том же ряду, что дружба с Онегиным, ибо поддерживается единство я. В самом деле, поэт продолжает естественно человека, «действительность автора» продолжает «действительность я»: воспоминание женских ножек или трудности с рифмой идут рядом и смешиваются в опыте я. Дела поэтические и профессиональные даны нарочно в общем ряду моей жизни: вместе служенье муз и «отрасль честной промышленности». Поэт «окружён» человеком, определяется в человеческой среде, и настоящему автору для сложной композиции целого нужна именно эта композиция я: нужны переходы жизни с поэзией и человека с поэтом.

На переходах этих основана композиция Пушкина. Как мы видим, для Пушкина была задачей не внешнего упорядочения, но внутренней организации смысла та задача распределения материала, о которой писал Г. Винокур: как совместить и как разместить материал романа в планах его композиции. Область я, человеческий опыт я продолжает роман героев, совмещается с ним как та же действительность; в свою очередь, автор естественно продолжает я—человека. Но это

распространение мира в одной общей плоскости даёт неожиданный («нелогический») результат: жизнь и работа автора не могут лечь в одной плоскости с жизнью героев романа этого автора.

Но, значит, и человеческая действительность я, его общие впечатления с героем романа, его отступления – это тоже другой порядок, несовместный с порядком Онегина, раз тождественны я и автор романа. Я вместе с Онегиным в том же ряду и я – автор Онегина: самопротиворечивое, парадоксальное я. Но тогда противоречивы и двойственны все предметы, которые здесь обусловлены как мои: все эти общие вещи, из которых построен единый у автора и героя мир, – театр, деревня, красавицы, аи и бордо и пр. «Расщеплённая двойная действительность» возникает не просто из разного отношения ко всему этому я и Онегина; эти простые вещи сами по себе являют «расщеплённую двойную действительность», поскольку отношения к ним героя и автора не помещаются рядом в одном измерении, и скреплённый общностью этих предметов мир двоится на человеческий мир, в котором присутствует автор, и «мир» романа героев. Автор не из той же действительности вспоминает аи и бордо, когда описывает обед Онегина с Ленским. Общий предметный мир вокруг Онегина и в отступлениях я – это предметы – «прототи—пы» и их двойники в романе. Автор пересаживает предметы из своего житейского опыта в роман, помещает их в новую композицию, строит из этой предметно-

сти новый подобный мир. Предметность «Онегина» – одновременно жизненная среда и строительный материал. Вещи как будто совсем не меняются, переходя из окружения автора в окружение героя романа, и эта тождественность многих отдельных предметов возбуждает вопрос о тождественности, однородности либо несовместимости, разнородности этих миров в их целом. В композиции «Евгения Онегина» роман героев, особый замкнутый мир, охвачен сознанием автора, в котором роман незамкнут, открыт, его границы подвижны, он возобновляется и возрастает из жизни, и материал превращается в новую «жизнь» – то ли двойник настоящей, то ли действительно новое, духовное прибавление к ней.

Одно из очень интересных мест «перехода действительно—стей» в композиции «Евгения Онегина» – знаменитое заявление (неожиданное после картины слияния в «дружбе») про разность между Онегиным и мной:

Чтобы насмешливый читатель
Или какой—нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт,
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,

Как только о себе самом.

По первой видимости, здесь речь идёт о психологическом различии между приятелями, их разном взгляде на деревенскую жизнь: повод для этого размышления. Но постепенно, строка за строкой, оно смещается из плоскости жизни в плоскость отношения литературы и жизни, автора и героя: Писать поэмы о другом.

В этом ином повороте понятия о разности и о другом имеют уже иное значение. Речь идет об особой проблеме «другого» – о собственно литературной проблеме. Имя Байрона – это отметка об эволюции Пушкина, столь стремительной, после романтических первых поэм, где автор не мог помыслить другого иначе, как только другое «я»: было именно невозможно писать поэмы о другом.

В строках о разности этот другой уже не рядом со «мной», но я обратился в другого. Два субъекта эти нельзя уже сопоставить как двух людей, нельзя их сличить. Поэтическое я переходит в объективность романа, обращается, становится ею и пребывает в этом другом объективном мире уже совершенно иначе, в качестве автора, нежели в практическом мире это я присутствует человеком. Позиция автора в мире романа принципиально несопоставима с какой угодно человеческой позицией в мире практическом; позиция автора истинно объективная, позиция целого. Автор равен целому созданного им мира, но не может быть равен целому мира, кто

бы он ни был, один человек и, соответственно, не равен целому мира романа какой угодно его герой, Онегин не равен автору. В этом смысл размышления о разности, в процессе которого отношение двух друзей переходит в отношение автора с самим собой как с другим, не равным ему субъектом, бесплотным, рождённым в его голове другим человеком. И в этом смысл называния Байрона, ибо, в отличие от романа, в байронической поэме автор был равен герою, а герой был равен целому всей поэмы.

Об объективности и «протеизме» Пушкина писали множество раз, начиная с Киреевского и Гнедича; позже, в 40–е годы уже, об объективности Пушкина особенно ясно сказал Гоголь: «Все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков удержали свою личность. У одного Пушкина её нет. Что схватишь из его сочинений о нём самом? Поди, улови его характер, как человека! Наместо его предстанет тот же чудный образ, на всё откликающийся и одному себе только не находящий отклика». Для Гоголя объективность Пушкина – уникальная, идеальное поэтическое сознание: «Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше.».[39]

Как заметно расходятся эти характеристики с оценками близких друзей—литераторов в 20–е годы, в ходе возникновения «Онегина», по прочтении той или иной главы! Катенин и Вяземский, мы помним, замечали прежде всего самого

---

[39] Гоголь. Т. VIII. С. 382, 381.

Пушкина, «его характер, как человека», его разговор и весёлость. Они были близко и к Пушкину самому, и к его на глазах возникающему «созданию»: они ещё не имели целого и видели отдельные стихи или, самое большее, главы. Гоголь судит о Пушкине в целом с большой дистанции и временной и личной, ибо и личное его отношение совершенно другое, нет для него эмпирического житейского Пушкина, а есть «русской человек в его развитии» и есть «сам поэт».

Так роман в стихах по—разному воспринимается «слишком близко» и «на расстоянии», подобно тому как смотрится живописное полотно. Необходима дистанция, чтобы мазки превратились в формы, и необходима дистанция (чувство дистанции, которая есть объективно в романе, распределяет его отношения в плане), чтобы в полном объёме раскрылся основной в композиции всеобъемлющий образ я, который ступенями переходит от приятеля или частного Пушкина к сознанию автора, ставшему объективным миром романа, равному целой жизни. Этими переходами нам представлено удивительное явление – объективность поэтического сознания, его особая человеческая природа: ибо оно громадно перерастает и превосходит отдельное я поэта.

Поэтому в «Онегине» – разные измерения я. То и дело является частное я, единица большого мира: В сем омуте, где с вами я / Купаюсь, милые друзья!; Иль просто будет добрый малый, / Как вы да я, как целый свет? Своего рода масштабом может служить фигура в нескольких строфах пер-

вой главы – мы уже говорили о ней. Сам Александр Сергеич Пушкин / С мосьё Онегиным стоит. Здесь образ я наиболее воплощён, вошёл в сюжет Онегина действующим лицом, из голоса обратился в тело. Здесь я вполне в той же самой действительности и в одном размере с героем романа; но этот я, наиболее воплощённый, наиболее отчуждён, ограничен, связан, условен, фиктивен. Он только озлоблен и всеми чертами Онегину равен; их разность начисто в строфах о «дружбе» забыта. Он даже «меньше» чуть—чуть своего приятеля, смотрит несколько, как ученик, снизу вверх: Сперва Онегина язык / Меня смущал; но я привык… Этим я—персонажем, словно масштабом, можно измерить соотношения планов в композиции романа в стихах. Сам Александр Сергеич Пушкин в широких границах я всего более далёк от настоящего Пушкина.[40] Вот почему нам кажется лишь относительно верным следующее замечание Г. Гуковского: «автор в „Евгении Онегине“ – не демиург мира, а лишь наблюдатель и комментатор событий, стоящий рядом с героями и не поглощающий их. Он равен им в качестве такого же объективного лица.».[41] Но это лишь малое я, и видеть в качестве «образа

---

[40] «Пушкин также не любил слыть в обществе стихотворцем и сочинителем. Таковым охотно являлся он в кабинете Жуковского или Крылова. Но в обществе хотел он быть принимаем как Александр Сергеевич Пушкин» (П. А. Вяземский. Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина // Полн. собр. соч. Т. II. СПб., 1879. С. 349; Он же. Эстетика и литературная критика. М.: Искусство, 1984. С. 305–306).

[41] Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Гослитиз-

автора» только его – значит рассматривать слишком близко «живопись» пушкинского романа.

Пушкин наполнил роман в стихах отражениями своей биографии; но он в то же время советовал не жалеть о потере записок Байрона (в письме Вяземскому): «Оставь любопытство толпе и будь заодно с гением». В знаменитых стихах он показал поэта как житейское существо:

И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Л. Гинзбург замечает об этом стихотворении, что, напечатанное в «Московском Вестнике», журнале русских шеллингианцев—романтиков, оно расходилось принципиально с их образом поэта, их представлением о тождестве жизни поэта с его поэзией и непричастности бытовой эмпирической жизни. «В своем „Поэте“ Пушкин, напротив того, изобразил человека двойного бы—тия.».[42]

Замечу кстати: все поэты – / Любви мечтательной друзья, – автор в «Онегине» рассказывает о своей поэтической эволюции. Он был прежде таким поэтом, как «все поэты», и сейчас вступил в другую эпоху. Бывало, милые предметы снились ему, их после Муза оживила: Так я, беспечен, воспевал / И деву гор, мой идеал, / И пленниц берегов Салги-

---

дат, 1957. С. 144.

[42] Лидия Гинзбург. О лирике. Л., 1964. С. 197.

ра. Опыты жизни (любовь) и поэзия слиты и представляют нечто тождественное: воспеваются под девой гор свои сугубо личные впечатления, переодетые и непосредственно возведённые в идеал воспоминания о милых предметах. Таковы все поэты: это в романе героев Ленский.

Теперь отношение личных опытов с творчеством совершенно иное. Они разделяются и даже противоречат друг другу. Но я, любя, был глуп и нем. Поэзия – не сублимация личных эмоций, и поэт свободен, не замкнутый в «человеке»:

Прошла любовь, явилась муза,
И прояснился тёмный ум.
Свободен, вновь ищу союза
Волшебных звуков, чувств и дум.

В другое время русской литературы и жизни Блок скажет в докладе о кризисе русского символизма: «Художник должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком».[43] Это кредо поэта восходит в традиции нашей литературы к Пушкину как к началу.

