

УДК 821.116.1

**КОНСТРУКТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ
АРХИТЕКТОНИЧЕСКОЙ ФОРМЫ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»
(к проблеме художественного единства романа в стихах)**

Е.В. Синцов

Аннотация

В статье исследуются авторские образные рефлексии вариантов художественного единства на материале романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Показано, что в данном тексте эти варианты сконцентрированы во вступлении и финальном лирическом отступлении, каждый из них «чреват» новыми принципами смысло- и формообразования, что позволяет трактовать их как совокупность элементов архитектурной формы текста. Описан принцип соотносённости архитектурной формы с композиционной: «обрамляя» главы с их намеренно фрагментированными связями, архитектурная форма «Евгения Онегина» содержит мощный деконструирующий потенциал и фиксирует тем самым становящуюся природу смысловых потоков этого произведения.

Ключевые слова: архитектурная форма, композиционная форма, проекты художественного единства, авторская рефлексия, «магический кристалл».

«Евгений Онегин» А.С. Пушкина изучен в самых разных аспектах. Но основной проблемой для исследователей остаётся вопрос о том, как построено это произведение, как организованы его смысловые потоки. Постановку данной литературоведческой проблемы провоцирует сам объект, его очевидная фрагментарность, эскизность, которая в процессе читательского восприятия только способствует рождению ощущения стройного и динамичного художественного единства¹.

В литературоведении наметилось несколько основных подходов к обоснованию художественного единства нарочито разнородных и полисемантических элементов данного произведения. Одним из первых системно решает эту проблему Ю.Н. Тынянов [2]. Создатель понятия «конструктивный принцип», под которым он понимал разнородную «выстроенность» литературного произведения, различные принципы и способы создания его художественного единства [3], Тынянов пытается обнаружить таковые и в пушкинском творении. Опираясь на несколько замечаний поэта о целостности «Евгения Онегина», учёный особое внимание уделяет пропущенным строфам (в полемике с П.А. Катениным), нарочитой незавершённости повествовательного плана (он считает финалом последнюю фразу из путешествия Онегина), обращает внимание на разрушение

¹ Наиболее отчётливо это противоречие организации текста «Евгения Онегина» и производимого им впечатления рефлексировал Ю.М. Лотман в ряде статей, посвящённых пушкинскому шедевру [1].

«плана действия» (то есть событийного ряда) из-за издания романа по главам. Несмотря на все эти явные признаки фрагментации и «открытости», Тынянов выдвигает гипотезу, что в основу художественного единства «Евгения Онегина» Пушкиным было положено сопряжение прозы с поэзией. Их соприсутствие в романе в стихах привело к тому, что «стиховой элемент последовательно деформировал прозаическую стихию романа» [2, с. 62]. Этот тезис аргументированно доказывается анализом фрагментов текста.

Но, констатируя на разных уровнях такого рода «противо-дополняющую природу» этого произведения, исследователи не оставляли надежды найти некие универсальные конструктивные приёмы, которые позволили бы интегрировать противоречивые начала в некое сверхъединство. Одним из направлений такого рода поисков стало изучение речевой организации текста «Евгения Онегина». В.В. Виноградов описал её как контрапунктное столкновение разнообразных форм чужой речи, данной в пересказе автора (монолог) [4]. В сходном направлении размышлял и М.М. Бахтин, констатируя в романе в стихах взаимоположение речевых дискурсов [5].

Впоследствии из его теории диалогичности текста возникла плодотворная идея о последовательной диалогичности в организации «Евгения Онегина», всех его пластов. Наиболее чётко эту идею сформулировал Л.Н. Штильман в своём докладе на IV конгрессе славистов в 1958 году. Он выявил и обосновал принцип диалога между автором и его произведением, автором и персонажами, между стихиями прозы и поэзии. Из его подхода органически вытекал и принцип интертекстуального анализа (диалог Пушкина с предшественниками и преемниками). Ещё один вариант диалогизма «Евгения Онегина» проанализировал Г.О. Винокур [6], рассмотревший произведение как особую систему отношений между автором-повествователем (участником событий) и читателем.

В иной системе координат (автор – герой) выстраивает свою концепцию С.Г. Бочаров [7]. Он обнаруживает в «Евгении Онегине» постоянные переходы из «мира автора» в «мир героев», что порождает «гетероморфность» поэтического пространства-времени, поскольку оба «мира» исходно различны по своей природе. Размышляя в сходном направлении, весьма интересную догадку предлагает Ю.М. Лотман, доказывающий, что авторские усилия были нацелены на последовательное разрушение вокруг персонажей ореола литературности как совокупности литературных клише [8, с. 440]. Результатом таких усилий стало превращение героев в подобие реальных людей.

Часто «принцип дополнительности» в анализе «Евгения Онегина» проявляет себя в отношении системы персонажей, особенно в противопоставлении Евгения и Татьяны (что восходит к интерпретаторской традиции XIX века, к В.Г. Белинскому и Ф.М. Достоевскому). В узком смысле такое противопоставление можно также определить как локальный конструктивный принцип. Его анализируют В. Непомнящий, В. Турбин, А. Чудаков, а также ряд зарубежных исследователей (У. Годд, М. Кац, Л. О'Белл, Дж. Келли, Д. Клейтон, А. Бриггс).

