

Červyns'ka, Ol'ha V'jačeslavìvna

Рецептивные ресурсы "Евгения Онегина"

In: *Alexandr Sergejevič Puškin v evropských kulturních souvislostech*. Pospíšil, Ivo (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2000, pp. [217]-234

ISBN 8021023007

Stable URL (handle):

<https://hdl.handle.net/11222.digilib/132492>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

РЕЦЕПТИВНЫЕ РЕСУРСЫ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

Ольга Червинская (Черновцы)

Роман Александра Пушкина, изученный во всех мыслимых, казалось бы, ракурсах, все-таки продолжает свою историческую жизнь, а, следовательно, обладает всеми потенциями художественной органики, т.е. обаянием именно *живой художественной плоти*. С этим романом свои особые отношения складываются практически у каждого из нас. Но можно сказать и более решительно: он есть не только главнейшая из самореализаций творческого темперамента великого поэта – для любого из его реципиентов он также становится поводом к творческой самореализации. Она осуществляется как преодоление читателем тирании «мнения», затем – некоей энтропии (условно) текстового пространства, затем – как согласование текста с упорядоченностью рецептивного мировидения, с полнотой и внутренней мерой читательской самоотдачи.

Итак, речь идет о ресурсах, представляемых рецептивной поэтикой (формой филологического описания и анализа определенного факта литературного процесса, понимаемого в его сущностных проявлениях под индивидуально определяемым исследовательским углом зрения). В качестве образца рецептивной поэтики могут быть названы лекции В. В. Набокова по русской литературе для американских студентов (40-60-е гг.). В них немало (и в разные десятилетия) говорится о «читателе», о «неслучайном читателе» – «брате», «двойнике»¹. Так, в лекции 1958г. Набоков произнес фразу, не изменяющую, вопреки обычному, своего смысла в любом контексте или даже вне такового: «Читатели рождаются свободными и должны свободными оставаться»².

Очередное восприятие *перечитываемого* текста обнаруживает органически естественную амплификацию смысловой наполняемости его рецептивным сознанием. Отсюда процесс *перечитывания* становится не просто любопытным фактом биографии писателя и читателя, но имеет право на интенциональность, на более серьезное положение и признание в кругу исследовательских задач теории восприятия. Эта проблема тем более должна быть понятна

¹ См. главу «Апофеоз личности» из книги о Н. В. Гоголе (1944г.) в кн.: *Набоков В. В. Лекции по русской литературе /Пер. с англ. и предисловие Ив. Толстого.* – М.: Независимая газета, 1996. – 440с.

² Там же. – С.27.

литературоведам, что каждый из нас всю жизнь профессионально обречен заниматься именно *перечитыванием* литературы.

Учитывая достаточно условные параметры рецептивной поэтики, мы должны ответить себе на один вопрос: в какой мере в читательской интерпретации все же допустим «произвол»? Имеется тут в виду «произвол поэтики» или же речь идет о «поэтике произвола» (перефразируя несколько дилемму А. Жолковского)? Итак: ни то, ни другое. Р. Барт в одноименном эссе провозгласил «смерть автора». Надо полагать, это произойдет лишь в том случае, если, превращая (по его терминологии) «авторское письмо» в «текст» или, следующий этап, – в «произведение», мы будем это делать по настроению, а не так, как того хотел автор, т.е. в таком случае мы окажемся для этого автора либо плохими партнерами, либо даже вовсе не способными к партнерству. Долг профессионала – не уничтожить автора, а воскресить его. Любая серьезная попытка изучить и объяснить текст опирается на идеи, обнаруживаемые в пределах его самого, так что интерпретатор текста есть по сути его *исполнитель*. Тут, по крайней мере, творческая воля реципиента всегда может выразить себя в выборе своего объекта, а затем – в его принятии или отрицании.

Итак, ниже мы обращаемся к тексту «Евгения Онегина» как к конкретному жанровому образцу русского лирического романа, приобретающего в свете идей рецептивной поэтики ускользавшие дотоле черты жанровой определенности, хотя здесь сам по себе вопрос о жанровой полиморфности русского романа как такового, очень значимый и провоцирующий на дискуссию, оставлен в стороне (закономерны суждения о специфике формирования полиморфного русского романа, об «автохтонных и иностранных корнях романного жанра в России», а также представления об этом жанре как «оригинальном синтезе восточнославянских, византийских и западноевропейских моделей», высказанные Иво Поспишилом, который определил, в частности, «Онегина» как парадоксальный «роман в стихах»).³

Специфика жанровой природы так называемого русского лирического романа, берущего свое начало в «Онегине», заключается в его жанровом (1) и рецептивном (2) *метаморфизме*. Первый есть проявлением именно *продуктивной* рецепции и обнаруживает себя лишь при сличении отдельных, как будто разнородных произведений (например, при сравнении пушкинского романа с такими лирическими произведениями, как «Дар» В. Набокова и «Поэма без героя» А. Ахматовой).

³ См.: Иво Поспишил, Феномен русского романа. Истоки, эволюции, поэтика // XII Międzynarodowy Kongres slawistów (Kraków 27 VIII – 2 IX 1998). Streszczenia referatów: Literaturoznawstwo; folklorystyka; nauka o kulturze. – Warszawa: Wydawnictwo Energica, 1998. – S. 70.

Продуктивная рецепция является на самом деле результатом попытки приспособить творческое сознание к чужому тексту, которая завершается преодолением его тирании и созданием новой, уже другой формы, что является важнейшим критерием жизнеспособности даже вполне архаичного жанра в историческом пространстве культуры.