В «Онегине» художник дан в жизни простым человеком. Сознанию я это собственное простое «я» представляется на дистанции, в ряду персонажей романа и с ними встречает-

[43] А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 436.

ся, даже смешивается в этой сфере сознания. Образ я ступенями переходит от простого человека в непростое сознание, способное обратиться и стать другим, другим объективным миром, воссозданным в творческой композиции из эмпирических материалов этого мира, в котором «я» эмпирически существует.

Итак, композиция пушкинского романа – это противоречие автора с человеком в единстве я: живое противоречие, как мы говорили. Субъективное «я» человека переходит в объективность сознания автора, «жизнь» романа героев; но роман и герои – мои: в объективности сохраняется субъективная предпосылка, в авторе не угасает живой человек. В «Онегине» удивительный автор: в нем естественно и синкретно соединяются качества, какие в дальнейшем развитии русской повествовательной литературы уже, как правило, вытесняют друг друга. В повествовательной прозе растёт конфликт эпического автора и рассказчика: либо всезнающий автор присутствует идеально, безлично, либо потребность в мотивировке рассказа человеческим личным присутствием и свидетельством ведёт к замещению идеального автора реальным лицом рассказчика с неизбежно относительным и ограниченным «человеческим» кругозором. Если искать примеры, то, вероятно, Толстой тяготел к абсолютному автору, Тургенев – к рассказчику – «человеку» (близкому человеческой личности самого автора). Б. Эйхенбаум, исследуя раннего Толстого, показал, как Толстой находил посте-

пенно «свою» позицию автора, как после «Набега» и «Рубки леса» с рассказчиком – действующим лицом, но сторонним наблюдателем и комментатором, в «Севастополе в мае» на место рассказчика явился автор и его голос, «голос уже не постороннего, а потустороннего существа»,[44] автор всезнающий и всевластный.

В «Онегине» подлинный, полноценный автор, сознание объективное, не замкнутое относительным «человеческим» кругозором. Это Пророк, в котором чудесно преобразованы человеческие способности:

И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полёт,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

Всё внял он, ни одного недоступного, тёмного уголка, по лестнице бытия от самого верха до самого низа, буквально от «А» до «Я»: теперь мы вспомним слово Белинского об «энциклопедии русской жизни», и мы почувствуем, сколь отвечает оно универсальной поэтической позиции Пушкина—автора. Также и Гоголь, чтобы сказать о Пушкине, обратился к понятию «лексикона».[45]

---

[44] Б. Эйхенбаум. Лев Толстой. Книга первая. Пятидесятые годы. Л.:Прибой, 1928. С. 175.

[45] «В нём, как будто в лексиконе, заключилось всё богатство, сила и гибкость нашего языка» (Гоголь. Т. VIII. С. 50).

Но, по замечанию Г. Винокура, в энциклопедии «Евгения Онегина» все отделы подписаны одним именем. Идеальный автор присутствует не безлично, он не «потустороннее существо», как автор Толстого. Формы его присутствия – местоимения я и мой: Пророк с его сверхъестественным даром сохранил, однако, естественный грешный язык, и празднословный, и лукавый: «Роман требует болтовни», как наставлял Пушкин Бестужева, – но только роман в стихах осуществит это требование, не послепуш—кинский прозаический роман с эпическим автором. В «Онегине» настоящий всеведущий автор, однако всегда в себе сохраняющий человеческого рассказчика; но этому рассказчику не присуща предельность, ограниченность позднейших рассказчиков в прозе; рассказчик – и он же творец, демиург; но творец—профессионал, к творчеству своему относящийся как к честному ремеслу; Пророк, по слову Гоголя, «сам поэт», сама объективность, и вместе с тем эмпирический человек с биографией: противоречий очень много, но они не обособились пока, не разрушили органического живого единства. Живое противоречие я, живая и субъективная объективность повествования – «со всею свободою разговора или письма» – этого тоже хотел от романа Пушкин. После в литературе подобный автор уже невозможен – Пушкин «неповторим».

3

По мысли М. Бахтина, роман отличает «особая (новая) зона построения художественного образа, зона контакта с неза-

вершённой современностью (осознанный отказ от эпической и трагической дистанции). Эпическая память и предание начинают уступать место личному опыту (даже своеобразному эксперименту) и вымыслу».[46] Эта характеристика освещает особенность плана пушкинского «Онегина», самосознательного романа.

«Онегин» именно построен в «зоне контакта с незавершённой современностью» и поэтому построен как отождествлённый мир романа и жизни. Этот смешанный мир демонстрирует отказ от эпической дистанции, о чём говорит М. Бахтин. В творческой эволюции Пушкина это отказ от дистанции, которая содержалась в самом материале романтических южных поэм. Тема «Кавказского пленника» была целиком современной, но материал отодвигал её на дистанцию. В предисловии к первой главе «Евгения Онегина» автор предвидел, что «станут осуждать и антипоэтический характер главного лица, сбивающегося на Кавказского Пленника». Современный этот характер в романе дан «без дистанции», создававшейся обстановкой Кавказа или цыганского табора.

Однако в этом изображении «без дистанции» заключена особая трудность искусства и его новое противоречие и проблема. Можно даже сказать, что с отказом от выраженной наглядно в самом материале дистанции и возникает пробле-

---

[46] М. М. Бахтин в контексте русской культуры XX века. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 135.

ма дистанции как осознанная задача искусства. Если современный характер – «антипоэтический», то дистанция, создававшаяся материалом Кавказа, делала его «поэтическим». В этом своём качестве герой становился равен поэтическому сознанию автора, речи его не изображались, но прямо произносились поэтом, объективность предмета сливалась с субъектом автора, или, что то же, объективная позиция автора была равна субъективной позиции героя поэмы. Обсуждая «Цыганов», Рылеев и Вяземский хотели большей дистанции для Алеко в его цыганской профессии, недовольные тем, что он ходит по сёлам с медведем: занятие Алеко само по себе должно было быть поэтическим. Такого рода дистанция от случайного, частного опыта, «прозы» сближала, до совпадения, тождества, всё частное и отдельное непосредственно с общим и целым. Специально поэтическая дистанция оборачивалась очень слабым её различением во внутреннем однородном пространстве поэмы.

Иная поэтика – внутренняя дистанция, выражающая отношение (всегда нетождественное) частного и отдельного к целому и всеобщему в мире произведения. А. Бестужев укорял Пушкина: «дал ли ты Онегину поэтические формы, кроме стихов?» (13, 149). Это критика с точки зрения «поэтической дистанции». С этой точки зрения Онегин дан без дистанции, эмпирически. Пушкин отвечал: «Твоё письмо очень умно, но всё—таки ты неправ, всё—таки ты смотришь на Онегина не с той точки, всё—таки он лучшее произведе-

ние моё» (13, 155). Пушкин осознанно созидает роман, «как мир», подобно целому миру, и этим определяется его новый образ дистанции.

У Пушкина роман представлен копией, калькой мира. Копию приводят к оригиналу и получают парадоксальную композицию мира. Пушкин извлекает эффект своей композиции из подобия «мира» миру; он изображает отношение реальности и картины, предмета и образа предмета; он сопоставляет, сближает и переходит границу, снимает дистанцию, отождествляет, сливает изображение и предмет. Что из этого получается, мы уже знаем. Именно смелость нарушить границу и снять дистанцию показывает сознательного художника, показывает понимание проблемы дистанции. Когда, по рассказу поэта в «Онегине», он воспевал деву гор, мой идеал, то дистанция этого образа с бытовыми милыми предметами была куда как огромна; однако как раз поэт наивно, без всякой дистанции, субъективно, возводил непосредственно в «идеал» биографические впечатления, «любовь»: таковы все поэты. Иное дело – «поэт действительности», как наименовал себя Пушкин: он работает на близкой дистанции и должен не утерять её. Он должен совладать с новой трудностью, которая позже в Европе перед Флобером встанет в наиболее острой форме как необходимость вчувствовать себя в другую и чуждую человеческую натуру, максимально близко к ней подойти и в неё войти и при этом остаться вне, сохранить дистанцию. «Очень трудно, – пи-

шет Флобер, – как следует выразить то, чего сам не перечувствовал; нужна длительная подготовка, приходится чертовски ломать голову, чтобы не перейти границы и в то же время приблизиться к ней вплотную».[47] Так «поэт действительности» у себя и в читателе развивает чувство дистанции при «наибольшем сопротивлении». Его дистанция, не выраженная непосредственно в материале, должна быть в большей степени отношением к материалу; близкая дистанция должна быть наиболее сознательной и активной дистанцией. Такую и строит в «Онегине» Пушкин.

По мысли М. Бахтина, существенную роль в подготовке романа как жанра сыграли в европейской литературе пародии и травестии эпических жанров; пародийно—травестирующее творчество поздней античности и средних веков разрушало эпическую дистанцию и вовлекало традиционные образы в контакт с «незавершённой современностью». В творческой эволюции Пушкина аналогичную роль в подготовке романа в стихах, несомненно, играли такие поэмы, как «Руслан и Людмила» и «Гавриилиада».

Зачем же ты, еврейка, улыбнулась,
И по лицу румянец пробежал?
Нет, милая, ты право, обманулась:
Я не тебя, – Марию описал.

---

[47] Г. Флобер. Собр. соч. Письма 1831–1854. М.; Л.: ГИХЛ, 1933.С. 281

Но она обманулась недаром: в описание прелестей Девы еврейка может смотреться как в зеркало. Мария изображена «без дистанции»; одна еврейка перед другой – портрет и живая модель за рамой, перед картиной. Автор в этих строках показывает дистанцию между настоящей вдохновляющей его реальностью и переодетым повествованием. В самом деле, мадонна срисована с этой еврейки, что глядится сейчас в поэму; между ними нет традиционной дистанции, а есть дистанция образа и предмета, портрета и живой натуры, существующей вне обрамления.

Итак, дистанция между романом и миром изображена в композиции «Евгения Онегина». Роман героев охвачен миром как более общим контекстом; но поэтому нам дано почувствовать также более общую связь и за пределами пушкинского романа. В превосходной статье о «Менинах» Веласкеса М. Алпатов говорит об этом полотне: «Глядя на то, как в картине Веласкес пишет портрет Филиппа, мы можем догадаться, что Веласкеса, который пишет Филиппа, писал Веласкес настоящий. Мы как бы восходим ко все более высокой степени реальности, но никогда не достигаем абсолютного».[48] Подобным образом в «Онегине», наблюдая различные превращения я от приятеля и самого Александра Сергеича Пушкина до автора, который пишет этот роман, мы знаем, что этого автора, этого Пушкина писал настоящий Пуш-

---

[48] М. Алпатов. Этюды по истории западноевропейского искусства. М.: Изд—во Академии художеств СССР, 1963. С. 251.