Любопытную и радикальную попытку преодолеть традицию анализа «Евгения Онегина» в духе противоречиво-дополняющих описаний его структуры предприняли Ю.Н. Чумаков и Ю.М. Лотман. Первый проецировал на весь роман в стихах, а также на авторское сознание мотив сна, всесторонне изученный

в литературоведении (Р. Мэтлоу, В. Насауле, Р. Грэгг, Р. Пиччио, М. Кац, В. Маркович, Н. Тамарченко, С. Сендерович, Т. Николаева, С. Зимовец, К. Эммерсон). Результатом такой экстраполяции стало утверждение, что фрагментарность, эскизность и случайность художественных связей – следствие имитации Пушкиным «сновидческого акта» [9].

Ю.М. Лотман связал проблему художественного единства «Евгения Онегина» с возможностями читательского восприятия [10]. Оставаясь в рамках парадигмы *автор – читатель*, исследователь утверждает, что Пушкин лишь формировал условия для активной работы читательского сознания. Именно эта активность могла интегрировать «множественные точки зрения автора», возникающие как проекции бесчисленных противоречий, составивших основу романа в стихах (его речевой, образно-персонажной и семантико-стилистической организаций). В совокупности таких рассеянных «точек», как утверждает Ю.М. Лотман, представлен некий «рассеянный субъект»-автор, позиция которого чрезвычайно сложна и «синергетична», поскольку отношения между такими потенциальными «точками» способны породить дополнительные художественные смыслы.

Но их взаимодействие в сознании читателя даёт противоположные эффекты – упрощение и «нелитературность», поскольку читателю начинает казаться, что произведение создано не столько автором, сколько самой жизнью, её «нехудожественной» логикой. Способствует этому еще один «конструктивный приём»: авторская ирония, которая нивелирует все противоречия романа в стихах. Следствием развития такой концепции становится утверждение, что «Евгений Онегин» – художественно организованный текст, имитирующий нехудожественность и имеющий нарочито незавершённый характер («открытость» на всех уровнях). Эти его особенности – источник устойчивого интерпретирующего внимания и усилий последующих поколений читателей, критиков, преемников Пушкина «по цеху».

Сказанное позволяет сделать вывод, что сложность и противоречивость художественной организации «Евгения Онегина» способствует всё новым попыткам создавать «модели» и теории его описания и истолкования (понимания). Активность «принципа дополнительности» таких теорий и подходов – необходимое следствие «природы объекта», которое обеспечивает научную достоверность результатов даже при локализации и обособлении его элементов в исследовательском сознании.

Исследование особенностей формообразования «Евгения Онегина», предпринятое в настоящей статье, стало попыткой ещё раз подойти к решению проблемы художественного единства романа в стихах. Эта попытка была предпринята на основе теоретико-методологической идеи М.М. Бахтина о присутствии в произведении двух уровней формально-смысловой организации: композиционной и архитектурной «форм». Композиционную форму Бахтин понимал как низший слой организации произведения, используя для её определения такие понятия, как *телеологическая*, *служебная* и *беспокойная*, то есть постоянно меняющаяся и как бы прирастающая в процессе творения произведения. В его изложении композиционная форма – это то, как «технически» объединены и последовательно выстроены элементы произведения.

Более высокий уровень организации произведения Бахтин видел в архитектурных формах. Так он называет вероятностные, возможные «проекты целого». Благодаря их присутствию произведение обретает способность быть больше текста, становиться «произведением в его целом» [11, с. 17]. Именно эту функцию архитектурной формы Бахтин считал приоритетным объектом литературоведческого изучения (в отличие от композиционной формы, которую учёный должен видеть как чисто «техническую»). Главная задача исследователя, по мнению Бахтина, – понять, насколько композиционные формы осуществляют «архитектоническое задание» [5, с. 21]. Именно с этим уровнем организации произведения и связана его художественно-смысловая целостность.

Идея М.М. Бахтина о связи композиционной и архитектурной форм обладает продуктивным методологическим потенциалом, поскольку переключает внимание литературоведа с композиционно-текстовой выстроенности произведения на его возможно-вероятностные связи. Особенно любопытные результаты даёт применение этой идеи к пушкинским творениям, поскольку все они создавались таким образом, чтобы текст и последовательность всех содержательно-композиционных элементов выглядели для читателя как отсылка к угадыванию неких контекстов и скрытых сверхсмыслов, подразумеваемых, едва намеченных.

К «Евгению Онегину» это относится в первую очередь, поскольку его текст и композиционная форма в целом буквально перенасыщены возможными сюжетными линиями, разнородными речевыми пластами («болтовня»), неожиданными состыковками эпического и лирического начал, недосказанностями, противоречиями, которые, кстати, сам поэт, как он пишет в конце первой главы, исправить не хочет. Другими словами, композиционная форма романа в стихах была намеренно сформирована автором как эскизная, фрагментарная, «разорванная» в динамике её образующих смысловых и хронологических связей. Исходя из такого представления о композиционной форме «Евгения Онегина», можно предположить, что она создавалась лишь как повод, основа для «удержания» возможностей архитектурной формы. Поэтому реализовавшиеся смыслы романа в стихах можно рассматривать как «пунктир», отсылающий интерпретатора (читателя) к потенциально-возможным проектам, позволяющим угадать на основе фрагментов такого «пунктира» некие целостные (возможные) смысловые «конструкции».