Второй аспект метаморфоза лирической формы связан с основным условием ее реализации, вытекающим из ее именно троповой, именно непрямозначной природы. Лирический текст может получить свое реальное завершение лишь в конкретном рецептивном отражении, которое следует относить к рецепции *описательной*. В этом случае метаморфоз также есть определенная, связанная с конечной рецептивной реакцией на текст стилистическая доминанта, которая и характеризует текст именно как *лирический*, когда имплицитность (читательская «встроенность» в текст) не только желательна, но и обязательна в силу родовой природы лирики, ориентированной на авторскую суггестию и читательскую интуицию. По воле автора утаенное в тексте решающее лирическое событие имеет почти всегда возможность реализоваться в виде рецептивной догадки, соответствующей сказанному в тексте.

Итак, перед нами вроде бы хорошо известный роман «Евгений Онегин». Сюжет его изначально воспринимается как простая автология. Пушкин вроде бы рассказал о том, о чем хотел рассказать: о борьбе амбиций, о том, как гордец Онегин, убив на дуэли друга, в конечном счете получил отпор от гордой Татьяны, некогда им отвергнутой. Но так ли уж бесспорна такая версия романной фабулы? Думается, нет. Попробуем отойти на пару шагов в сторону от сложившегося к сегодняшнему дню традиционного восприятия романа «Евгений Онегин». Попытаемся представить его как ключевой лирический метатекст, намеренно и сознательно вводящий в заблуждение своего «доверчивого читателя» уже на уровне самой эпической сюжетики. Это принципиальный прием жанра, понимаемого здесь под именем «русского лирического романа», прием, сближающий «Онегина», «Дар» и «Позму без героя» своим странным повтором ведущего сюжета авторского мотива (обмануть, мистифицировать читателя). Именно он, на мой взгляд, является формообразующим ферментом отмеченной жанровой формы.

Для автора (как автора письма) и для его читателя (как автора текста) результат их встречи основывается на опыте эстетического познания, в конкретной форме отражающего постоянно ускользающую реальность. Всякая попытка поэтической контаминации конкретного и неуловимого регулируется определенной закономерностью. Важно не упустить из поля зрения этот важнейший онто-

логический аспект и в любом частном случае стремиться обнаружить эту *ключевую* закономерность. В связи именно с Пушкиным мы в этом плане можем указать на особую роль *антитезы*. Ситуации спора, противостояния, антагонизма в романе многократны и даже подчеркнуты:

«Меж ними все рождало споры
И к размышлению влекло:
Племен минувших договоры,
Плоды наук, добро и зло,
И предрассудки вековые,
И гроба тайны роковые,
Судьба и жизнь в свою чреду,
Все подвергалось их суду.» (2, XVI)*.

Казалось бы, нет ничего сверхобычного в активном функционировании антитезы, поскольку сравнение лежит в основе любой формы познания. Однако именно у Пушкина оно становится принципом формообразующим. Пушкинские антиномии не риторичны, поскольку предполагают решение или, по крайней мере, попытку решения. Например, нет никакой риторики в главном вопросе романа о главном герое:

«Созданье ада иль небес
Сей ангел, сей надменный бес,
Что ж он?...» (7, XXIV).

Вместо мешанины и нагромождения ощущений у Пушкина мы видим ясную, последовательную линейность противоположных состояний, откровенную амплитуду, *подчеркнутую* раздельность («Всегда я рад заметить разность/ Между Онегиным и мной» (1, LVI), – было подчеркнуто с самого начала).

Конечно, легко объяснить тягу Пушкина к антитезе и романтической традиции с ее программным «двоемирием» (мечта, греза, сон – и противостоящая всему этому реальность, высокое и земное и т.д.). Это лежащее на поверхности решение, без сомнения, абсолютно верно. Но за этим стоит, помимо всего, и природа собственного поэтического сознания Пушкина, специфика *его* мышления. Поэт не смешивает земное и небесное, грешное с праведным, поэта с чернью, врага с другом, героя с негодяем, наконец себя со всем остальным миром, но почти всегда мечтает об их примирении. Духовная, незамутненная острота зрения делала Пушкина и житейски пронизательным, отсюда его вневозрастная глубина погружения в мир страстей. Это выразилось в том, что из всех форм сравнения именно антитеза оказалась для него наиболее удобной и продуктивной, т.к. в основе ее

* Здесь и далее в скобках указаны последовательно номера главы и строфы.

предполагается особая четкость сравниваемых предметов, состояний, фактов или даже целых их рядов (разнообразие форм пушкинского оксюморона, почти не изученного, объясняется тем же).

Несомненно, разговор о пушкинской антитезе не нов. На переключение регистров в пределах одной строфы как на доминанту романного письма «Евгения Онегина» в свое время обратил внимание Ю. Н. Тынянов⁴. Утверждал и доказывал также, что поэтика этого романа концептуально построена на «принципе противоречий», Ю. М. Лотман, особо подчеркнув, что «основной сферой противоречий является характеристика героев»⁵. Любящие этот текст могут бесконечно обнаруживать и обнаруживать колебания, «противоречия», антиномии, или в целом – антитезы таинственного романа, идя и вглубь, и вширь. При этом, например, рассматривая даже самую микроскопическую единицу ритмической структуры «Онегина» (ямбическую стопу с ее безударностью – ударностью), мы и тут столкнемся с ритмической моделью все той же антитезы.

Но в данном случае речь идет об этом приеме именно как о *принципе, организующем сюжетку этого романа*. Только он удерживает в равновесии весь сюжет «Евгения Онегина» и дает самый важный ключ к его главным образам, только в тексте обретающим статус персонажей. Вся загвоздка в данном случае заключается в том, что задуманные Пушкиным персонажи, возможно, не соответствуют сложившемуся о них представлению. И это стоит проверить.