кин. Дистанция между изображением и реальностью входит в роман как образ. Роман – лишь с живой картины список бледный, говорит нам это чувство дистанции.

Но такова лишь относительная истина для Пушкина; дистанция между романом и жизнью не абсолютная, она относительна, и это также показано в композиции. Её смысл поэтому так искажает популярное объяснение в духе «обнажения приёма», демонстрации художественной условности, «технологии», «лаборатории творчества» и т. п. Таким объяснением обесценен роман героев, повествование об Онегине и Татьяне, он превра—щён в подопытный материал, литературную игру, развенчанную иллюзию, разобранную игрушку. Но Пушкин серьёзен к художественной иллюзии, он только хочет поставить её в объективное отношение с миром. Пушкин со стороны рассматривает роман, но не из литературной лаборатории только, а из большего целого, чем роман и чем действительность, которая в нем «отразилась». Что до лаборатории, она сама изображена внутри действительности романа вместе с сидящим в ней и сочиняющим рифму поэтом. Формалистское объяснение не охватывает как раз всей конструкции, всего здания пушкинского романа. «Роман о романе» – этот титул не совсем лишён оснований, только определяет он не специально «технологическую», но объективную, художественно—космическую пушкинскую позицию.

Мы помним: автор, герой, читатель рядом сошлись в

несовместимой действительности. Несовместимость, однако, бросается нам в глаза, когда мы исходим из отношения «жизнь – роман». Но отношение это не абсолютно, и Пушкин не замкнут в нём. За границами этого отношения в изменившейся перспективе оправдан построенный Пушкиным смешанный мир. Недаром он так естествен для единого я романа – человека и автора вместе. Противоречие и единство романа и жизни одновременно даны в единстве сознания я. В этом духовном космосе Евгений Онегин имеет свою несомненную реальность, соизмеримую с реальностью «настоящих» живых существ. В самом деле роман продолжает жизнь, является прибавлением к ней. Онегин не повторяет никого из людей, этой личности в мире нет, Онегин, хотя и духовно, рождён. В отношении к любому возможному прототипу Онегин – другой. Он не тень реального человека, он ещё один человек, реальный по—своему. Пушкин предусмотрел популярную литературоведческую методологию, когда написал: Сличая здесь мои черты. Сличая черты, нельзя Онегина перевести целиком в какого—нибудь человека – «натуру»; литературный герой с как угодно «похожим» действительным типом помещается рядом, как прибавление к бытию. Поэтому совмещённая композиция пушкинского романа, где Онегин и сам Александр Сергеич Пушкин гуляют рядом в общем пространстве, изображает единство романа и жизни в составе целого бытия.

Так наивность отождествления мира и «мира», романа

и жизни делается оправдана как универсальная перспектива, всеобъемлющее воззрение Пушкина, тот энциклопедизм его, который был угадан Белинским. В энциклопедии в общем ряду помещаются вещи из разных сфер, и, например, Дон Кихоту может быть посвящена отдельная статья, наравне с Сервантесом. В энциклопедическом пушкинском мире свободно встречаются не только автор с героем, но герой с бытовыми знакомыми Пушкина и даже с героем другого произведения другого поэта, другого Пушкина: мой брат двоюродный, Буянов из Василия Львовича Пушкина. В «Онегине» мы читаем: …уверен, / Что там уж ждёт его Каверин; К ней как—то Вяземский подсел. Современному глазу в этих строках заметно внедрение непретворённого, «голого» факта, реальной сырой детали в «художественную ткань»; это станет потом интересной и острой проблемой искусства и его особенной трудностью: «Нос „реальный“, а картина—то испорчена», – как скажет Чехов о том, что случится, если в лице на картине Крамского вырезать нос и вставить живой. Вторжение сырого материала из мира разрушительно для замкнутого «другого мира» картины. В XX веке её размыкают, в самом деле вставляя живые носы или хронику в кинофильм, таким образом организуя напряженный контакт «реальностей». Но то, что становится после так напряжённо, у Пушкина существует как будто бы без усилия, не составляя как будто проблемы, являясь первоначальной целостью взгляда. Замкнутый мир романа героев не замкнут

в изображённом сознании автора, и сам роман Пушкина одновременно завершён и не замкнут, открыт. Смешанная реальность Пушкина содержит в себе противоречивые истины, по отдельности каждая лишь относительна и предполагает истину более полную. Относительно подобие романа и жизни; но относительно также и их различие: то и другое нам говорит синкретическая композиция Пушкина.

Мы говорили об образе пространства в «Онегине»; несколько слов о другом всеобщем измерении – времени. Оно так же неоднородно и двойственно. Пушкин писал в «Примечаниях»: «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю». Исследователи составили календарь событий романа Онегина (1819–1825). Пушкин сочинял роман с 1823 по 1830 г.[49] Примерно столько же времени пишется роман, сколько он длится. В «Евгении Онегине» есть время романа героев и есть время написания романа (время автора), также изображённое здесь, включённое в пушкинский роман вместе со временем героев. В построенном Пушкиным совмещённом, сдвоенном мире время автора «продолжает» время героев: история рассказывается с близкой дистанции в несколько лет, идёт по следам. Но мир двоится, и времена соотносятся иначе. Они, как ни странно, «одновременны». Герои живут, их роман продолжается, пока он пишется автором, и столько же времени, сколько он пишется. Так как автор дан человеком, и время написания

[49] Годом позже отдельно написано письмо Онегина Татьяне.

романа дано «человеческим» временем – биографическим временем я. Я, пока пишет, меняется, обретает зрелость, познаёт глас иных желаний, влечётся к суровой прозе и пр. Перемена личного тона в последних главах мотивируется летами: так объясняется в пятой главе решение очищаться от отступлений, и, таким образом, расстояние от первой до пятой главы (три года жизни Пушкина) измерено эволюцией «я» – человека. В финале веха, отмеряющая личное, прожитое писавшим автором время, – воспоминание о тех, кому он строфы первые читал… / Иных уж нет, а те далече… Так в роман включено и время автора в промежутках между писанием строф. Герои в рамках романа живут такое же время, как автор, пока он пишет о них, и автор живёт и «вместе с ними» меняется «на столько же времени» самым естественным образом.

Ужель и впрям, и в самом деле,
Без элегических затей,
Весна моих промчалась дней
(Что я шутя твердил доселе)?

Так образ времени тоже являет в романе «незавершённую современность».[50]

---

[50] Ср. замечание Америко Кастро в статье «Воплощение в „Дон Кихоте“»: до романа Сервантеса «нереальное время повествования и современное время писателя были несовместимы» (Americo Castro. Incarnation in «Don Quixote» // Cervantes across the centuries… N. Y., 1947. P. 138). «Дон Кихот» и «Евгений

Итак, «роман» в «Онегине» совсем не только лишь специально литературное дело, проблема романа гораздо больше литературной проблемы. Вспомним сюжет Онегина и Татьяны: проблема «романа и действительности» является жизненным делом их. Мы можем теперь, представив себе композицию «Евгения Онегина» на всех её этажах, заметить, что на разных уровнях повторяется, воспроизводится то же самое отношение.

Роман героев – «роман в романе», охвачен сознанием автора, действительностью автора, миром. Но если мы вступим в роман героев как в замкнутый мир, мы найдем, что здесь, в свою очередь, люди жизнью своей решают проблему «романа и жизни». В романе героев не только читают романы, но их «живут». Так живет Татьяна, и так она любит Онегина. Для нее Онегин – отождествлённый образ живого человека с милым героем. Реальность Онегина за романическими

Онегин», при очевидных конкретных различиях, связаны через века «перекличкой» как два романа, стоящие в начале литературного цикла, поэтому романы структурно самосознательные, с особым синкретным художественно—теоретическим характером, обширным, «космическим» планом и сложно расчленённым составом; эти «первые» романы «больше» («шире») следующих за ними более «типичных» романов. Очень остро чувствовал это различие Флобер, который писал о Рабле и Сервантесе: «Эти книги буквально подавляют. По мере того как всматриваешься в них, они вырастают подобно пирамидам и в конце концов начинают пугать. Какими карликами кажутся в сравнении с Сервантесом другие. Господи, каким чувствуешь себя маленьким! Каким маленьким!» (Г. Флобер. Собр. соч. Письма 1831–1854. С. 281).Пушкинский роман в стихах вырастает тоже, по мере того как всматриваешься в него.

оболочками остаётся проблемой до самых последних страниц: проблемой не только сознания Татьяны, но жизни самого Онегина. Люди жизнью разбираются в себе и других как в действительных существах или же «персонажах». Проблема реальности выясняется во взаимосопоставлении замкнутых образов мира – сознаний, своего рода «романов», которые люди сооружают себе для жизни.

Отношение «жизнь – роман», таким образом, это внутреннее отношение и собственная проблема романа Онегина, мира героев. В свою очередь, этот последний представлен романом в романе, «миром» в реальном авторском мире. Но и этот авторский, настоящий мир оказывается ещё не последним целым в пушкинской композиции; в завершающих строках «Онегина» неожиданно ещё изменяется перспектива, и этот мир автора и людей рядом с ним, его друзей, которых иных уж нет в этом мире, – этот мир вдруг тоже оправлен в раму и созерцается тоже «романом»:

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

Такова завершающая ступень в ступенчатом построении романа «Евгений Онегин».

1965

«Всё же мне вас жаль немножко…» Заметки на полях двух стихотворений Пушкина

Разбирая стихотворение Пушкина («Зимний вечер»), Юрий Николаевич Чумаков вспоминает классическое слово Ю. Н. Тынянова о «тесноте стихового ряда» и расширяет его, распространяя на «более высокие уровни, чем стих». Исследователь говорит о «„тесноте“ стихотворного текста» в целом.[51] Развивая это расширение замечательного определения, можно говорить об особой тесноте лирического смысла, содержания лирического стихотворения. Само лирическое пространство неизбежно – но и необходимо – не только извне, размером стихотворения, но и изнутри стеснено, поскольку слова на этом малом пространстве ближе, теснее связаны, и филолог, изучающий лирику, должен отнестись с повышенным вниманием не только к каждому слову, но и к его позиции в тексте, а значит – к его грамматической форме, звуковому составу и даже к пунктуационным знакам, его сопровождающим и с другими словами связывающим. «Поэзия грамматики и грамматика поэзии».

«Оленинское» стихотворение 1828 года «Город пышный, город бедный…» в разное время интересно рассматривали

[51] Ю. Чумаков. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 332.