Другими словами, «Евгений Онегин» был написан как произведение, изначально предполагающее активнейшее сотворчество читателя, который должен был мысленно воссоздать по серии намёков (по мозаике реальных смыслов, их «фрагментов») авторские варианты (замыслы) возможных смысловых связей (понимания). В литературоведческой интерпретации «Евгений Онегин» предстаёт произведением, в котором главным становится не написанное, а «намеченное» и угадываемое в его разрывах и «зияниях». Это текст, отсылающий к его метасмыслам, призванный «держать» их многочисленные и разнонаправленные потоки. Данная мысль находит достаточное очевидное подтверждение, если проследить, как Пушкин организовал процессы смыслопорождения в своём романе в стихах.

Его «архитектоническое задание» странным образом обрамляет основной текст. Вступление формирует множественные смысловые установки читателя на восприятие описанных событий, а финальное лирическое отступление позволяет

ещё раз многократно переосмыслить уже прочитанное, увидеть в нём новые смысловые возможности. Другими словами, и вступление (вместе с эпиграфом), и финал содержат потенции тех связей, что могут сообщить «Евгению Онегину» признаки целостности, глубинного единства. Проследим, как этот процесс организован Пушкиным.

О том, что проблема возможной организации романа в стихах была частью замысла, косвенно свидетельствует один из фрагментов вступления:

Но так и быть – рукой пристрастной
Прими собранье пёстрых глав,
Полусмешных, полупечальных,
Простонародных, идеальных,
Небрежный плод моих забав,
Бессониц, лёгких вдохновений,
Незрелых и увядших лет,
Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет (ЕО, с. 186).

Если интерпретировать данный отрывок в литературоведческих терминах, то нетрудно усмотреть в нём авторское видение того, как соотносятся композиционная и архитектурная формы. Первая – *собрание пёстрых глав* – недвусмысленно указывает на некоторую случайность связей между весьма разнородными главами. Автор лишь собрал их в некое подобие единства, наметив ряд его аспектов: 1) главы объединяет развитие противоречивых, хоть и приглушённых эмоций, способных сближаться (*полусмешных, полупечальных*); 2) пёстр и контрастен тематико-образный строй, который зафиксирован словами *простонародных, идеальных* (они отсылают не только к возможным предметам изображения, но и к эстетике романтизма, жанру идиллии, а также к типажам просветительской литературы).

Такое соотношение пёстро организованной композиционной формы и возможных проектов архитектурной тут же осознаётся автором как результат его разнонаправленных творческих усилий, в которых сложно переплетаются ощущения творчества как почти детской игры (*плод моих забав*), напряжённой сосредоточенности, лишаящей сна; череды *лёгких вдохновений*, множественное число которых намекает на их скорую смену. В этих творческих состояниях нашёл преломление опыт прожитых лет, хоть *незрелых и увядших*, а также отразилась работа *холодного ума* и переживания сердца.

В этой череде авторских рефлексий своих творческих состояний также присутствуют намёки на те структуры, что объединят *собрание пёстрых глав* с точки зрения авторского отношения к написанному. Так, весь дальнейший роман создан им по принципу игры, *забавы*. Но в повествовании есть напряжение, сродни томлению бессонницы, подстёгиваемой воображением. В этом стойком напряжении он же (автор) видит смену *лёгких вдохновений*. Ему повествование кажется ещё и отчасти автобиографичным (*увядшие* годы). Наконец, будущий роман – результат противоречивой работы его ума и сердца. Холодный ум неким образом объективирует повествование, превращая его в подобие предмета, который описывает и наблюдает исследователь. Тогда *собрание пёстрых глав* выглядит как некий труд учёного, как дневник наблюдений за жизнью и своими *незрелыми* годами.

*Замет*ы же переживающего сердца тот же «дневник» лет и событий превращают в печальную исповедь, полную сожалений о безвременно увядших цветах жизни.

Эта авторская рефлексия над возможными «проектами целого» органически перекликается с самым началом вступления, написанного в манере дружеского послания. В обращении к предполагаемому читателю-другу также без труда угадываются различные оттенки того единого «настроения», что должен сопровождать чтение:

Не мысля гордый свет забавить,
Вниманье дружбы возлюбя,
Хотел бы я тебе представить
Залог достойнее тебя,
Достойнее души прекрасной,
Святой исполненной мечты,
Поэзии живой и ясной,
Высоких дум и простоты;
Но так и быть – рукой пристрастной
Прими собранье пёстрых глав (ЕО, с. 186).

В исходном отрицании *забавного* для света чтения есть контрастная переключка с упоминанием *моих забав*, плодом которых и стал роман в стихах. Так для читателя сформирована одна из установок восприятия: произведение – забава только для автора, читающему оно сулит нечто серьёзное, лишённое оттенков игры и развлечения. Для его восприятия необходимо расстаться с чувством снисхождения к автору (*гордый свет*) – напротив, надо почувствовать себя с ним на дружеской волне, отнестись к произведению как к посланию или даже письму (см. эпиграф) духовно близкого человека, ищущего достойного собеседника (*вниманье дружбы возлюбя*). Именно такому читателю автор готов поведать о своих творческих состояниях, о своих *незрелых и увядших* годах, о наблюдениях холодного ума и переживаниях сердца.