Пространство пушкинского сюжета реально открыто, по крайней мере, в двух смыслах: во-первых, авторская воля оставить роман фактически без эпилога позволяет домыслить финал судьбы любого из героев, за исключением Ленского, как угодно (вплоть до ранней смерти от болезни, несчастного случая или по какой-нибудь иной причине). Вторая причина открытости текста лежит в условиях авторского письма. Афористически сформулированная Николаем Гоголем поэтика пушкинского слова как «бездны пространства» основывается и на слове, и, в равной степени, на его отсутствии. Не об этом ли говорит такое изобилие фигуры умолчания «...» в онегинских строфах, по частотности употребления превзошедшей любое из слов авторского лексикона? Она берет на себя то функцию метаязыковую, то функцию выражения скрытой эмоции, в первом случае дополняя образ или подсказывая его скрытое развитие, во втором – порождая пафос. В принципе как экзотическую форму умолчания следует воспринимать и пропущенные в главах строфы, безразлично – сохранившиеся

⁴ Тынянов Ю. Н., Пушкин и его современники. – М.: Наука, – 1969. – С.158.

⁵ Лотман Ю. М., Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». – Тарту, 1975. – С. 30.

или нет в черновых рукописях. Фигура умолчания не просто предполагает, но даже откровенно призывает к максимально активной рецепции *всего романа* и тем самым она по функции относится к тем порождающим рецептивный импульс стилистическим приметам романа, о которых, как о некоем регуляторе «меры близости» между автором и читателем, говорил в своем известном комментарии Ю. М. Лотман⁶.

Сам Пушкин, заведомо готовясь услышать по поводу своего романа «кривые толки, шум и брань», когда тонко, когда открытым текстом намекал на возможную «тугоухость» внимающего ему читателя. Трактую «страстей чужих язык мятежный», изложенный в этом романе, мы совершаем грубую ошибку, когда проходим мимо тонкой иронии его сравнения:

«Мы любим слушать иногда
 Страстей чужих язык мятежный,
 И нам он сердце шевелит.
 Так точно старый инвалид
Охотно клонит слух пршежный
 Рассказам юных усачей,
 Забытый в хижине своей» (2, XVIII).

О возможных читательских толкованиях «далее свободного романа» Пушкин размышлял не только откровенно (в беловом варианте). Например, особый ключ-*оксюморон*, выплавленный из немoty и речи, рецепиенту выдается в следующем фрагменте:

«Как часто ласковая Муза
 Мне услаждала путь *немой*
 Волшебством *тайного* рассказа!» (8, IV)

От «своего» читателя он ожидал другого -- умения читать «между строк». Не случайно такую способность он приписал своей героине (7, XXIII–XXV). Наедине с черновиком, справедливо опасаясь того, что его книгу может постигнуть участь «затасканного букваря», он выражал мнение о читателе с весьма желчной откровенностью.

Стремление сказать больше возможного проявилось в весьма показательном и органичном для Пушкина стилистическом приеме, который может быть обозначен как *круг чтения героев* – даже в нем проявляется все та же непобедимая беспредельность пушкинского текста. Безусловно, репертуар называемых книг из читательского арсенала героев в пушкинском тексте носит *троповый* характер, играя роль своеобразного комплекса символов-указателей к возможным и допустимым толкованиям пушкинского подтекста, к расширению его рецептивного пространства (ту же роль исполняет в романе и каж-

⁶ Лотман Ю. М., Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Изд. 2-е. – Л.: Просвещение, 1983. – С.296.

дый реминисцируемый мифо-литературный антропоним). Вот, например, в лотмановском комментарии по поводу произведенной Пушкиным замены *Елисея Апулеем* (8, 1) говорилось, что автор имеет в виду изобилующий фантастическими и эротическими эпизодами роман Апулея «Золотой осел»⁷.

Однако, на мой взгляд, с большей вероятностью должно быть названо все-таки другое произведение этого же автора, не менее хорошо известное русскому читателю пушкинской эпохи (как и «Золотой осел» оно читалось на французском языке). Его полное название звучит так: «Апология или речь в защиту самого себя от обвинения в магии». Значительная часть этой апологии направлена на защиту *чистки зубов, пользы зеркал и описание туалетных принадлежностей античного денди*⁸). Ситуация именно этого античного произведения реминисцируется в стихах «Быть можно дельным человеком / И думать о красе ногтей» или «Он три часа, по крайней мере, / Пред зеркалами проводил», а поэтому далеко не случайны в романе позаимствованные отсюда же «И щетки тридцати родов – / И для ногтей и для зубов» (I, XXIV-XXV). Между прочим, углубление в сюжетику самой апулеевской «Апологии...» (героя обвиняют в том, что он, молодой человек, из корысти женился на стареющей вдове) также чревато для нашего воображения существенным отклонением в восприятии авторских намерений и колебаний в развитии сюжета... По крайней мере, в свой первый приезд к Лариным Онегин общался только с маменькой сестер Лариных, даже не разобравшись, какая из сестер – невеста Ленского. Именно это апулеевское произведение не просто играет роль некоего интеллектуального декора, а реально участвует в пушкинском тексте. Воздействие на текст имеющихся в нем разнообразных и необычайно тонких форм реминисценции несомненно.

В частности, интересно следующее: сюжет «Евгения Онегина» содержит в себе, по крайней мере, две очевидные параллели «Онегин – Татьяна» и «Ленский – Ольга». Обратим внимание на то, что этот сюжетный хиазм как будто хорошо накладывается на известный метод романного сюжетостроения, характерный для исторических романов пушкинского современника Вальтера Скотта: в центре бледно очерченная любовная пара, вокруг которой размещаются великолепные герои «второго ряда» (подмечено В. Белинским). Не случайно у Пушкина мы как будто видим подобную же модель. Основания видеть в этом осознанное заимствование есть. Неизменное восхищение, с которым Пушкин отзывался о творчестве «шотландского чародея» в статьях, заметках и даже частной переписке; кроме того, Скотт – среди

⁷ Лотман Ю. М., 1983. – С.337-338.