В. В. Виноградов и В. Д. Сквозников. Разумеется, и цитировали при этом восемь пушкинских строк – но как цитировали? Восемь строк, как все помнят, распадаются на два контрастных четверостишия.

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелёно—бледный,
Скука, холод и гранит, —
Всё же мне вас жаль немножко,
Потому что здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьётся локон золотой.

Оба филолога цитируют два четверостишия по отдельности, в разных частях своего анализа.[52] Тем самым они демонстрируют и акцентируют контрастность четверостиший, на которую и направлен анализ как на противоречие, которое и составляет смысл, изюминку текста. Но, цитируя по раздельности, они вынуждены после первого четверостишия поставить точку вместо пушкинского тире – потому что как на тире оборвать цитату? В обоих разборах – точка! Автографа стихотворения мы не имеем и не знаем, какой знак был здесь поставлен рукой поэта. Пушкинские черновые ав-

[52] В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 268; В. Д. Сквозников. Стиль Пушкина // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Т. 3. М., 1965. С. 62–63.

тографы пестрят тире на месте должной точки, точка в черновой пушкинской скорописи – редкий гость; однако в беловых рукописях точки, как правило, возвращаются на свои места.[53] Наше стихотворение, начиная с первой публикации в «Северных Цветах на 1829 год», неизменно печатается с тире в середине текста[54] – и, не имея другого источника текста, мы должны принять здесь его как непременный пушкинский знак. Но ведь стихотворение с этим знаком иначе читается и иначе слышится: восемь строк его, два контрастных четверостишия, оказываются одной фразой и произносятся на одном дыхании, почти на одном дыхании (почти, потому что слишком чувствителен перепад интонации; тем не менее – одна фраза, и чувствительный перепад внутри той же фразы). Этот достаточно редкий факт (целое стихотворение из двух четверостиший, замкнутое в пределах единой фразы) остаётся в известных нам разборах стихотворения не замеченным и не оцененным. Между тем теснота лирического смысла с его резким контрастом и перепадом точки зрения и интонации возрастает необычайно в результате этого факта.

Город пышный, город бедный… Теснота контрастных характеристик задана первой строкой. Стройный вид и гранит скоро явятся у того же поэта под знаком «Люблю» (Люблю

---

[53] Ср. фотокопии черновиков «Евгения Онегина» и беловой рукописи второй главы в т. 6 Большого Академического Пушкина (С. 8, 300, 314,324, 336, 560).

[54] В «Северных Цветах» – с запятой и тире; запятая не воспроизводится в современных изданиях, хотя двойным знаком глубже выражена неокончательность высказывания в первом четверостишии.

твой строгий, стройный вид … Береговой её гранит…), и мы не можем сказать, что и здесь, в лирическом портрете города за несколько лет до «Медного Всадника», те же слова совсем уж не отражают той же его любви. Тонкая внутренняя контрастность проникает и первое четверостишие. Тем не менее в итоге своём оно слагается в общее и достаточно монолитное впечатление, которое будет Герценом названо по—французски «l'aspect lugubre de Petersbourg», «мрачным обликом Петербурга». У Герцена во впечатлении этом – сильный нажим политический, ненависть к николаевскому Петербургу, какой у Пушкина не было, – но слова для описания впечатления Герцен находит великолепно точные.[55] Во французской статье о Бакунине (1851) Герцен рассказывает, как в 1840 году провожал его до Кронштадта, когда тот покидал Россию; из—за поднявшейся бури их пароход был вынужден вернуться назад, и перед их взором вновь с моря вставал приближавшийся Петербург. «Я указал Бакунину на мрачный облик Петербурга и процитировал ему те великолепные стихи Пушкина, в которых он, говоря о Петербурге, бросает слова точно камни, не связывая их меж собой» – и первое четверостишие Герцен выписывает тут целиком; четверостишия второго при этом он замечать не хочет.[56]

---

[55] Воспоминанием о Герцене в связи со стихотворением Пушкина мы обязаны В. Д. Сквозникову: это он в своем разборе стихотворения нашёл это место из Герцена.

[56] А. И. Герцен. Собр. соч.: В 30 т. Т. VII. М., 1956. С. 344, 355. Перевод французского текста Герцена – Л. Р. Ланского.

Как убийственно точно: слова точно камни, без связи между собой! То есть – как ныне принято говорить, слова объектные, не оживлённые связью. Оттого и жмущиеся так тесно рядом, что нет между ними живого синтаксиса, простора связей. Изолированные, разобщённые, назывные словесные блоки, – разобщённые впечатления, точно глухие камни. Картина сложена из контрастов, не знающих, кажется, друг о друге, из обособленных, чуждых друг другу аспектов; и целое впечатление возникает из отпадающих друг от друга частей. Однако…

«Камни» между тем в этой самой своей отдельности тяготеют к цельному и монолитному «каменному» же единству, ложась в основание будущего петербургского мифа как основной его символ, «краеугольный камень». Только камни нам дал чародей… Только камни из мёрзлых пустынь, как скажет будущий петербургский поэт. Контрасты объединяются в монолит, и город пышный и город бедный взаимно предполагают друг друга как две стороны медали;[57] то же и

[57] Эпитету «пышный», «диагностически важному» в русской литературе, В. Н. Топоров посвятил специальное исследование (В. Н. Топоров. Из истории русской литературы. Т. II. М. Н. Муравьёв: Введение в творческое наследие. Книга II. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 327–348). Как выяснено здесь на многих примерах из русской поэзии (Сумарокова, М. Н. Муравьёва, Жуковского, Батюшкова, Дельвига, Баратынского), «город пышный» («пышный град» – по преимуществу в этой форме) стал ко времени пушкинского стихотворения постоянным, почти дежурным эпитетом Петербурга. К этому полустёртому поэтическому клише Пушкин и прижимает тесно эпитет противоречащий, строя двуипостасный, но цельный, нерасщеплённый в этой двуликости образ.

Дух неволи, стройный вид – в своей контрастности два звена говорят об одном и том же; заключительные же две строки четверостишия даже уже контрастов и не содержат и довершают общее хмурое, до мрачного, впечатление.

Впечатление, заключающее в себе огромную психологическую дистанцию – её и передал Герцен, пусть со своим политическим усилением. Говоря грамматически – город дан законченно, отдалённо и отчуждённо, в третьем лице, с которым как представить, что возможен душевный контакт? Настолько законченно, что можно переживать отдельно и законченно, как Герцен, четверостишие как всё стихотворение (в самом деле как бы с точкой на конце).

Но – тире за этой ложной точкой как знак незаконченности, знак разделяющий и связующий в то же время. И удивительная строка:

Всё же мне вас жаль немножко…

Что, кого это – вас? Хорошие читатели затрудняются с ходу ответить. Так стремителен поворот к тому же, что предстало уже в холодном безжизненном свете. Непросто сразу почувствовать это вас – как те же скуку, холод и гранит. Почувствовать их как вас, потому что это к ним внезапное обращение. В разговоре один читатель подставил мысленно свой вариант строки: «Все же мне их жаль немножко…» Однако нет – всё дело именно в вас. Потому что именно в

обращении чудесный эффект превращения (слово, которым пользуется В. В. Виноградов), даже преображения. Эффект, состоящий в открытии, что внешнее третье лицо холодного города было всё же нечуждым вторым лицом, к которому обращались, которому говорили. Внезапный эффект узнавания в отчуждённом третьем лице лирически близкого лица второго, с которым вели диалог в то самое время как его видели издалека и безжалостно. Что происходит в стихотворении, что в нём случилось? Первое четверостишие говорило о городе, второе теперь говорит ему. Связь и целое – в повороте, который стихотворение делает на своей середине. Поворот состоит в неожиданном обращении к безжизненному предмету. Ввод лирической фигуры обращения и образует центральную ось поворота всей пьесы.

В чём же, к чему поворот? Петербургское стихотворение, скрывающее в себе и открывающее для русской литературы большую национальную тему (потому что нельзя ли видеть в этой миниатюре завязку—открытие, ещё до «Медного Всадника», знаменитого нашего петербургского текста литературы?[58]), историософскую тему с несомненными обертонами

[58] «Начало Петербургскому тексту – читаем у автора этой идеи – было положено на рубеже 20–30–х годов XIX в. Пушкиным („Уединённый домик на Васильевском“, 1829, „Пиковая Дама“, 1833, (…) „Медный Всадник“, 1833, ср. также ряд „петербургских“ стихотворений 30–х годов)»: В. Н. Топоров. Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 23. Кажется, убедительно было бы открыть этот ряд петербургских стихотворений и с ним вместе сам ряд петербургского текста нашим стихотворением 1828 г.: встающий в нём образ уже – впервые, может быть, в литературе – отличается той поэтически—теоретической, ис-

политическими (Дух неволи…; сильное и не случайное впечатление Герцена), – превращается в стихотворение любовное, чуть ли не мадригал.

Поэт почти признаётся в любви холодному городу за то, что здесь ходит маленькая ножка. Милый малый масштаб совершенно уравновешивает огромную панораму и оправдывает её. Поворот картины – и мы за фасадом, внутри: за внешними формами открылась жизнь, не стеснённая ими; это ведь не птичка в клетке, как хорошо говорит В. Д. Сквозников, – потому что вольный бег ножки и грация локона громадой не скованы – только обрамлены. Но и громада осталась самой собой.

Правда, можно теперь на неё посмотреть с улыбкой. Строка с интонацией разговорного обращения не только вводит частно—человеческий масштаб, но и биографическую и лирическую сиюминутность. Стихотворение, при отсутствии автографа, неточно датируется между 5 сентября 1828 г., когда Пушкин в Приютине, по существу, прощался с А. А. Олениной, и 19 октября, когда уехал на три месяца из Петербурга в Малинники, а оттуда в Москву.[59] «Прощаясь, Пушкин

ториософской концептуальностью и сгущённостью, которая позволяет говорить о петербургском тексте литературы как о новом явлении, в отличие просто от петербургской темы в литературе. «Город пышный, город бедный…» как бы собрал и вместил уже известную критическую массу, позволяющую говорить о новом явлении.

[59] Летопись жизни и творчества Александра Пушкина / Сост. Н. А. Тархова. Т. 2. М., 1999. С. 415.

мне сказал, что он должен уехать в своё имение, если только у него хватит духу, – прибавил он с чувством», – записала (по—французски) их последний разговор в своём дневнике Оленина.[60] Это хороший биографический комментарий, это «с чувством» (avec sentiment); отъезд ненадолго, поэтому жаль немножко, но знает ли он, что расставание навсегда? Наверное, знает. Вполне реальный комментарий возможен и к космической панораме города – свод небес и холод, т. е. хмурая осень. Как ко всему фантастическому в «Пиковой Даме» возможно правдоподобное объяснение, но всюду оно недостаточно, так и весь фантастический отблеск картины города в первом четверостишии (он—то и составляет завязку того, что будет названо петербургским текстом) может быть снят конкретными объяснениями. Однако он остаётся не снятым, и строгая до суровости панорама остаётся самой собой, и Петербург впервые, кажется, в русской литературе здесь обретает – и сохраняет в итоге стихотворения – свой реально—фантастический образ.