Но дружеская позиция читателя, способного уловить и отразить сложность и глубину авторских настроений и переживаний, предполагает и некоторое дистанцирование. Читатель должен *собрание пёстрых глав* принять *рукой пристрастной*, то есть отчасти стать критиком, тонким ценителем произведения-послания. В свете таких множественных установок вступления на формирование самых разных «конструктивных принципов» романа эпиграф («Из частного письма») также обретает сходную функцию. Перечисление разных и порой противоречивых черт описываемого человека (тщеславие, гордость, равнодушные на грани цинизма, способность к добрым и дурным поступкам, чувство превосходства, быть может, мнимого) сродни *пестроты* будущего *собрания глав*. Если роман-повествование будет посвящён подобной личности (эпиграф как образно-тематическое «зерно»), то он может превратиться в череду детальных описаний каждой из упомянутых черт.

Но у этой видимой пестроты и мозаичности есть то, что способно её организовать, превратить в *собрание*. Первое – это общий психологический настрой, желание автора понять, как в одном человеке может всё это совмещаться и уживаться. Эту общую «нарративную позицию» автора-исследователя и наблюдателя дополняет синтаксическая конструкция французской фразы, вместившая

с виртуозной легкостью психологическую характеристику сложнейшей личности, достойной стать героем целого романа. Письмо с такой характеристикой явно послано другу, способному не только понять все оттенки намерений адресата, но и оценить блестящий (живой и ясный) стиль изложения, великолепную наблюдательность психолога, умеющего точно поставленный диагноз превратить в подобие светской беседы или в отрывок из литературного произведения...

Подводя предварительные итоги, можно констатировать, что вступление к «Евгению Онегину» является одним из способов авторской рефлексии над теми «конструктивными принципами», что могли бы определить возможное единство будущего произведения. Пушкин таким образом формирует для себя сложнейшую творческую задачу: на основе почти случайного соединения глав, черт персонажей, фиксации событий жизни, биографических сведений он стремится обнаружить множество различных способов их «собирания» в некую живую и изменчивую целостность. Причём для читающего и автора это будут в чём-то сходные и в то же время отличные принципы организации целого. А точкой пересечения этих творческих усилий и внимания автора и читателя станет весьма сложный и противоречивый персонаж, как бы выхваченный из потока жизни случайным наблюдателем (автором «частного письма») и в то же время неразрывно связанный с психологической линией французской литературы (прежде всего), поскольку эпитафия имитирует явно «олитературенный» стиль частной переписки или напоминает фрагмент из эпистолярного романа.

Другими словами, всё вступление к «Евгению Онегину» насыщено творческим пафосом искания тех «конструктивных принципов» целого, что составляют в своей совокупности архитектурную форму произведения. Эта форма разнородна и возникает на пересечении (в «диалоге») сложного и противоречивого предмета повествования (эпитафия), свободной в своем исходном замысле композиционной формы (*собрание пёстрых глав*) и сходно-различного (но творческого в своей общей сути) отношения к ним автора и читателя (их варианты возможной организации *пёстрых* элементов произведения).

Создав такую «нелинейную» архитектурную форму уже в самом истоке произведения, Пушкин предопределил особые условия для дальнейшего творения композиционной формы «Евгения Онегина»: она неизбежно испытывала влияние тех «горизонтов», скрытых смысловых потоков, что были инициированы разнородной архитектурной формой. Дальнейшее повествование призвано было «держаться» эти разнообразие смысловые «горизонты», обеспечивая тем самым множественный диалог автора с читателем, автора и читателя с главным героем произведения.

Косвенным доказательством такого постоянного присутствия целого сгустка смыслопорождающих возможностей архитектурной формы, сопровождавших создание «смыслового тела» произведения, может служить его завершение. В строфах с 48 по 51 заключительной (восьмой) главы можно без особого труда обнаружить все основные компоненты диалога, сформировавшего архитектурную форму во вступлении к роману. Они вновь проявляют свою активность, явное присутствие в один из моментов, когда приостановлен «бег» реализующихся смысловых рядов (пауза, сопровождающая неподвижность главного героя после слов расставания Татьяны).

Если во вступлении к роману отношения автора и читателя были выстроены через посредство героя, сложный характер которого предвещал эпиграф, то в заключении диалог автора и читателя немедленно обрывается, едва оставлен главный герой. Он почему-то перестаёт интересовать автора-повествователя, о чём свидетельствует его решительное *навсегда*, возникающее после паузы-раздумья, в которой угадывается некое мысленное взвешивание: а не вернуться ли к истории Онегина после разрыва с Татьяной? (*И здесь героя моего... / Читатель, мы теперь оставим, / Надолго... навсегда* (ЕО, с. 335)).

Одна из глубинных причин такого *навсегда* скрыта в том, что фигура Онегина потеряла способность быть носителем творческих состояний автора. Персонаж, его поступки теперь в большей степени будут продиктованы логикой самой жизни, а не работой воображения. Автор и читатель соединились в своём внимании к герою только на тот отрезок его жизни, который в равной мере будил игру творческих состояний и автора, и читателя. Возможно, именно над такой переключкой творческих состояний Пушкин и рефлектирует в двойственном образе общего «пути» или общего морского путешествия. «Путь» как некую жизнь-дорогу, жизнь-скитание определил герой: *За ним / Довольно мы путём одним / Бродили по свету* (ЕО, с. 335). Но у пути как некоей «колеи» жизни тут же возникает оттенок стихийности, непредсказуемости. Это было как движение по морю-жизни, когда выбирается лишь общее направление, а конец пути зависит от игры воли, случайной игры природных стихий, когда конец скитаний возникает так же случайно, как увиденный краешек земли.

