

Проблемы ТЕОРИИ

С. БОЧАРОВ

«Форма плана»

(НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ ПУШКИНА)

Пушкин писал: «единый план «Ада» есть уже плод высокого гения».

Можно сказать, обратив эти слова на самого Пушкина: единый план «Евгения Онегина» есть обширная поэтическая идея — та, что определяет самое построение пушкинского романа. Представить возможно более ясно истинный план романа в стихах — значит приблизиться к его «внутренней», наиболее специфической и в то же время наиболее общей мысли, которой функционально подчинены «отдельные» мысли в тексте, изображенная жизнь и весь материал. Слишком часто истолкование пушкинского романа оставалось при «внешних» мыслях и положениях.

Но сверх того, что для верного суждения о романе нужно обнять его внутренний план, — он в себе заключает и более общий теоретический интерес. Перед нами самосознание литературы в очень ответственный момент ее развития; но при этом — «смелость изобретения» и неповторенная оригинальность романа Пушкина именно здесь — самосознание литературы в ее собственной форме, пластически воплощенное как композиция, план. Художественная постройка «Онегина» содержит своего рода «теорию реализма» и «теорию романа» — не как отвлеченную систему, но как «живое созерцание». Это «теория» в изначальном греческом понятии (зрелище, созерцание, умозрение). Поэтому *обозрение* архитектуры романа, рассмотрение «формы плана» будет методом в этой статье.

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

Пересмотрел все 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 «Руслан и Людмилу», нашел 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»¹. Этот эпизод теперь словно изображен 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 противоречия 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 серьезное и неустранимое, чем только ошибки авторской субъективности. Автор знает, что дело здесь не решить «исправлением недостатков»².

В тексте первой главы, если его прочитать «критически», «пересмотреть все 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 легкого и как бы поверхностного в самой интонации описания «молодого повесы», «философа в восемнадцать лет» и «почетного гражданина кулис» немотивированно и неожиданно возникают «черты» Онегина, которые «нравились» другу-автору: «Мечтам невольная преданность, Неподражательная странность И резкий, охлажденный ум». Онегин противоречит себе, и он не только не равен себе, но, кажется, не имеет связи с самим собой. Ряд определений в эпизоде «дружбы» — обратное отражение первоначальных опре-

¹ «Литературное наследство», т. 16-18, 1934, стр. 636.

² В недавней статье «Художественная структура «Евгения Онегина» Ю. Лотман рассматривает «противоречия» в тексте романа как «художественно значимый структурный элемент» («Ученые записки Тартуского университета», 1966, вып. 184, стр. 7).

делений Онегина: роковое «Страстей игру мы знали оба» соответствует контрастно и несовместимо «науке страсти нежной», строка «И злости мрачных эпиграмм» — строке «Огнем неожиданных 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» — партнер Онегина на 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 партнером, который «угрюм» и замкнут в своей угрюмости; эта тонкая дифференциация оттенков только подчеркивает 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, *всегда* рад заметить «я».

В первой главе «Онегина» парадоксально даны и герой, и образ «я», и их взаимное отношение. Но отношение «я» и Онегина еще 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 романа¹ Без предисловий, сей же час Позвольте познакомить вас: Онегин, *добрый мой приятель*, Родился на берегах 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 непрменный 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:

¹ Здесь и далее курсив в цитатах из Пушкина мой. — С. Б.

«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 «мною» 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» отождествлен, совмещен 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 берегах Невы» и о ней рассказано в бытовом разговорном тоне. Действительность 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 отождествленный сдвоенный мир являет противоречие, источник которого — подобие романа действительности, «художественный мир» в романе. По-видимому, в «мире» романа мы можем найти все то, что в мире, «с которого пишут» роман, он расположен на тех же «берегах 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 заключен «роман героев», Онегина и Татьяны. Этот пер-