Образуется сложное освещение в этой миниатюрной картинке. Возникающее внезапно лирическое обращение к «камням» перестраивает мгновенно первое впечатление – но после того уже как оно существует, такое законченное и сильное, что никакой новый угол зрения уже не лишит его силы. Город останется при своей неодушевлённости, будучи вдруг одушевлён обра—щённым к нему признанием. Как

---

[60] А. А. Оленина. Дневник. Воспоминания. СПб., 1999. С. 81.

будто живая биографическая конкретность момента должна хотя бы отчасти снять зловещую историческую значительность панорамы имперской столицы – ведь есть простое личное объяснение; но ничего уже не поделать – исторический вес панорамы небывало противоречивого города уже навсегда превзошёл любое личное объяснение.

Стихотворение движется так, что противоречия Петербурга вначале располагаются рядом на плоскости как не связанные контрасты; вторая же половина стихотворения обращает плоскостную картинку в объём. Объём, в котором есть плоский фасад и глубокое внутреннее пространство. Объём, который строится на едином дыхании произносимой без точки единой фразы. Объём немалого смысла в тесных границах этой единой фразы. В тесных, но и широких границах, потому что огромная тема имперского Петербурга, ведущая к «Медному Всаднику», и нежная личная тема любовная широко и свободно каждая размещаются и звучат на тесном пространстве восьми лирических строк.

«Оленинская» миниатюра была моментальным лирическим актом на фоне большой поэмы, возникавшей долго на протяжении 1828 года, – «Полтавы». Современники удивлялись в плане поэмы странной, казалось, внешней связи любовной истории с сюжетом историко—героическим, находя словно две поэмы в одной. Отмечали «недостаток единства интереса» (И. Киреевский) и «цельности впечатления» (Белинский). Но разнопланность сюжетов и составляла ориги-

нальность поэмы, которою Пушкин гордился – как «сочинением совсем оригинальным», так сам он себя похвалил за поэму, что всё—таки делал редко («Опровержение на критики»). В «Полтаве» нет Петербурга, но есть Пётр и есть огромный памятник, воздвигнутый в гражданстве северной державы его делу в истории. Конечно, не названным здесь Петербургом памятник этот в первую очередь и представлен как в нашей истории, так и в мире поэта. Однако и романическая интрига, частная повесть забытой историей грешной девы (Марии) уравнена во внимании автора, в плане поэмы с Полтавским боем. Парадоксальная архитектура «Полтавы» была «оригинальным» опытом совмещения общего исторического (и громкого государственного) и тихого частного человеческого в одном бытийном объёме. Опытом и вопросом – есть ли место частному человеческому в большой истории и каково это место? Сильнее и глубже этот вопрос и задачу эту будет решать «Медный Всадник». Но уже и малое стихотворение осени 1828 года предложит свой объём подобного совмещения, с обеспеченной «цельностью впечатления».

«Город пышный, город бедный…» возник на фоне «Полтавы», но связан с ней как будто весьма отдалённо. Между тем оба текста, большой и малый, направлены в сторону «Медного Всадника». Из пушкинистов никто не сближал и не связывал эти два текста, но синхронным контекстом творчества Пушкина этого года они неизбежно связаны. Только ли чисто хронологически связаны внешне или это хро-

нологическое соседство глубже питается корневой системой творчества Пушкина? Корневой системой, где петровско—петербургские, исторические мотивы с лично—лирическими сплетаются тесно. Может быть, будущее синхронное пушкинское собрание, недавно начатое,[61] где рядом лягут два текста, не разведённые по разлучающим жанровым рубрикам, но тесно сближенные единством творческого зачатия и рождения, может быть, оно представит нам наглядную и убедительную картину. «Нередко противоположные чувства к Петербургу уживаются, хотя и оказываются разведёнными по разным уровням или по разным жанрам», – заметил автор идеи петербургского текста.[62] Так в пушкинском поэтическом объёме пушкинский Петербург разведён по уровням и по жанрам его малой лирики и «петербургской повести», «Города пышного…» и «Медного Всадника».

Итак, «Медный Всадник». В самом деле есть, кажется, ниточка связи к нему от петербургско—оленинской миниатюры. Только там всё будет наоборот. Вознёсся пышно, горделиво. Пышное слово является так, что никакого противоречия ему не предполагается. Тут же и стройный вид, и гранит встают под знак «Люблю». Словарный состав петербургского стихотворения важной частью своей, основными словами,

---

[61] Пушкин. Собр. соч. Художественные произведения, критические и публицистические труды, письма, рисунки, пометы и деловые бумаги, размещённые в хронологическом порядке. Т. 1. М., 2000.

[62] В. Н. Топоров. Петербургский текст русской литературы. С. 271.

но под иными знаками, переходит в петербургскую повесть. Город бедный является тоже, но на сюжетном отстоянии от города пышного. Главное же, что малая человеческая история это и есть город бедный; они совмещаются. И это малое человеческое не становится светлой спасающей точкой на фоне мрачного города, наоборот – смертельным, безумным, трагическим возражением жизни на апологию Петербурга поэтом. Всё в поэме наоборот недавней лирической пьесе, а именно – городу ода, малому человеку трагедия (притом и ода, и трагедия «уживаются», не теряя себя, в пространстве поэмы). Но самый объём содержания – удивительно! – разве не был непринуждённо заложен уже в петербургско—любовной миниатюре?

Также и обращение к городу там заложено, но – отличие! Всё же мне вас жаль немножко… – Люблю тебя, Петра творенье… Красуйся, град Петров, и стой… Диалог интонаций не нуждается в комментарии. Но и там и здесь – обращение Пушкина к Петербургу. Расколы в мире поэта проходят сквозь эту лирическую фигуру.

Пушкинская поэтика обращения и составляет наш интерес в настоящем этюде. Частная, но достойная тема для пушкинистского изучения, пока не предпринятого. Монографическое внимание к пушкинской лирике хотя бы того же самого года свидетельствует за существенность этой темы. Потому что без остроты её узрения в лирических текстах мы во многом теряем переживание их. «Город пышный, город

бедный…» – не единственное стихотворение, в котором обращение так ярко действует как лирическая сила. В лирике 1828 года у Пушкина была не только Анна Оленина, была и Аграфена Закревская. Был ей посвящён—ный «Портрет». Лирика к той и другой пересекают одна другую на протяжении года.

С своей пылающей душой,
С своими бурными страстями,
О жёны Севера, меж вами
Она является порой
И мимо всех условий света
Стремится до утраты сил,
Как беззаконная комета
В кругу расчисленном светил.

Многое меняется от того, что этот женский портрет не «нарисован» просто, но высказан пристрастной аудитории – жёнам Севера. Аудитории не нейтральной – враждебной, участницам действия, шумной молве, приговору света, о чём говорится в другом стихотворении к той же женщине, оригиналу «портрета»: Когда твои младые лета / Позорит шумная молва… Но в «Портрете» он не к ней обращается, а к северным жёнам, названным лишь в одной строке, но становящимся фоном всего портрета, средой, в которой он отделяется и разрезает её собой (О жёны Севера, меж вами…), своей беззаконностью. Так и внезапное обращение разрезает

стихотворение, пробегает посередине «портрета» – пересекает текст, как беззаконная комета пересекает расчисленный круг. О жёны Севера, меж вами… – нельзя скользнуть по этой строчке, не пережив её особым образом. Как и в «Городе пышном…», который вскоре будет написан, здесь фигура обращения – структурообразующая фигура, и можно сказать, что мы теряем стихотворение, не пережив отдельно взрывающей стихотворение третьей строки. Теряем то напряжённое отношение, в котором «пылающая душа» находится к холодному (жёны Севера!) внешнему миру, к которому и обращён поэт с защитой своей героини, поэтической и мужской защитой. Обращение к северным жёнам – что, как не вновь к тому же холодному Петербургу? Так что и это стихотворение тяготеет по—своему – благодаря единственной обращённой строке – к пресловутому «петербургскому тексту».

Несколько ранее портрет той же пылающей души написал Боратынский в трагической эпиграмме – «Как много ты в немного дней…» (1825). Там поэт прямо к ней обращался, но говорил с ней резко и беспощадно, приводя трагедию на грань морального суда и эпиграммы. Душа была под судом, была вызвана на «процесс» в будущем кафкианском смысле. И вот два поэта на этом процессе не совсем на одной стороне. Один, любя, жалея и восхищаясь, всё же смешивает свой голос с судом. Пушкин берёт себе на процессе определённую

твёрдую роль – он защитник.[63] И с защитной речью он к суду обращается. Поэт, жёны Севера (за которыми – Петербург большого света[64]), беззаконная комета – три лица, структура процесса. И в основании этой структуры – единственная лирическая строка обращения с тёплой защитой в холодный мир. Строка, которую если не пережить особо, теряешь всю ситуацию. Теряешь энергию текста и с нею преображение – не побоимся сильного слова, – которое переживает весь лирический текст (тоже, кстати, укладывающийся в одну протяжённую фразу). Как и в «Городе пышном…» мы с той же силой мгновенного преображения встретимся.

Обращение – традиционная лирическая фигура; природе лирики отвечает, видимо, отношение к миру во втором лице (как в третьем лице относится к миру эпос). В эпическом мире автор более или менее скрыт в творении; в лирическом мире он, скорее, в процессе творения, в самом со-

---

[63] Пушкин берет её под защиту также и от Боратынского, поэт от поэта. У Боратынского и у Пушкина она общая героиня. В том же 1828 году Пушкин пишет в набросках статьи о поэме «Бал», за героиней которой у Боратынского – та же живая комета: «Напрасно поэт берёт иногда строгий тон порицания, укоризны (…) Мы чувствуем, что он любит свою бедную страстную героиню».

[64] Замечание орфографическое: в единственной прижизненной пушкинской публикации (в тех же «Северных Цветах на 1829 год») в «жёнах Севера» «Север» прописан с заглавной буквы, которая в большинстве современных изданий (за исключением Большого Академического собрания, но в известном 10–томном Малом Академическом это так) не воспроизводится. Эта заглавная между тем повышает вместе с собой значение «жён» как действующих лиц на идущем процессе: ведь не только, конечно, географический и космический север они представляют, но общественную силу северной столицы, великосветский Петербург.