Кроме того, мотив скитания по жизни-морю отчасти разделяет *тройственный союз* героя, автора и читателя. Поздравляют друг друга *с берегом* всё-таки только автор и читатель. Раздавленный отказом Онегин вряд ли способен разделить их радость. Так в образной форме Пушкин рефлектирует по поводу двух уровней диалога автора, читателя и героя, закрепляя за каждым из них свой символ. Их союз осмыслен Пушкиным через образ пути, скитания по свету. Но автор и читатель параллельно совершали ещё одно «путешествие»: по некоему *морю*, на воображаемом *корабле*, где героя не было, но тем не менее он был предметом наблюдения до определённого момента. Можно предположить, что корабль в этом случае – как раз символ тех общих творческих состояний, что должны были сближать автора и читателя (см. вступление).

В следующей строфе возникает ряд намёков на то, почему союз автора и читателя тоже оказался под угрозой, мгновенно распался, едва повествование об Онегине закончилось. Важнейшая из причин состоит в том, что читатель перестал быть только другом, имеющим такой же возвышенный и мечтательный строй души, какой имел автор в самом начале. В конце повествования читатель уже не только друг, но и возможный «недруг». И с тем, и с другим автор выстраивает более сдержанные отношения, расставаясь уже *как приятель*.

Одна из причин такой сдержанности приоткрывается далее: читатель за время создания романа потерял общий с автором душевный настрой, перестал воспринимать те глубинные целостные смыслы, которые автор пытался удерживать, создавая своё творение. Утратив эту способность соотносить творческие напряжения и устремления автора, читатель, как считает Пушкин, теперь увидит в романе лишь те фрагменты, слои смыслов, что продиктуют ему обстоятельства

жизни, тривиальные вкусы, любопытство – одним словом, те факторы, что к творческому авторскому замыслу отношения не имеют (или почти не имеют). В результате читатель сформирует чужеродные для романа смысловые связи (некая анти-архитектоническая форма), соединит его *строфы небрежные* в цепи *воспоминаний мятежных, отдохновенья от трудов, живых картин, острых слов* и даже *грамматических ошибок* (ЕО, с. 335). Смысловое целое романа, как его задумал автор, останется теперь закрытым для читателя, поскольку он перестал думать и чувствовать вослед своему главному проводнику (кораблю) в мир воображения.

В таком читательском восприятии роман как смысловое единство рассыплется даже не на *строфы небрежные*, но на *крупницы*, соответствующие сиюминутным интересам такого читателя (развлечение, мечты, влечения сердца, *журнальные шишки*). Все эти интенции накладывают на расставание автора с читателем печать горечи и сожаления, что духовное единение с последним было столь кратковременным и что прежний соучастник творения готов превратиться в самого разрушительного его врага. Поэтому в дважды повторенном *прости* угадывается желание автора поскорей отсечь эти страшные его сомнения, прекратить поток столь негативных предположений, извиниться за то, что сам автор готов превратить своими предположениями бывшего друга во врага.

Так, оборвав разрушительный вариант «тотального деконструирования» своего творения, Пушкин в 50-й строфе пытается эскизно наметить те глубинные смысловые единства, что могли бы, по его мнению, «держать» целое романа, определять его реальное и потенциально-возможное единство. Во-первых, это образы главных героев (*спутник странный* – Онегин, *верный идеал* – Татьяна). С ними связан *живой и постоянный, хоть малый труд* (ЕО, с. 336). Очевидно, Пушкин рефлексировал над важнейшими чертами композиционной формы своего творения: системой трёх центральных персонажей (автор-повествователь – Онегин – Татьяна) и её реализацией в виде уже созданного текста.

А далее начинается перечисление тех ценностно-смысловых рядов, что непосредственно связаны с поэтическим творчеством, вдохновением, сопровождавшими написание романа в стихах. Автор перечисляет то, что пережил и ощутил только он, создавая свой шедевр, что осталось неведомо читателю, но очевидно и *завидно для поэта*. Оказывается, роман, столь похожий на жизнь, был способом *забвенья* реального существования автора в *бурях света*. Он был способом бегства в мир иллюзий и игры воображения. По-прежнему автор слышит в нём голоса друзей, их *сладкую беседу*, напоминая тем самым о том друге-читателе, с образа которого он начал своё повествование. Его творение содержит те самые автобиографические черты, на которые он уже намекал во вступлении. В 51-й строфе он вспоминает о смерти друзей и разлуке с некоторыми из них. Устанавливает параллели между своим повествованием и стихами Саади, посвящёнными друзьям. Его роман в стихах, как вдруг обнаруживается, не только хранит воспоминания о разлуках, смерти, друзьях и возлюбленных (*та, с которой образован Татьяны милый идеал...*), но и повествует о вмешательствах рока в жизнь людей: *О много, много рок отъял!* (ЕО, с. 336).

Относительно всех этих довольно разнообразных и неожиданных смысловых рядов, готовых на новых основаниях выстроить единство *строф небрежных*,

Пушкин вновь рефлектирует через художественные образы. В 50-й строфе возникают упоминания о *магическом кристалле* и *свободном романе*, которые можно интерпретировать в понятиях архитектурной и композиционной форм «Евгения Онегина»:

Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явились впервые мне –
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Ещё неясно различал (ЕО, с. 336).