⁸ Апулей., Апология. Метаморфозы. Флориды. – М.: Наука, 1959. – С.10-22.

тех, кто в занимательности спорит с самим Мартыном Задекой (5, XXII), – все это, действительно, дает повод для сравнения сюжетики «Онегина» с методом В. Скотта. Однако сам по себе его романский метод Пушкиным не повторяется, а стилизуется или даже полемически пародируется. Характерная для Скотта непроявленность, неясность, бледность главной (сюжетоорганизующей) любовной пары текста на самом-то деле в романе Пушкина таит в себе возможную «бездну», а это в корне отрицает тождественность методов сюжетостроения двух классиков, ибо такой «скрытой бездны» интрига центральной пары В. Скотта (например, хотя бы история леди Ровены и рыцаря Айвенго) в себе не несет. Основные сюжетные линии романа Пушкина существуют не параллельно, а скрещиваясь чуть ли не в математические оси координат, по сути в геометрическое проявление все той же антитезы. Только в пересеканности, в столкновении линий «Онегин – Татьяна», «Ольга – Ленский» мы обнаруживаем решение и разрешение всех антиномий сюжетной системы, ибо перед нами весьма сложная система человеческих взаимосвязей, а не заимствованная у Скотта сюжетная конструкция.

Все мы привыкли к сопоставлениям основных героев романа: Онегина с Ленским, Татьяны с Ольгой, Онегина с Татьяной, но не замечаем того, что какие-то отношения существуют также между Ленским и Татьяной, Онегиным и Ольгой, а пару Ленский – Ольга воспринимаем и вовсе не задумываясь.. Эти взаимоотношения рецепцией не оживляются никак и никак не анализируются: слишком гипнотизирует нас название романа, нацеливающее на одного героя. Фокус, заданный заголовком, передает власть над читателями из рук Пушкина в руки Евгения Онегина, и его субъективные оценки почти автоматически становятся нашими: Татьяна ему интересна, Ольга скучна, впрочем, как на первых порах и сам Ленский («сперва взаимной разнотою они друг другу были скучны!»). Не удивительно поэтому, что образ Ольги воспринимается только как дополнительный, оттеняющий достоинства героев, обязательно в «паре» с каким-либо из других.

Между тем, в романе герои появляются в красноречивой последовательности: Онегин, Ленский, Ольга, а уж за нею и Татьяна (своего рода безупречное кольцо!) – ведь Онегин, как мы знаем, выразил желание познакомиться не со всем семейством, а именно с Ольгой: «Ах, слушай, Ленский; да нельзя ль /Увидеть мне Филлиду эту...?» (3, II). К сказанному Лотманом в комментарии по поводу имени Филлиды («условно-поэтическое имя, распространенное в идиллической поэзии. Ср. «Филлиде» Карамзина»⁹) добавим еще одно уточнение. Эта странная метонимия весьма драматизирует текст: миф о Филлиде связан со

⁹ Там же. – С.209.

страшной смертью двух героев (имя Филлиды является метонимией быстро забытой, брошенной жены). Вольно или невольно, но Онегин тем самым как будто «напророчил» трагическую развязку любовной истории самой Ольги. И если мы по-настоящему в эту историю вникнем, то нам будет уже весьма сложно считать, что «сюжет складывается из *не* происходящих событий»¹⁰, а сама Ольга – всего лишь вспомогательный персонаж. Итак, стоит всерьез отнестись к вопросу, не находимся ли мы под обаянием ложного мнения, высказанного некогда Виссарионом Белинским и ни разу всерьез не переосмысленного *в целом*?. Тривиальная маска невесты действительно, даже вопреки прилагаемой и достаточно подробной характеристике Ольги, делает ее образ, по принятому убеждению, поэтическим штампом – в отличие от выразительного, полнокровного и вполне однозначного в своих толкованиях образа Татьяны. Однако чем больше, чем внимательнее приглядываешься к Ольге, тем безусловнее она превращается в значимый персонаж, который, вопреки всем ему данным полномочиям авторского письма, почему-то выпадает из рецептивного пространства.

Ольгу в романе никто ни о чем почти и не спрашивает, поэтому она не отвечает на вопросы, а сама задает их (как персонаж – другим героям романа, как образ – читателям). В чем, собственно, ее «вина» и за что она на протяжении уже более полутора веков подвергается снисходительному остракизму? Не за то ли, что Онегин счел ее глупой, а Пушкин не стал с ним спорить, хотя на самом деле достаточно много о ней сказал, но сказал эфемически и при этом сам ни разу не назвал глупой? И так ли уж однозначно, так ли не требует встречного воображения и размышления признание Пушкина, правда, с известным «но», которое и замечают в первую очередь:

«Как жизнь поэта *простодушна*,

Как поцелуй любви *мила*;

Все в Ольге... Но любой роман...» и т.д.(2, XXIII)?

Следует обратить внимание, наконец, и на то, что все, называемое поэтом как не характерное для Татьяны, может быть понято как характерное именно для Ольги! Это изобретенное Пушкиным зеркальное письмо (по терминологии Ахматовой – «симпатические чернила») и есть те самые суггестия, аллюзия, умолчание, которые вводят в заблуждение настроившегося на эпос читателя, превращая по сути романский текст в лирику. Принцип антитезы и позволил Пушкину в отрицании гениально совместить два самостоятельных, максимально выразительных и абсолютно контрастных образа, каждый из которых имеет право оставаться именно собой. При этом угрюмый образ

¹⁰ Лотман Ю. М., 1975. – С.75.