стоянии творчества. Поэтому пушкинская поэтика обращения – одна из первичных тем для пушкинистского изучения, очень немалая тема. Немалая и размахом материала, и картиной эволюции. У молодого Пушкина риторические обращения – на каждом шагу. В «детской оде» («Вольность») он восклицает: Беги, сокройся от очей, / Цитеры слабая царица! / Где ты, где ты, гроза царей, / Свободы гордая певица? А дальше ставит в позу второго лица едва ли не всё, о чём заговорит, – тиранов мира, падших рабов, владык, мученика ошибок славных (Людовика XVI), самовластительного злодея (Наполеона?). В «Наполеоне» (1821) предмет обращений – не только герой (О ты, чьей памятью кровавой…), но и Россия, солнце Австерлица, пожар Москвы и краткий наш позор. Риторическая инфляция творящей лирической силы здесь налицо. И как она по ходу лирики Пушкина собирается, концентрируется, уплотняется и сжимается экономно и мощно – тому волшебные пушкинские примеры мы и пытались здесь рассмотреть. Всего лишь одним стихом, пересекающим энергетически лирический текст, преображается весь лирический мир.

(И надо бы в заключение хотя бы в скобках – или, может быть, на полях уже не пушкинской лирики, а нашего о ней размышления, – объясниться по поводу этого сильного слова, каким мы здесь пользуемся, – преображение. В христианской философии это большое слово, говорящее о просветлении мира как цели нашей жизни и всего мирового процесса.

Так по праву ли мы прибегаем к нему, говоря всего—навсего о лирическом стихотворении вполне светского содержания? Но, не касаясь уже искусства в его полноте, лирическое искусство не есть ли особая сила подобного просветления нашего существования, свет, который во тьме нашей жизни нам светит? Свет – «сверхматериальный, идеальный деятель», дал ему сто лет назад прекрасное определение Владимир Соловьёв.[65] Попробуем определение это занять у философа, чтобы сказать про лирику – может быть, она в большом кругу искусства, как и музыка, наиболее идеальный деятель. И действует в мире лирическом этот деятель разнообразно – и улыбкой нежной любви, и энергией заступничества за человеческую душу, защитой. И не заказано большое религиозное слово филологу в его погружении в лирический мир во всей его конкретности. Обращение – одна из форм нашей речи, которой в речи лирической принадлежит, наверное, роль особенная; это, может быть, вообще её ключевая фигура, ведь пафос лирики – мир во втором лице. … Жизнь, зачем ты мне дана? Это ведь тоже предмет обращения у того же поэта в том же 1828 году. Так что есть прямой путь от фигуры поэтики к высшей лирической цели: композиционная форма лирической речи и есть её конкретная сила, проводник того света, какой приносит лирика в наше существование.)

---

[65] В. С. Соловьёв. Философия искусства и литературная критика. М.,1991. С. 38.

О жёны Севера, меж вами…
Всё же мне вас жаль немножко…

1965, 2003

О смысле «Гробовщика»

Я знаю, что анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается.

Толстой о «Повестях Белкина»[66]

1

Предлагаемая статья представляет собой попытку «прочитать» одну из пушкинских «Повестей Белкина». В пушкинской критике всегда была камнем преткновения интерпретация этих простых повестей. Всегда считаясь «простыми», они тем не менее стали объектом непрекращающихся истолкований и приобрели в литературоведении репутацию загадочных. Вокруг «Повестей Белкина» в критике создалась ситуация, которую предупредил сам Пушкин своей пародией:

Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.

По поводу «Повестей Белкина» вспоминали эту концовку «Домика в Коломне» (а Б. М. Эйхенбаум, как мы увидим, принял эту пушкинскую «мораль» как теоретически отправной пункт своего анализа «болдинских побасенок Пушки-

---

[66] Письмо П. Д. Голохвастову, апрель 1873 // Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 62. М., 1953. С. 22.

на»).

Владислав Ходасевич, однако, заметил об этой «на первый взгляд шуточной, но пожалуй – многозначительной строфе» болдинской поэмы: «В этом предложении – ничего больше не „выжимать“ из рассказа – есть гениальное лукавство. Именно после таких слов читателю хочется „выжать“ больше, чем это сделал сам поэт».[67] Очевидно, подобным образом обстоит дело и с «Повестями Белкина».

Всякий, кто пробовал пересказать эти повести аналитически, выделяя («выжимая») их основное значение, знает, как трудно оказывается это сделать. Кажется, что их можно, по слову Пушкина, «просто пересказать» – и только.

Рассчитанные как будто на простое нерасчленённое восприятие, «Повести Белкина» тем не менее побуждают к интерпретациям. И они поистине представляют собой пробный камень литературоведческой и критической интерпретации, который, как сказано, всегда был камнем преткновения. Исследователи стремились за простым текстом прочитать скрытый смысл. В своё время М. Гершензон предложил аналогию между чтением пушкинской повести и разгадыванием загадочной картинки.

В статье о «Станционном смотрителе» М. Гершензон писал: «Иное произведение Пушкина похоже на те загадочные картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним написано: где тигр? Очертания ветвей образуют фигуру тигра; од-

---

[67] Вл. Ходасевич. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 59.

нажды рассмотрев её, потом видишь её уже сразу и дивишься, как другие не видят… Идея нисколько не спрятана, – напротив, она вся налицо, так что всякий может её видеть; и однако все видят только лес».[68]

Предложившим это уподобление критиком руководило то чувство, что простой рассказ пушкинской повести «значит» что—то, о чём—то нам говорит, что повесть не просто равна своему тексту, но имеет некоторый «второй план» своего истинного значения, который, однако, неразличимо слит с первым планом простого рассказа – с «очертаниями ветвей» в гершензоновской аналогии. Метод разгадывания, обоснованный Гершензоном, и есть характернейший метод критической интерпретации. И, кажется, «Повести Белкина» в особенности обрекают гадать о их смысле. Однако разгадывание Гершензоном пушкинских повестей как раз показывает, насколько недостоверен этот метод, притом особенно по отношению к таким произведениям, как пушкинские повести. Что получается у Гершензона? «Очертания ветвей», т. е. самый текст повестей, не имеют самостоятельного значения, а только служебную функцию, одновременно скрывая и содержа в себе, по существу, ничего общего не имеющую с ними «фигуру тигра», будучи лишь «обманными деревьями»; так, вступление о станционных смотрителях в разгадываемой критиком повести «усыпляет читателя», что-

---

[68] М. Гершензон. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 122; Он же. Избранное. Т. 1. М.; Иерусалим, 2000. С. 86.

бы затаить от него «идею». В подобном истолковании повесть становится иносказанием аллегорического характера. Интерпретации Гершензона возникли в атмосфере воздействия русского символизма начала XX века и стремились открыть «символический замысел»[69] «Станционного смотрителя» и «Метели», однако истолкование: «Жизнь – метель, снежная буря (…) такова жизнь всякого человека…»[70] – скорее аллегорическое, нежели символическое. «Идея» «Станционного смотрителя» в разгадке Гершензона (старый смотритель наказан за доверие к ходячей морали, выраженной в немецких картинках на тему о блудном сыне; тирания ходячей морали – «вот мысль, выраженная Пушкиным в „Станционном смотрителе“») также очень бедна по отношению к полноте нашего впечатления от этой повести. «Идея» именно выжата, а не раскрыта, значение повести не прочитано, а скорее вычитано.

Более тонко рассматривал два плана «Повестей Белкина» В. С. Узин: «Эти маленькие незатейливые „истории“ обращены одной своей стороной, своей твёрдой корой, к Митрофанушке, к „беличьему“ мироощущению Белкина, а ядром своим – к взыскательному, грустному созерцателю жизни. Самое явление жизни и тайный смысл её здесь слиты в

---

[69] М. Гершензон. Избранное. Т. 1. С. 93. «Нынешние символисты могли поучиться здесь лёгкости и естественности работы», – пишет он по поводу «Станционного смотрителя» (С. 86).

[70] Там же. С. 93.

такой мере, что трудно отделить их друг от друга».[71] «Митрофановский» интерес воспринимает в повестях «голую фабулу с её плавным разворачиванием», которая для Митрофана «довлеет себе самой»: «чисто внешний покров событий, механическое сцепление действий он предпочитал их внутренней телеологической связи».[72]

Современная Пушкину критика восприняла повести с «мит—рофановской» их стороны: «Ни в одной из Повестей Белкина – нет идеи. Читаешь – мило, гладко, плавно; прочитаешь – всё забыто, в памяти нет ничего, кроме приключений. Повести Белкина читаются легко, ибо они не заставляют думать».[73] «Потерянная для света повесть» Сенковского, за подписью А. Белкин,[74] пародировала как бы отсутствие содержания в «Повестях Белкина». Во время дружеского обеда один из участвующих рассказал историю, из которой слушатели сумели запомнить только первые слова: «Вот именно один такой случай был у нас по провиантской части». Рассказчик по просьбе слушателей повторил свою повесть, но и после этого её оказалось невозможно удержать в памяти. Так оказалась потеряна для света повесть.

С одной стороны, таким образом, в повестях нет ничего, кроме приключений, но в то же время и самое приключение,

---

[71] В. С. Узин. О повестях Белкина. Из комментариев читателя. Пб., 1924. С. 18.

[72] Там же. С. 10.

[73] Северная пчела. 1834. № 192, 27 авг.

[74] Библиотека для чтения. Т. X. 1835.

как какое—то ничтожное, можно забыть. Не только «идеи» нет, но и «митрофановский» интерес к голой фабуле не получает настоящего удовлетворения. Так в непосредственных реакциях критики отражался тот факт, что и фабула в «Повестях Белкина» не является самоцелью, не «довлеет себе самой».

Молодой Белинский писал в 1835 г. в «Молве»: «Правда, эти повести занимательны, их нельзя читать без удовольствия; это происходит от прелестного слога, от искусства рассказывать (con—ter); но они не художественные создания, а просто сказки и побасенки».[75] Белинский низко оценил «Повести Белкина», но его отрицательная характеристика интересна своей проблемностью. Он последовательно—односторонне воспринял действительную интенцию, в них заложенную, «белкинскую» природу повестей: ведь они действительно искушают читателя своей простотой и предлагают себя рассматривать как «просто сказки и побасенки»;[76] но для Белинского это значило – «не художественные создания».

Однако когда четверть века спустя после этого отзыва Толстой захотел прочитать одну из повестей Белкина детям в Яснополянской школе, ожидая найти в этой повести имен-

---

[75] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1953. С. 139.

[76] В этом духе о них отзывался и сам Пушкин: «сказки моего друга Ив. П. Белкина» (14, 209), «contes a dormir debout» (15, 1). Сам Пушкин охотно подчёркивал непритязательный их характер.