Образ свободного романа ассоциируется со скитанием по роману-пути, роману-моря. Он соотносим с эпизодами *смутного сна*, напоминающего «монтажную» композицию видений из сна Татьяны. *Свободный роман* хранит след многих, многих дней, на протяжении которых создавались образы Татьяны и Онегина, похожие в таком смысловом контексте на долго складываемую мозаику черт, записей о них. Неясные очертания *дали* романа – образная рефлексия неотчетливых и гибких связей между его возможными элементами. Это некий образ-знак их случайно-вероятностного и неопределённого характера.

Магический кристалл, сквозь который виделась поэту эта *даль романа*, отсылает к вступлению, к тому потоку смысловых интенций, что были соотнесены нами с архитектурной формой произведения, его «проектами целого». Учитывая то обстоятельство, что часть смысловых рядов, связанных с архитектурной формой, вновь появилась в финале романа, можно утверждать, что *магический кристалл* архитектурной формы держал в своём «фокусе» всё долгое повествование, пока оно создавалось. Открыв и замкнув его самодвижение, этот *кристалл* лишь ненадолго обнаружил своё присутствие (в начале и конце повествования). Данные смысловые ряды, сформировавшие архитектурную форму романа в стихах, чреватые неким кульминационным «философским посылом». Собрав их в финале произведения, автор вдруг изрекает поразительную поэтическую «сентенцию» в духе восточного рубаи (Саади только что упомянут им):

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 (ЕО, с. 336).

В этих строках угадывается некий итог жизни, та глубокая мудрость, что рождается лишь у поэта и мудреца, который готов охватить прожитое единым взором, подвести итог и поделиться им с читателем на пороге смерти. Возникает эта философско-поэтическая «сентенция» на пике развития центрального мотива финальных строк «Евгения Онегина». Это мотив оставленности, одиночества, некоей личностной обнажённости перед ликом бытия и смерти. Формирование этого мотива неразрывно связано с пушкинской рефлексией над соотношением

композиционной и архитектурной форм его творения. Каждый новый отказ от участников «диалога», что были вовлечены в формирование сверхсмыслов произведения, сопровождается переходом на новый, более «философически» окрашенный уровень архитектурной формы.

Так, расставание с героем рождает символы дороги, скитания, жизни-моря. Прощание с читателем побуждает автора увидеть в создании произведения одну из высоких ценностей своего существования. Закрыв эту страницу своей жизни (творение романа), повествователь начинает искать равные по важности ценности уже за пределами только творчества. В первую очередь это друзья, поэзия, возлюбленная. Эти ценности отнимают уже иные, более могущественные силы, нежели обстоятельства жизни или воля самого автора. Эти новые силы – рок и смерть. Их вторжение активизирует один из характерных для Пушкина мотивов упоения полнотой бытия на пороге гибели, когда красота и высокие смыслы существования переживаются особенно ярко и остро.

Только на первый взгляд образы и смыслы последних строк романа в стихах кажутся вынесенными за пределы пушкинской истории о Евгении Онегине. Это те смыслы, которые призваны *пронизать* не столько творение, сколько само существование его создателя. Это художник-личность, поэт-человек постиг, что жизнь нужно пить, как вино, избегая горького осадка-старости в *бокале*. Это он же понял, что жизнь нужно читать, как увлекательный роман, но без предсказуемого и пресного финала (болезни, смерть?). Это Пушкин осмыслил некое присутствие собственной воли в расставании с жизнью на пике наслаждения ею...

Но все эти гиперсмыслы, как бы вынесенные за рамки произведения, автор снова направляет в свой роман единственным финальным сравнением: *Как я с Онегиным моим*. Оно отчётливо формирует ассоциацию с моментом расставания повествователя со своим героем, а затем и с читателем. Так Пушкин намечает некое новое завершение всего повествования, когда в прощание с героем не вовлечён ни читатель, ни собственные переживания рассказчика по поводу своего труда, утрат своей жизни. Теперь Пушкин мог расстаться с Онегиным как с неким собирательным образом, вместившим важнейшие ценности бытия. И это расставание сродни смерти, сознательному переходу в неё. Поэтому у образа берега, к которому устремляются автор и читатель, теперь возникает глубинный символический смысл: это ещё и смерть, к которой радостно устремляется душа автора, приветствуя, торопя её:

Поздравим
 Друг друга с берегом. Ура!
 Давно б (не правда ли?) пора! (ЕО, с. 335).

Теперь читатель (его образ) исключён из этого потока смыслов, поскольку автор расстается только с Онегиным. И персонаж оказывается также отчасти вовлечённым в этот переход, так как теперь и с ним связаны образы жизни – бокала с вином и жизни-романа, открывающиеся сознанию на пороге смерти. Так на образ Евгения Онегина в *минуту злую для него*, в момент острого одиночества и оставленности ассоциативно проецируются предельная оставленность и одиночество автора, переживающего расставание с героем так же, как расставание

с жизнью. Из подобной ассоциации рождается глубинное сопоставление двух пар персонажей: автора и Онегина, Евгения и Татьяны. Оставленность двоих, входивших в эти пары, сродни утрате и в то же время обретению нового смысла жизни. Так, молчание *громом поражённого* Евгения наполняется новым смыслом: он, как и автор-повествователь, оказался на границе жизни и смерти, должен подвести итог существованию, может быть, сознательно принять смерть.