нелюдимки Татьяны вряд ли привлекательнее и безупречнее Ольгиного.

Канонизированное мнение Белинского о том, что будущее Ольги – это повторение судьбы ее маменьки, романом как будто не отрицается. Да и вообще почему сравнение с маменькой должно бросать хоть какую-то тень на образ Ольги? Во всяком случае, вспомним впечатление самого Онегина, в молчаливом возвращении из гостей перебиравшего, по-видимому, в уме обстоятельства и темы беседы с Прасковьей Лариной (возможно, подливая да подливая гостю брусничной воды, маменька сразу же взяла инициативу в свои руки, так что герой даже не имел возможности разобраться в именах ее дочерей):

«А кстати: Ларина проста,
Но очень милая старушка;
Боюсь: брусничная вода
Мне не наделала б вреда». (3, IV)

На том же экспрессивном «но» («проста, но очень милая старушка») держится зеркально симметричная к этому замечанию Онегина стилистическая и смысловая антитеза (хиазм), относящаяся к самому герою: «ребенок был резов, но мил» (1, III). Главное, что эта детская характеристика Евгения по сути абсолютно совпадает с Ольгиной! И если некогда Ленский был только «свидетель умиленный ее младенческих забав», то сам Онегин, без сомнения, вполне мог бы стать их соучастником.

Вообще чем больше вчитываешься в роман, тем больше находится поводов сравнивать Ольгу не с кем иным, как именно с самим главным героем. Онегин, Прасковья Ларина и Ольга, как ее, по всеобщему мнению, прямое продолжение, – почти духовные двойники, недаром же «охлажденная» маменька не вызвала его раздражения. Более того, в «Евгении Онегине» есть прямые параллели между ними (ср.: 2, XXXI, XXXIII с 1, XXIII-XXVI). Старшая Ларина в конце концов научилась «самодержавно управлять» своим хозяйством, но и Онегин, явившись в деревню, как мы помним, тоже прежде всего «хозяйством занялся»... Очень много между ними общего! Скажем прямо: это были два филистера с той, может быть, только разницей, что первая – на старый лад, второй же – на новый. Филистерство Онегина в отличие от филистерства Лариной Пушкин напоказ не выставил, а только на него намекнул (2, XIII-XVI). Из *лирического* текста исчезла и вовсе убийственная характеристика героя:

«Сноснее, впрочем, был Евгений:
Людей он просто не любил
И управлять кормилом мнений

Нужды большой не находил,
 Не посвящал друзей в шпионы,
 Хоть думал, что добро, законы,
 Любовь к отечеству, права –
 Одни условные слова.
 Он понимал необходимость
 И миг покоя своего
 Не отдал бы ни для кого,
 Но уважал в других решимость,
 Гонимой славы красоту,
 Талант и сердца правоту»¹¹.

В романе срабатывает весьма характерная для романтического мировосприятия идея взаимного притяжения противоположностей. Вот почему возникает эмоциональное «поле» между Татьяной и Онегиным, Ленским и Ольгой, и почему его нет между Онегиным и Ольгой или Татьяной и Ленским (поистине ее духовным братом!). Тогда как в присутствии Онегина Татьяна не в силах рта раскрыть, у Ольги с ним же «болтовня» возникает без всякого напряжения с незлонамеренной безответственностью, хотя в конце концов именно ее последствия круто изменяют их судьбы. Героиня равной степени с Онегиным посеяла бурю в душе своего «обожателя». Не увидеть этого – значит согласиться с тем, что она явилась лишь куклой в руках Онегина, вопреки правде сказанного романом. Самый кульминационный момент романа (бал у Лариных, где и происходит (!) завязка развязки) помещает в центр именно Онегина с Ольгой, оставляя на периферии ревнивые взгляды Татьяны и Ленского, вместе протанцевавших первый танец, но ни у кого не возбудивших при этом абсолютно никакой ревности (5, XXVII, XXVIII, XXIX). Наподобие гостя-танцора сам читатель также легко «скользит» по пушкинскому письму, исключаящему случайности, где это нарочитое *скольжение* («... и мы, как дамы, / *Скользим* по лаковым доскам» или как «Онегин с Ольгой пошел; Ведет ее, *скользя* небрежно...»), перенесенное из одной строфы в другую (XLII-XLIII), в равной степени может как усыпить наше внимание, так и насторожить его. Буквально *очевидна* композиционная значимость для сюжетики романа бессловесной сцены между Онегиным и Ольгой на балу у Лариных, которую, по моему мнению, абсолютно все читатели вслед за Ленским до сих пор толкуют весьма превратно, хотя нигде у Пушкина не комментируется все же, от чего именно вспыхнул Ольгин румянец – действительно ли от удовольствия, или от самолюбивой обиды на неожиданную пошлость. Вопрос отдан на решение самому читателю.

¹¹ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Изд. 2-е. Т.5 – М., 1957– С.517.

Перед нами два равноправных персонажа, и их эмоции (точнее, отсутствие таковых) по отношению друг к другу равновелики и тождественны. Именно потому, что героя раздражает всякое сильное чувство, Онегин, «девы томной заметя трепетный порыв» (5 XXXI), разыграл циничную «комедию», а Ольга назавтра жизнерадостно спрашивает у своего оскорбленного жениха: «Зачем вечер так рано скрылись?»! (6, XIV). Но реакция на ревность у этих двух персонажей абсолютно противоположна: Онегин чрезвычайно черств к чужой обиде, тогда как Ольга стремится ее *утешить*.

Итак, последуем за сюжетной линией «Ольга – Ленский» и проверим, впрямь ли уж здесь «ничего не происходит»?