но то, что нашел в ней Белинский, – Толстому и нужны были «не художественные создания», – обнаружилась неожиданная для него картина: «После „Робинзона“ я попробовал Пушкина, именно „Гробовщика“; но без помощи они могли его рассказать еще меньше, чем „Робинзона“, и „Гробовщик“ показался им еще скучнее. Обращения к читателю, несерьозное отношение автора к лицам, шуточные характеристики, недосказанность – всё это до такой степени несообразно с их требованиями, что я окончательно отказался от Пушкина, повести которого мне прежде, по предположениям, казались самыми правильно построенными, простыми и потому понятными для народа».[77]

Так самые простые, «по предположениям», повести не прошли поверки на простоту и безыскусственное восприятие. При подходе к ним со специальным критерием простоты они оказались сложно и даже изощрённо построены. Особенно выразительно то, что слушатели не могли рассказать повесть. Несколько раньше Толстой же в известной дневниковой записи (1853) определил интерес пушкинской прозы (в отношении к новому интересу собственной прозы) как «интерес событий»; впоследствии эта формула сделалась популярной и стала в ряд с такими эпитетами пушкинской прозы, как линейная, глагольная, долженствующими передать её простой динамически—событийный характер. Но в яснополянском опыте в восприятии пушкинской повести выдели-

[77] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 59.

лись такие её моменты, которые нарушают, во всяком случае осложняют, чисто фабульный интерес, «интерес событий»; выступила на первый план повествовательная игра, «капризность постройки»,[78] мешающая воспринять самую фабулу; впечатление оказалось отнюдь не линейным.

В 1919 г. «Повести Белкина» стали одним из объектов, на которых оттачивалась опоязовская поэтика, – в статье Б. Эйхенбаума «Болдинские побасенки Пушкина».[79] Б. Эйхенбаум принял как формулу Белинского, так и заключительную «мораль» «Домика в Коломне», для того чтобы снять вопрос о «смысле» и его истолковании: «ничего „выжать“ из этих повестей ему не удалось – философия не поместилась», – комментировал он Белинского. «Повести Белкина» как «побасенки», таким образом, понимались не как произведения с незначительным содержанием (такими они были для Белинского), а как такие произведения, где очевидно дело не в «содержании». Так понимаемые, «Повести Белкина» оказались выигрышным материалом для выработки опоязовских принципов анализа произведения. Статья «Болдинские побасенки Пушкина» была написана почти одновременно с другой, программной статьёй Б. Эйхенбаума – о гоголевской «Шинели» – и представляет ей интересную параллель.[80] Тот

---

[78] Там же (по поводу «Ночи перед Рождеством» Гоголя, которую также не приняла аудитория).

[79] Жизнь искусства. 1919. № 316–317, 318, 13–14 и 16 дек.

[80] Статья не перепечатывалась в сборниках Б. Эйхенбаума «Сквозь литерату-

же метод подхода к произведению демонстрируется здесь на другом по своему характеру материале. Если в «Шинели» необходимо было преодолеть весомое «содержание», чтобы утвердить чистое построение сказа как художественную цель произведения, то в «Повестях Белкина» как бы нечего в этом отношении и преодолевать. Они не отягощены «идеей» и в этом качестве представляют для опоязовской аргументации, как своего рода «заумное слово», весьма показательный материал. Цель «Повестей Белкина», по Б. Эйхенбауму, всецело находится в литературной плоскости, эта цель – пародирование традиционных сюжетных схем. «Кому этого мало, кто скажет, что это – „только форма“, и будет упорно разыскивать „смысл жизни“ там, где его нет, тот пусть выводит мораль по способу самого Пушкина», – и Б. Эйхенбаум заключал свою статью последней строфой «Домика в Коломне».

Истолкованию («выжиманию») смысла Б. Эйхенбаум противопоставил композиционные наблюдения. Всё своё внимание он обратил на «движение новеллы», тщательно отличая его от движения самых событий в новелле. «Сюжет, очень простой и похожий больше на маленький анекдот, особым образом развёрнут». Наблюдение показало, что во всех повестях Белкина, так или иначе, это развёртывание, постро-

---

ру» и «Литература»; можно пожалеть, что она не вошла как статья методологическая и принципиальная для исследователя в посмертный сборник Б. Эйхенбаума «О прозе». (Статья вошла в более поздний сборник Эйхенбаума «О литературе». М., 1987. – Примечание 2005 г.)

ение сюжета, «походка, поступь» новеллы[81] не совпадает с поступью рассказываемых в новелле событий, с их прямым ходом, композиция не совпадает с фабулой (не подобное ли явление зафиксировала и толстовская критика «Гробовщика»?). «При простой фабуле получается сложное сюжетное построение. „Выстрел“ можно вытянуть в одну прямую линию – история дуэли Сильвио с графом».[82] В «Выстреле», «Метели», «Станционном смотрителе» очевидно несовпадение хода событий с тем, как они развёртываются, рассказываются. По—иному подобное несовпадение осуществляется в «Гробовщике»; процитируем то, что говорит Б. Эйхенбаум об этой повести.

В «Выстреле» и «Метели» композиционная задержка и остановка действия – «кажущаяся – на самом деле сюжет идёт прямо к своей развязке, и все события получают свое должное развитие. В „Гробовщике“ – иначе. Всё до известия о смерти купчихи Трюхиной и появления мертвецов кажется только приготовлением к повести, только завязкой, между тем как оказывается, что сами события именно на этом месте останавливаются, и повесть никуда дальше не идёт. Сон гробовщика служит мотивировкой для кажущегося движения. Повесть разрешается в ничто – не произошло ровно ничего,

---

[81] Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 166 (статья «Проблемы поэтики Пушкина», 1921, в которой развиты положения статьи «Болдинские побасенки Пушкина»).

[82] Там же.

даже Трюхина не умерла. Получается нечто вроде каламбура – тут—то, верно, больше всего „ржал и бился“ Баратынский.»

«В „Гробовщике“ – игра с фабулой при помощи ложного движения: развязка возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает её, превращая рассказ в пародию».[83]

Предлагаемая статья посвящается «Гробовщику», и в ходе разбора повести нам предстоит критически рассмотреть её понимание Б. Эйхенбаумом. Заметим, что композиционный анализ Б. Эйхенбаума также имеет дело с двумя планами в пушкинских повестях, как и традиционное истолкование, но если для В. Узина, например, эти планы определяются как кора и ядро, как «голая фабула», «внешний покров событий» и «их внутренняя телеологическая связь», то для Б. Эйхенбаума это «простая фабула» и «сложное построение». Так, в линейной, фабульной, по репутации, пушкинской прозе для того и другого исследователя не фабула главное, но некий другой план, в который преобразуется фабула: «смысл жизни» для одного истолкователя, «конструкция» – для другого. Таким образом, эти исследования направлены на очень разные и даже прямо противоположные цели; методологически они, по—видимому, отрицают друг друга, и действительно, в своё время эти направления работы взаимно одно другое отрицали. Однако ведь смысл и конструкция

[83] Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. С. 167.

противостоят друг другу в произведении лишь идеально; реально они образуют художественное единство. Так, очевидно, и в «Повестях Белкина». Так что композиционные наблюдения Б. Эйхенбаума не столь чужды, как это кажется, выяснению смысла бел—кинских повестей, как раз которого Б. Эйхенбаум за ними не признаёт; это выглядит парадоксом, но таков был парадокс русского формализма. Занимаясь «Гробовщиком», мы увидим, что в анализе противоречия, в которое здесь вступают фабула повести и её композиция, и открывается нам иными способами не выявленное значение повести. В то же время отсутствие установки на смысл сказывается на самых композиционных наблюдениях Б. Эйхенбаума; композиция в целом, самый её рисунок, определена, на наш взгляд, неверно.

Обратимся к «Гробовщику». Эту повесть чаще всего определяют как шутку или пародию. Но, очевидно, она не сводится к шутке или пародии, и они, очевидно, не представляют последней цели всего, что предпринято Пушкиным в этой повести. Это – то, что предпринято, и следует рассмотреть в подробностях. Это значит прежде всего – «прочитать» композицию «Гробовщика».

2

Главным событием повести является сон гробовщика с приходом мертвецов к нему на новоселье. Это, собственно, то, что в повести «происходит». Но происходит это, как оказывается, во сне, так что в итоге повести как раз ничего не

происходит:

– Ой ли! – сказал обрадованный гробовщик.
– Вестимо так, – отвечала работница.
– Ну коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей.

Если, таким образом, сходит на нет приключение Адрияна Прохорова, то значит ли это, что сама повесть Пушкина «разрешается в ничто», как о ней заключал Б. Эйхенбаум?

В критике чаще всего в духе сюжетного итога повести формулировался и её художественный итог. «. И всё оказывается вздором, маревом, сном, и он мирно садится пить чай».[84] «Фантастический сюжет в последних строках начисто снимается мотивировкой сном».[85] «Простейший случай („Гробовщик“), когда все ужасы оказываются сном».[86]

Однако наше итоговое впечатление по прочтении повести не столь «просто». Оно не определяется только эффектом развязки. Как и в других своих «Повестях Белкина», автор «Гробовщика» искушает читателя простой развязкой, в которой вместе с фантастическим приключением как будто демонстративно снимается вся таинственность и значительность рассказанной истории. Но мы говорили уже, что эта «белкинская» интенция, совершенно определённо присут-

---

[84] Владислав Ходасевич. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 69.

[85] Послесловие Д. Якубовича к «Повестям Белкина» (Л., 1936. С. 140).

[86] Замечание А. А. Ахматовой по поводу «игрушечных развязок» «Повестей Белкина» (А. Ахматова. О Пушкине. Л., 1977. С. 168).

ствующая в повестях и внушающая отношение к ним как к «побасенкам», как бы вписана в их структуру вместе с образом простодушного автора Белкина и пушкинского значения повестей не покрывает. В данном случае «простейшая» развязка не покрывает всего предшествующего повествования с кульминационным событием сна. Функция самой развязки оказывается неоднозначной: в одном отношении – как чисто фабульный элемент, как голый конец, развязка всё упрощает, но как композиционный фактор она осложняет картину.

Повесть построена так, что развязка не просто снимает рассказанные события, но она заставляет на них оглянуться и развернуть их в обратном порядке: ведь герою приходится утром (как мы увидим, не без усилия) возвращаться к реальности, и вместе с ним это делает повествование: явь от сна отделяется ретроспективно. В утреннем свете развязки события сна обращаются вспять, обнаруживая свою верхнюю границу, свою исходную точку. Тем самым прочитанная нами история ретроспективно членится надвое, и выясняется соотношение двух этих частей истории как яви и сна; событие жизни гробовщика членится на два различных по своей природе события.