Но не только параллели Онегина и автора-повествователя формируются через развитие и кульминацию мотива оставленности. Теперь и образы-символы вина в бокале, жизни-романа оказываются вовлечёнными в смысловые горизонты уже созданного произведения, как бы «направляются в него» (через соотнесённость с образом Онегина). Каждый из них чреват неким универсальным способом смысловой организации романа в стихах, несёт свой ключ к новой его интерпретации, сопоставимой с мудростью человека, подводящего итоги жизни на пороге смерти.

Первое в этом ряду новых гиперсмыслов, образующих архитектурную форму, – эмоциональное состояние *блажен*. Оно способно окрасить всё произведение (его лейтмотив) в единое авторское переживание всего разнообразия творческих актов, а также добавить к ним нечто сродное священно-экстатическим состояниям, переходящим в юродскую приобщённость к Божьему гласу (*блаженный*). Важно, что слово *блажен* совершенно по-новому окрашивает мотив оставленности, поскольку синтаксически связано в первую очередь с глаголом *оставил* (*Блажен, кто... оставил...*). В результате все вышеперечисленные печали и горести жизни, творчества, что были связаны с мотивом одиночества, вдруг обретают новую не только эмоциональную, но и смысловую окраску. Блаженство, сопряжённое с оставлением горестей и печалей, посещает на пороге расставания с жизнью, открывается только в преддверии перехода в мир иной, где нет места страданиям и одиночеству. В этом смысловом поле *блажен* обретает оттенок искуплённого греха, за который заплачено страданием, печалью, постижением скорбей жизни. Не случайно *блажен* возникает сразу вслед за образом рока и тех утрат, что он с собой несёт (*много, много...*).

Данный эмоционально-смысловой оттенок сообщает всему произведению символическую окраску: роман в стихах воплощает скорби и утраты жизни, с которыми нужно расстаться с чувством блаженного избавления. Пусть расставание это и подобно смерти, но в эту «смерть» без мук творчества автор входит почти как святой, искупивший все свои грехи, осознавший всю глубину скорбей, что таили жизнь и творчество. В намеченном векторе данного смысла образ *праздника жизни*, оставленного *рано*, обретает также ряд потаённых значений. *Праздник жизни* – лишь иллюзорный покров её истинных скорбей и утрат, он праздник лишь для профанов, не познавших через утраты и муки творчества истинной сути человеческого существования. Но жизнь-праздник в то же время имеет и буквальное значение, поскольку этот образ возник в противовес року и связанным с ним утратам. Жизнь как праздник – это взгляд назад, с порога смерти. И воплощением такого праздника существования становится ещё и написанный роман, полный жизни, её праздничной круговерти.

В этом смысловом поле композиционная форма романа в стихах, его тематические слои, мотивы предстают как бы специально подобранными автором

в определённом эмоционально-символическом ключе. Например, ему удалось показать, что жизнь героев была наполнена важнейшими ценностями и радостями: дружбой, любовью, надеждами, испытаниями, путешествиями. Даже печали и скорби, даже предчувствие смерти были вовлечены в некую пёструю смену впечатлений и событий, напоминающих праздничную суету. Тот же эффект создал и авторский выбор отдельных эпизодов из «биографий» героев, а не подробный и чреватый занудством рассказ-отчёт об их будничном существовании.

В развитии мотива расставания с жизнью не менее важную символическую функцию выполняет и образ *бокала полного вина*. Это ещё один двойной символ: жизни и романа. И то, и другое не следует *допивать до дна*. Это ещё одна мудрость, оставляемая автором читателю и в то же время выводимая им только для себя. Соотнесённая с *праздником жизни*, жизнь-вино предстаёт полной игрой, брожения, некоего переливания через край... Испив это молодое вино жизни с лёгким послевкусием горечи и терпкости (мотив оставленности), автор мудро решает сохранить в бокале горький *осадок*, ассоциирующийся со старостью, болезнями, унынием, существованием без юного творческого вдохновения. Только в этом случае можно испытать *блаженство* от наслаждения прожитой жизнью. И в этом случае блаженство будет похоже на лёгкое опьянение молодым играющим вином...

Но подобным способом можно опьяниться не только жизнью. Автор способен испытывать сходное состояние ещё и в процессе создания романа, наполненного игрой, *праздником жизни*, как бокал наполнен вином. В свете данного символического оттенка каждая сцена, эпизод, лирическое отступление могут ассоциироваться с глотком вина, у которого всегда чуть разный оттенок вкуса, но который неизменно добавляет что-то к состоянию творческого упоения-блаженства. Роман-бокал может даже вызвать ассоциацию композиционной формы с образом чаши, «края» которой – две почти симметричные сцены свидания Татьяны и Онегина (как и вступление с финалом романа). Всё повествование между этими точками-«краями» – некое символическое подобие *пенящегося вина* жизни, удержанного автором благодаря его творческим ухищрениям.

Оставленный на *дне* такого романа-бокала горький *осадок* – ненаписанный финал истории жизни Онегина. Этот финал без труда угадывается и читателем, и автором. Герою либо предстоит, возможно, новое путешествие (как после смерти Ленского), либо он погрузится в жизнь-прозябание. Она, скорее всего, будет полна озлобленности, о которой упомянул автор-повествователь в первой главе. Это будет жизнь в состоянии оставленности: без друзей, без любви, с вечным чувством сожаления, что *счастье было... так близко*, что виноват в утрате этой возможности сам персонаж.