В отличие от романтической в высшей степени героини Татьяны, образ Ольги («второстепенный персонаж»¹²), до поры до времени развивается в рецептивном воображении как не предполагающая никаких вторых смыслов, абсолютно простая автология.

Иное дело – Татьяна и Ленский, эмоционально более хрупкие, чем наша несчастная героиня, скрывающие свои эротические переживания, которых в избытке. («Пробалтывается») (выражение Ю. Лотмана) за них сам Пушкин, когда описывает, к примеру, настоящую любовную лихорадку Татьяны (3, XV, XVI) или воспроизводит дружескую беседу Ленского с Онегиным (4, XLVIII).

Мнимая автология образа Ольги раскрывается в антиномии с закрытостью Ленского. Принцип антитезы (как и в случае, когда образ Ольги как бы невольно проявляется в описании детского образа Татьяны – см.: 2, XXV – XXVII) срабатывает в одной из самых важных и одновременно чуть ли не пасторальных сцен «Онегина». Делается это в тексте без какого-либо педалирования идеи. На этом отрезке сюжета держатся целых одиннадцать строф (XXV–XXXV), вместивших в себя, помимо «картины счастливой любви», якобы автономные по отношению к ней полемические размышления – о достоинствах элегии и оды, об альбомах уездных барышень и о персональных слушателях поэтических опытов самого автора (подруге юности – няне, душимом «трагедией в углу» соседе да «стаде диких уток»), чем и заканчивается весь сюжетный ход отрывка (такие фрагменты традиционно принято обозначать «лирическими отступлениями» романа). Собственно «картине счастливой любви» полностью отданы всего две строфы, представляющие на самом деле психологически глубоко мотивированную зарисовку. Эта вполне жанровая картинка с изображением деревенского досуга дворянской молодежи (пушкинских ровесников!) свидетельствует, между прочим, о простоте не столь уж строгих нравов деревенского дворянства (4, XXV, XXVI): Для героя и

¹² Лотман Ю. М., 1975. – С.78.

его подруги, при тех потаенных переживаниях, которые владеют Ленским, интимная простота отношений, прямо скажем, опасна, поэтому их шахматная партия в сопровождении «глубокой задумчивости» полна смысла. И именно смысла, предполагаемого романом. Более того, последние два стиха XXVI строфы, где герой рубит сам себя ерундовой пешкой, также являются весьма значимой подсказкой, хотя мы это понимаем только под конец.

Итак, не пора ли нам признать, что «Евгений Онегин» изначально не рассчитан на имманентную проясненность своего письма, а, напротив, по своей внутренней художественной задаче как бы нарочито провоцирует на повтор рецепции. Многое становится в нем понятным и значимым именно задним числом, в том числе и так называемые «поэтические штампы» (почему и эклектичные по своей функции «лирические отступления» являются по существу в тексте весьма прямыми и весьма органичными «лирическими указателями»).

Прежде всего необходимо подчеркнуть принципиально важный вывод, к которому подводит повторное и замедленное прочтение романа: помимо умолчания и антитезы, а точнее – в прочной связи с ними, роман опирается на *реализацию поэтического штампа* абсолютно на всех своих уровнях, включая персонажей и сюжетику. Любопытно, например, что фабульный штамп, каким является строфа (3, XI) (в комментарии Лотмана он, например, соотносится с «моралистическими романами XVIIIв.»¹³), можно конкретно соотнести с русской сентиментальной повестью В. В. Измайлова «*Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор*» (1804г.). При сравнении обнаруживается, что именно ее стилистическая и сюжетная основа полностью совпадает с этой строфой. Более того, в этой повести как бы спрятана ключевая фраза одновременно к образу героя Измайлова и Пушкинской Татьяны: «Любовь! любовь! Qui l'ignore est heureux, qui le dompte est illustre!» (Кто ее не знает – тот счастлив, но кто сумел победить ее в себе – тот велик)¹⁴. Не стану увлекаться развернутыми сравнениями «Евгения Онегина» с повестью Измайлова, хотя и считаю, что это могло быть любопытно для истинных поклонников «Онегина». Во-первых, должен остановить наше внимание сам за себя говорящий антропоним *Татьяна*. Даже на этом небольшом примере обнаруживается неисчерпаемая множественность разнообразных рецептивных толкований «Онегина». Так, зная о существовании повести Измайлова и вчитываясь в стихи пушкинской строфы, посвященной имени *Татьяна* (2, XXIV), где автор замечает:

¹³ Лотман Ю. М., 1983. – С.212.

¹⁴ Измайлов В. В., Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор // Русская сентиментальная повесть. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1979. – С.171.

*«Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим», –*

читатель понимает, что, говоря «первые», автор имеет в виду только себя (тут «мы» есть не что иное, как принятая авторская синекдоха).

Во-вторых, стоило бы приглядеться к самой измайловской героине. На мой взгляд, названная здесь повесть как один из возможных импульсов пушкинского повествования таит в ее лице одновременно и антитезу к пушкинской Татьяне, и прообраз ее сестры Ольги. Трудно не разглядеть тот же портрет, только уже переписанный рукой Пушкина, в хрестоматийно известных стихах: «Всегда скромна, всегда послушна, (...)» (2, XXIII) Трудно не связать с измайловской героиней и мотив, повторенный в истории Ленского и Ольги: «И детям прочили венцы / Друзья-соседи, их отцы» (2, XXI), и самолюбивый румянец Ольги в разговоре неизвестно о чем с Онегиным во время его роковых ухаживаний (Пушкин и не подумал обозначить тему их болтовни, но вполне допустимо предположить в ней тот смысл, в каком протекала беседа измайловских героев). Итак, Татьяна задумывается над тем, «не пародия ли» Онегин. А нам следует задуматься об Ольге: «не пародия ли» и она сама на героиню Измайлова. Почему это Пушкин как будто вскользь говорит о себе – «Чужого толка» хитрый лирик (4, XXXIII)? Убеждена, что в сдучае Ольги за маской пасторального простодушия скрывается лик драматической судьбы. Хотелось бы обратить внимание читателя на ироническое замечание Пушкина в адрес «критика строгого», призывавшего «сбросить элегии венок убогий» (4, XXXII-XXXIII). Эта авторская ремарка знаменует в романе форму жанрового метаморфоза: на наших глазах происходит полный разворот любовной истории от мелодрамы к ее трагической развязке.