На эту особенность внутреннего устройства повести наводит нас наблюдение Б. Эйхенбаума в цитированной статье 1919 г.: «сами события» именно там останавливаются, где главные события повести только начинаются, и как раз там, где действие принимает интенсивный характер, оно, как

оказывается, не идёт. Можно возразить на это, что сон гробовщика идёт – как сон, что сон это тоже событие; можно вспомнить у Пушкина другие сны, многозначащие и важные для действия (сны Татьяны, Отрепьева, Петруши Гринёва). Но в сравнении с этими знаменитыми снами сон гробовщика имеет свою интересную специфику; она и отразилась в наблюдении Б. Эйхенбаума. Сон Адрияна Прохорова образует не похожий на них сюжетный рисунок. Этот сон не чета тем вещим пушкинским снам: их значительность утверждается ходом действия, этот низводится в результате как «только сон». Формальное же отличие, от которого и зависит этот эффект, заключается в том, что сон идёт необъявленный, оказывается сном. Таков основной факт, определяющий структуру «Гробовщика».

Классические пушкинские сны всегда объявлены: И снится чудный сон Татьяне. Манифестируется и самый сон, и чудный его характер. «Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое.». Подобным образом вводится и сон героини в «Метели»: «. бросилась на постель перед самым рассветом и задремала; но и тут ужасные мечтания поминутно её пробуждали».

Адрияну Прохорову тоже снится чудный сон. Но он не вводится подобными словами. Переход из реального действия в сонное не отмечен в рассказе, переход совершенно правдоподобно замаскирован и от читателя скрыт. «На дво-

ре было ещё темно, как Адрияна разбудили». Так вводится сновидение. В естественно продолжающемся сюжете к гробовщику приходят покойники (по его приглашению, сделанному ещё наяву), как статуя Командора приходит по приглашению Дон Гуана, – и только утром повествование «возвращается к действительности», вместе с самим героем.

Этим как бы попятным ходом, накладывающимся на поступательную динамику сонных событий, и производится тот эффект превращения динамического развития как бы в статическую фигуру, который был зафиксирован Б. Эйхенбаумом как определяющая особенность построения «Гробовщика», его конструктивный принцип. События «останавливаются», т. е. они выключаются из реального ряда жизни гробовщика, который связывается в последних строках, минуя и как бы уничтожая сон.

Означает ли это, однако, что динамику кульминационных событий можно определить как ложное, кажущееся движение? У Б. Эйхенбаума эти характеристики методологически последовательны, но наше впечатление от повести с ними не соглашается. Дело в том, что композиционный анализ Б. Эйхенбаума методологически исключал «материал», т. е. самую тему гробовщика и самую фабулу как таковую в её конкретности; рассматривалась чистая схема движения событий, вне того, что собственно «движется» в этих событиях, что снится и что не снится гробовщику. Приведём здесь цитату из книги, посвященной в 20–е годы критике «формаль-

ного метода»; автор книги пишет об опоязовском понимании материала, согласно которому «материал должен быть абсолютно индифферентен»:

«Если бы смерть, именно как смерть, а не как безразличная сама по себе мотивировка отступления, входила бы в конструкцию произведения, то вся конструкция была бы совершенно иной. Смерть нельзя было бы заменить перестановкой глав. Фабула из безразличной опоры для сюжетного развёртывания превратилась бы в самостоятельный и незаместимый элемент художественной конструкции».[87]

Если бы самая фабула гробовщика, как она существует в пушкинской повести, рассматривалась бы в анализе Б. Эйхенбаума как «незаместимый элемент художественной конструкции», а эта последняя бы рассматривалась как небезразличная к наполняющему её «материалу» и теме, – то конструкция в целом выглядела бы иначе, нежели как она предстает в итоге у Б. Эйхенбаума. Конечно, анализ этот краток и не включает «подробностей». Однако «подробности» исключаются принципиально из самой конструкции, а поэтому и из анализа. Б. Эйхенбаум замечает, что «всё до известия о смерти купчихи Трюхиной и появления мертвецов кажется только приготовлением к повести, только завязкой.». Что же именно здесь «завязывается»? Мы увидим, читая повесть, что завязывается здесь тот самый сюжетный парадокс, который так остро схватил и определил Б. Эйхенбаум, – завязы-

---

[87] П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928.С. 148.

вается в «материале», в «подробностях».

И не рассматривая по существу этой завязки (а она охватывает более половины текста «Гробовщика»), мы не получим ключа и к «конструкции». Почему повествование переходит в сон без отметки об этом и затем событие сна снимается как событие? Б. Эйхенбаум рассматривает самый этот эффект вне «материала», в котором он достигается: чистое, освобождённое от материала, движение фабулы, снимаемое обратным движением, – «ложное» движение, в итоге, как смысл и цель всего построения – пародийное самоуничтожение фабулы.

Однако, приняв во внимание («включив в конструкцию») всё то, что по существу в повести происходит, мы «прочитаем» иначе и самое построение, самую композицию повести. В построении «Гробовщика» можно рассмотреть иную фигуру; определим её формулой В. Виноградова – «семантический параллелизм».[88] Ретроспективно сон выключается из порядка событий жизни гробовщика, но этим он не просто снимается; он образует другой порядок событий, который не сочетается с первым, «дневным» порядком в одной и той же плоскости действия, но выключается из него как другой параллельный план гробовщического бытия.

«Эти два разных плана изображения сначала кажутся одним последовательно развивающимся клубком авторского повествования, хотя в них обоих повторяется одна и та же

[88] В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 462.

тема с некоторыми вариациями. Но потом оказывается, что они противопоставлены, как явь и бред, воспроизводящий в причудливых сочетаниях образы и впечатления яви». Автор, «не прерывая прямого развития фабулы», строит «последующие фантастические события как отголоски и отражения уже описанной действительности».[89]

Непрерывный поток событий, единая фабула повести, таким образом, расчленяется как бы на фабулу яви и фабулу сна, которые в результате не связываются в единую линию действия. Не нуль фабулы в результате повести, но раздвоение фабулы и смысловое соотношение планов, «семантический параллелизм», «симметрия образов и тем»,[90] открывающаяся в сопоставлении дневного сюжета героя повести и его сонного видения.

Итак, линейная фабула оборачивается скрытым параллелизмом построения: такова формула композиции «Гробовщика». Но линейная фабула именно «оборачивается», это – «оказывается» (слово, без которого не может обойтись никто из пишущих о «Гробовщике»). В том—то и дело в этой повести, что «семантический параллелизм» дневного и сонного действия скрыт в поступательном движении фабулы, два плана действия сведены на одну повествовательную плоскость, два ряда образов следуют в линию, в ряд.

В. Виноградов по поводу одного эпизода (речь Адрияна

---

[89] Там же. С. 461–462, 463.

[90] Там же. С. 461.

после пирушки у немца) рассматривает, что означает он «в прямом фабульном движении повести» и как его можно понимать «в общей композиции повести, в аспекте её скрытой семантики».[91] Эта коллизия прямого фабульного движения и композиции, которою оно «оборачивается», и работает в повести как её «конструктивный принцип». Б. Эйхенбаум первый определил значение этой коллизии «простой фабулы» и «сложного построения» для «Повестей Белкина» и зафиксировал особенность её проявления в «Гробовщике». Но Б. Эйхенбаум не искал «скрытой семантики» в этих особенностях построения, для него само по себе построение как таковое и было семантикой; картина построения оказывалась, однако, от этого плоскостной и смещённой относительно композиции пушкинского «Гробовщика».

Какова же семантика этой композиции? О чём рассказывает повесть, так построенная, если не согласиться, что она «разрешается в ничто»? Заметим, что видимое прямое движение повести возникает из постепенного совмещения и смешения «внешнего» и «внутреннего» плана существования её героя; повествование словно теряет грань между явью и сном, реальностью и фантастикой, действительностью героя и его сонным сознанием. Читая «Гробовщика», мы видим, как постепенно это сплошное реально—фантастическое действие повести растёт из её «материала», реализует тему существования Адрияна Прохорова; в этом словно те-

---

[91] Там же. С. 568.

ряющем грань сюжете и вскрывается «скрытая семантика» жизни гробовщика, ему самому неведомая. Тот «узел» действия, каким является сон, завязан и постепенно затянут в «завязке» (первая и большая часть повести).

3

«Просвещённый читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми весёлыми и шутливыми, дабы сей противоположностию сильнее поразить наше воображение. Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу. Адриян Прохоров обыкновенно был угрюм и задумчив».

Традиционно с образом гробовщика в литературе связана остроумная тема. Н. Я. Берковский по поводу пушкинского «Гробовщика» цитировал из «Хозяйки» Достоевского: «В нижнем этаже жил бедный гробовщик. Миновав его остроумную мастерскую, Ордынов…».[92] «Остроумно» положение гробовщика между живым и мёртвым миром, двусмысленно смешанными в его профессии и роли среди людей.

Остроумие темы играет контрастами – оксюморонами живого и мёртвого и вокруг пушкинского Адрияна с первой же фразы повести. Однако повествователь противопоставляет его классическим литературным могильщикам, выве-

---

[92] Н. Я. Берковский. Статьи о литературе. М., 1962. С. 312.

денным «людьми весёлыми и шутливыми», – прежде всего шекспировскому могильщику, весёлость которого обсуждается Гамлетом и Горацио: «Гамлет. Или этот молодец не чувствует, чем он занят, что он поёт, роя могилу? Горацио. Привычка превратила это для него в самое простое дело. Гамлет. Так всегда: рука, которая мало трудится, всего чувствительнее». Однако затем, вступив в разговор с этим малым, Гамлет убеждается, что с ним надо «говорить осмотрительно, а не то мы погибнем от двусмысленности», и произносит свою знаменитую фразу о том, что все стали настолько остры, что мужик наступает дворянину на пятки. Принц и могильщик состязаются как равноправные партнёры в философском остроумии, обоснованном у одного из них с интеллектуального верха, а у другого – с народного низа. Могильщики у Шекспира и Вальтера Скотта[93] остроумны функционально: остроумие темы непосредственно выражается в том, что они даны людьми весёлыми и шутливыми.

Пушкин хорошо знал этот шекспировский эффект, он очевиден в «Пире во время чумы», написанном в Болдине после «Гробовщика». В «Гробовщике», однако, Пушкин не просто не пользуется этим эффектом, но открыто и нарочито (эффектно) «снимает» его в экспозиции повести, объясняя читателю своего героя.

---

[93] Герой «Ламмермурской невесты», заказывающий похороны, находит «философские рассуждения могильщика очень забавными».

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.