Данный угадываемый финал особенно отчётливо соотносится с третьим символом заключительной фразы «Евгения Онегина». Этот символ рождает уже прямую ассоциацию между романом и жизнью, стирая между ними всякие различия, как и различия между автором, случайностями жизни и волей персонажа, совершающего судьбоносные поступки. Мотив недочитанного *её романа* не только манифестирует новый философский принцип отношения к жизни как

занимательному чтению, финал которого, как правило, скучен и банален. Этот же мотив добавляет новый смысловой оттенок к состоянию *блажен*. Это состояние передаёт, в частности, оттенки читательского приобщения к чужому вымыслу, к погружению в волшебный мир кем-то сотворённого.

Венчает всю эту сложную и стремительно формирующуюся «пирамиду» потенциальных смыслов слово *вдруг*, которое обозначает в данном контексте последний миг перехода из жизни в небытие, из кульминации наслаждения *романом-жизнью*, упоения ими обоими – в состояние блаженства-оставления их радостей и горестей. И этот переход одновременно ассоциирован как со смертью, так и с жизнью, но уже без переживания творческих состояний, без сопровождения героем и читателем...

Каждый из представленных в финале смысловых потоков способен повлиять на организацию «строя» повествования, деконструировать его уже определившиеся, казалось бы, смысловые связи, перестроить их в соответствии с новыми символическими «ключами» (*бокал, вино, праздник жизни, блажен, вдруг, жизнь-роман*). Именно в этой своей вероятно-конструктивной функции финальные смыслы, образы и выступают как часть архитектурной формы романа в стихах. Вынесенные в начало и конец, они превращаются не только в разнообразные «границы» *магического кристалла*, через которые «Евгений Онегин» виден во всё новых ракурсах и смысловых «лучах». Они определяют его вечно становящуюся природу, формируют изначально незавершённое единство.

Используя такой приём «обрамления» основных элементов композиционной формы двумя разнесёнными фрагментами формы архитектурной, Пушкин, по сути дела, добился почти невозможного: зафиксировал изменчиво-становящуюся сущность своего творения, замкнув его смысловые потоки внутри (на связи самого творения) и в то же время стерев границы между художественными смыслами и смыслами, порождёнными самой жизнью и присутствием в ней отголосков смерти. Так на деконструкцию смыслов романа в стихах оказалась направлена не только творческая энергия автора или читателя-современника, но и подобие творческих возможностей, скрытых как в жизни, так и в смерти, в переживании человеком их совместного присутствия в его собственном существовании.

Summary

E.V. Sintsov. The Constructive Potential of the Architectonic Form of “Eugene Onegin” (On the Problem of the Artistic Unity of the Novel in Verse).

In this paper, we study the author's figurative reflections of different manifestations of artistic unity using the example of Alexander Pushkin's novel in verse “Eugene Onegin”. It is shown that in the text under consideration, these manifestations are concentrated in the introduction and the final lyrical digression; each of them is filled with new principles of meaning and form-making, which allows us to interpret them as a set of elements of the text's architectonic form. We describe the principle of correlation between the architectonic form and the compositional one. By framing the chapters, which are characterized by intentionally fragmented relations, the architectonic form of “Eugene Onegin” shows a powerful deconstructive potential and thus fixes the unsteady nature of semantic flows in this work.

Keywords: architectonic form, compositional form, projects of artistic unity, author's reflection, “magic crystal”.

Источники

ЕО – Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Сочинения: в 3 т. – М.: Худож. лит., 1986. – Т. 2. – С. 186–353.

Литература

1. *Лотман Ю.М.* Пушкин: биография писателя. Статьи и заметки: 1960–1990. «Евгений Онегин»: комментарии. – СПб.: Искусство-СПБ, 1995. – 845 с.
2. *Тынянов Ю.Н.* О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю.Н. Поэтика, история литературы, кино. – М.: Наука, 1977. – С. 52–78.
3. *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 255–270.
4. *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – 362 с.
5. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
6. *Винокур Г.О.* Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин. – М.: Гослитиздат, 1941. – С. 155–213.
7. *Бочаров С.Г.* «Форма плана». Некоторые вопросы поэтики Пушкина // Вопр. литературы. – 1967. – № 12. – С. 115–136.
8. *Лотман Ю.М.* Литература и «литературность» в «Онегине» // Лотман Ю.М. Пушкин: биография писателя. Статьи и заметки: 1960–1990. «Евгений Онегин»: комментарии. – СПб.: Искусство-СПБ, 1995. – С. 434–443.
9. *Чумаков Ю.Н.* Сны «Евгения Онегина» // Сибирская пушкинистика сегодня. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2000. – С. 33–46.
10. *Лотман Ю.М.* Художественная структура «Евгения Онегина» // Учен. зап. Тарт. ун-та. – 1966. – Вып. 184, Ч. IX: Труды по русской и славянской филологии. – С. 5–32.
11. *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном произведении // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 13–70.

Поступила в редакцию
25.11.13

Синцов Евгений Васильевич – доктор философских наук, профессор кафедры иностранных языков, Казанский государственный энергетический университет, г. Казань, Россия.

E-mail: esintsov@mail.ru