Не завершишь дуэль трагической развязкой, история героев обязательно закончилась бы свадьбой, как пастораль, как мелодрама или как комедия, без всякой сослагательности. Но сюжет был решен иным образом. Как? Это и есть подаренный Филлидой Демофону ларец со святынями Матери Реи («святая тайна»), который, может быть, прячет тяжелую правду. Иначе зачем сказал Пушкин о Ленском эти слова:

*«Его страдальческая тень,
Быть может, унесла с собою
Святую тайну, и для нас
Погиб животворящий глас,
И за могильною чертою
К ней не домчится гимн времен,
Благословение племен.» (6, XXXVII)?*

Почему читатель никогда не задумается над тем, каким образом удалось Ольге погасить ссору, когда ее жених, уже сделав вызов Оне-

гину (о чем она вовремя не узнала), очутился у Лариных вовсе не с миролюбивой целью? Мы можем достаточно хорошо представить себе всю нервозность его преддзельного дня, гениально воссозданную Пушкиным (6, XIII). Эмоциональная перегруженность Ленского настолько чрезмерна, что психологически близка к истерии. Строфа XIV изображает крайнюю полярность состояний героини и героя. Именно этот контраст творит такое силовое напряжение в строфе, которое по всем законам природы просто не может не высечь искру.

С знаменательной фигуры умолчания («Он счастлив, он почти здоров...») – 6, XIV) начинается самое выразительное и одновременно самое *закрытое* место романного пространства, всего лишь, вместо текста, обозначенное двойной строфической нумерацией (XV, XVI)!. Реализация такого развернутого умолчания, такого деликатного риторического вопроса перекладывается на читателя. Введя в текст вместо строф только их номера, Пушкин тем самым разжигает рецептивное любопытство, ибо отсутствующие строфы явно намекают на тайну, окутывающую весь сюжетный эпизод, завершившийся поздним вечером чуть ли не немой сценой прощания с «девой молодой». Эти спря-
танные строфы сохранены в копии (первая – о ревности:

«Мучительней нет в мире казни
Ее терзаний роковых»;
вторая – о «мучительной тени», которой автор
«Обязан опытом ужасным
И *рая мигом сладострастным*»¹⁵).

Оставляя в тексте вместо строф их порядковый номер, автор тем самым откровенно намекал на вполне функциональную тайнопись. Стихи, идущие после этих *немых* строф, отнюдь не отрицают «нечто», загадку и *реальную* тайну, намеками на что были переполнены и «песни» самого Ленского (см. 2, X). Здесь, я думаю, наша рецепция наконец-то обязана «имплицироваться», т.е. попытаться превозмочь несокрушимую мощь литературного штампа – и вчитаться, всмотреться, вжиться в каждую строку...

Итак, как нам хорошо известно, примирение вдохновило Ленского на элегию, где он писал «темно и вяло» и где он называл себя почему-то именно *супругом*, по поводу чего автор и обронил реплику о *мнимом* романтизме его стихов (6, XXII, XXIII). В отличие от других комментаторов для меня весь текст романа наполняет слово *супруг* самым прямым смыслом. Вся совокупность сказанного и несказанного в романе убеждает в одном: «примирение» не смогло изменить жребий Ленского, но изменило судьбу Ольги. Именно этим можно объяснить ее

¹⁵ Пушкин А. С., Т.5, 1957. – С.537–538.

скоропалительное замужество той же весной, трагически воспринятое матерью и сестрой, и презрительно-иронически – всеми читателями вкуче с самой высокой критикой: героиня почему-то окончательно превращается в бесчувственную куклу и отныне к ее небесному лику навсегда прирастает пресловутая маска «душевной черствости».

Между тем, вникая в текст повнимательней, мы бы должны были обратить внимание на чрезвычайно болезненную реакцию родных, которую вызвал ее таинственный и скоропалительный отъезд. В тексте «Онегина» ни слова не сказано только о состоянии самой несчастной виновницы события, зато (как будто это важнее!) Пушкин передает два по-разному выразивших себя состояния горького отчаяния ее родных (7, XII, XIII). Невеселой, должно быть, была Ольгина свадьба! Весь событийный подтекст романа указывает на то, что она не могла не состояться, поскольку только таким способом можно было, по-видимому, *спасти честь* героини. Драма Ольги угадывается и в строках лирического повествования, и в том, что осталось между ними, сохранившись только в черновых вариантах.

Вникнем в два особенно значимых эпизода романа из 7 главы: в одном говорится о посещении сестрами могилы Ленского, в другом – о венчании Ольги. Оба претерпели значительную деформацию в окончательном варианте. Повествующая об эпизоде прощания строфа помечена тройной нумерацией (VIII, IX, X). Однако что собственно может здесь означать эта стилистически важная примета архитектуры «Онегина»? То, что указанные строфы не исключаются из романа, а только *утаиваются*, остаются в темноте черновика. В них повествуется о слезах, тоскливом страхе и *молчании* Ольги у «сиротеющего места» (т.е. могилы Ленского), когда ее там застал будущий супруг¹⁶. Только после этих утаенных стихов можно точнее угадать настроение той самой строфы (о том, что «*изнывая, / Не долго плакала она*»), которая и по сей день «компрометирует» бедную Ольгу в глазах разного рода моралистов. Этим эпизодом и завершается присутствие Ольги в романе (подлинно «*Finita la comedia*»). Однажды, после первого своего визита к Лариным Онегин назвал Ольгу *Вандиковой Мадонной* (3, V). Здесь зашифрован последний из замеченных мной ключей к тайне Ольги Лариной. Он отсылает нас одновременно и к полотну художника, и к библейскому сюжету о непорочном зачатии, который Пушкин, богохульно «забавляясь» в юности этим мотивом, интерпретировал в принесшей ему массу неприятностей «Гаврииладе» (1821). Думается, Вандикова Мадонна есть задуманная им лирическая метонимия именно этой крамольной поэмы, известной многим современникам поэта, и, таким образом, она проскальзывает

¹⁶ Пушкин А. С. Т.5, 1957. – С.540-541.

в текст «Онегина» как скрытая автореминисценция, преобразовавшись в историю скоропалительного замужества Ольги (а что же еще могло заставить старушку Ларину отдать младшую дочь замуж прежде старшей через считанные недели после убийства Ленского?). В эпоху Пушкина, когда были еще весьма тверды христианские семейные устои, случившаяся с Ольгой история бесповоротно компрометировала женщину. Открытому спору с *предрассудками вековыми* (о которых в романе любили беседовать между собой Онегин и Ленский) автор и отец своих героев в данном случае мудро предпочел другое – «не выносить сор из избы», придавая тем самым всему роману притчевый характер, побуждающий внимательно читать между строк. При всей своей тайнописи образ Ольги Лариной потенциально весьма богат и как литературный *тип* (ее вполне можно сравнивать с Натасей Ростовою).

В свете такого решения становится несомненным, что Татьяну отталкивает от Онегина не литературно-романтическая «гордыня», а тайна сестры и ее несчастливая судьба. И, думаю, именно это в первую очередь навсегда разлучает ее с Онегиным. В использованном Пушкиным сюжетном приеме тайнописи, «двойного дна» мне видится также скрытая полемика нашего классика с легендарным французским романом XVIII века «Опасные связи» Ш. де Лакло (циник виконт де Вальмон – прямая родня нашему Онегину). Однако русский поэт противопоставил торжеству цинизма победу над ним, создав тем самым, как и обещал, своего рода нравоучительный роман «на новый лад» (4, XXVI).

Судьбы обеих сестер именно в своей совокупности представляют нерасторжимое единство и качественно безусловную целостность, воплощенную в духе романтической стилистики: это две стороны луны, два ее лика: темный и светлый, невидимый и видимый. Не будем же длить устоявшуюся в пользу Татьяны несправедливость и продолжать отказывать Ольге в полнокровности текстового образа, порождаемого романом. Поступим напротив. Обратим, наконец, внимание на тот уникальный новаторский прием, с помощью которого этот самый загадочный в русской литературе женский образ творится гениальным автором. Авторский «трюк» заключается как раз в том, что вместе со свободой восприятия и интерпретации образа, основывающейся именно на нерассказанном в тексте, на том, что намеренно выводит читателя за пределы авторского письма, предоставляется такая же свобода в реконструкции самой событийной фабулы и ее рецепции. Здесь реализует свои права как раз та самая лирическая суггестия, которая, проникая в структуру эпического текста, в корне меняет его жанровые параметры и чрезвычайно усложняет восприятие

его главных композиционных моментов, а, значит, и контуры всего происходившего действия.

И, наконец, о рецепции романного финала. Вопреки своему обещанию дать нам со временем «подробный отчет» о героях (6, XLII), Пушкин выполнил его как будто только в отношении Татьяны и Онегина. Бедную Ольгу автор оставил за горизонтом текста, поскольку все, что он мог себе позволить сказать о ней, он сказал, даруя своему читателю длительное, затянувшееся размышление. Итак, перед нами не просто деревенский эпизод из дворянской жизни, а «шкатулка с двойным дном», хранящая тайное вместе с явным, Ольгу и Евгения, соединенных Таниным пальчиком в начертании заветной анаграммы – «О да Е», которую авторская тайнопись превращает в якобы однозначный вензель. И, думается, это и есть главная конструктивная антиномия романа, построенная на общем мотиве «грехопадения» в его женском и мужском варианте. Ибо, по существу рассказанного, Евгений здесь, бесспорно, есть самый главный «герой» всех направлений сюжетики и одновременно он же – в нравственном значении ярко выраженный *антигерой* (вопреки тому, что из всех когда-либо дававшихся ему определений в общем восприятии доминирует сочувственное обозначение Белинского «*страдающий эгоист*»). Онегин есть не что иное, как демон и тотальный убийца, ибо этот абсолютно банальный денди и баловень судьбы одновременно и вполне цинично, «от делать нечего» убивает без разбору свое и чужое: время, чувство, дружбу, любовь, жизнь и, следовательно, в конечном счете убивает добро и в самом себе. Его предполагаемое нравственное возрождение – упрощенная оптимистичная выдумка читателя Белинского, а никак не автора. Пушкин, который основным достоинством своей лиры считал именно *пробуждение чувств добрых*, для этого возрождения у Онегина не оставил под ногами и клочка почвы. Поэтому, на мой взгляд, подлинный смысл всего, что было истинно рассказано в этой гениальной лирической криптограмме, заключается в вытекающем из нее нравственном вердикте романтически соблазнительному и воспетому европейской романтической традицией демонизму. Вопреки ей из пушкинского текста явствовало иное: что демон несет в себе только разрушение и смерть.