вый в русской литературе сознательный, «настоящий» роман еще 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 «мой» 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 изображенного «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 свое существование вместе с концом романа, о начале которого, «рождении», столь же духовном, когда-то, поэт вспоминает тут же: «С тех пор, как юная Татьяна И с ней Онегин в *смутном сне* Явились 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 сознание, 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 ее заново. Сознание автора отражает тот внешний мир, в котором пребывает «мое» 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:¹ роман как будто бы совпадает с действительностью, повторяя ее. «Мир» романа как будто бы то же, что мир вокруг, они двойники, и эти две плоскости проецируются одна на другую и совмещаются. Свои два опыта автор неразличимо дает 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 сознает себя прямо жизнью, поэт существует уже в двух мирах как в одном, но неожиданно для наивного реалиста совмещенная эта реальность показывает себя нереальной и невозможной; смешанный мир «на берегах 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 разделяются внутри единого «я» поэта: отождествляя свое сознание автора и свое бытие человека, он сам с собой оказался в несовместимом противоречии, он должен физически раздвоиться, чтобы быть верным этому тождеству. Смешение миров, отождествление романа и жизни (изображенное 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 ее. Мы в независимом мире «внутри», вместе с его людь-

¹ В статье без подписи об альманахе «Денница», перелагая отзыв И. Киреевского.

ми, 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 изображен как роман. Мы прочитываем подряд:

В начале нашего романа,
В глухой, далекой 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-единственном месте, однако в разных мирах. «В глухой, далекой 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» объемлет образ 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»; все, что сюда из мира вошло, вовлечено этим личным «моим» отношением, 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. Винокур писал, вспоминая формулу об «энциклопедии русской жизни» Белинского: «Но в этой энциклопедии все отделы подписаны одним и тем же именем, и потому для нее 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»¹.

¹ Г. Винокур, Слово и стих в «Евгении Онегине», в кн.: «Пушкин. Сборник статей», ГИХЛ, М. 1941, стр. 172.

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» 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»¹, но человеческое присутствие обращается в идеальное сопresутствие 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 его 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, все обнявшим, и в том числе это малое «я»².

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*. «Изобразю ль в картине верной Уединенный кабинет...», «Описывать мое же дело...» — 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 все 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 «окружен» человеком, определяется в

¹ М. А. Рыбникова, Автор в «Евгении Онегине», в кн.: «По вопросам композиции», М. 1924, стр. 22.

² Это, конечно, условно «два Пушкина»: это лишь два «предела» единого всеобъемлющего в романе образа «я».

человеческой духовной 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 дает 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. «Расщепленная двойная действительность» возникает не просто из разного отношения ко всему этому «я» и Онегина; эти простые вещи сами по себе являют «расщепленную двойную действительность», поскольку отношения к ним героя и автора не помещаются рядом в одном измерении, и скрепленный 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-«прототипы» и их двойники в романе. Автор пересаживает предметы из своего житейского опыта в роман, помещает их в новую композицию, строит из этой предметности 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 несовместности, 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 идет о психологическом различии между приятелями, их разным 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 миру 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, рожденным в его голове другим человеком. И в этом смысл названия 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 ее нет. Что схватишь из его

сочинений о нем самом? Поди, улови его характер, как человека! Наместо его предстанет тот же чудный образ, на все 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...»¹

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 Пушкина, «его характер, как человека», его разговор и веселость. Они были близко и к Пушкину самому, и к его на глазах возникающему «созданию»: они еще 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 «русский 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 объеме 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 первой главы — мы уже говорили о ней. «Сам Александр Сергеевич Пушкин с мосье Онегиным стоит». Здесь образ «я» наиболее воплощен, вошел 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 воплощенный, наиболее отчужден, 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

¹ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, Изд. АН СССР, М. 1952, стр. 382, 381.

планов в композиции романа в стихах. «Сам Александр Сергеевич Пушкин» в широких границах «я» всего более далек от настоящего Пушкина¹. 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...»² Но это лишь малое «я», и видеть в качестве «образа 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 бытия...»³

«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 Салгира». Опыты жизни (любовь) и поэзия слиты и представляют нечто тождественное: воспеваются под «девой гор» свои сугубо личные впечатления, переодетые и непосредственно возведенные 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 темный ум.
Свободен, вновь ищу союза
Волшебных звуков, чувств и дум...

¹ «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, стр. 349).

² Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, Гослитиздат, М. 1957, стр. 144.

³ Л. Гинзбург, О лирике, «Советский писатель», М.—Л. 1964, стр. 197.

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». 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 встречается, 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 растет конфликт эпического автора и рассказчика: либо всезнающий автор присутствует идеально, безлично, либо потребность в мотивировке рассказа человеческим присутствием и свидетельством ведет 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 постепенно «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»¹, 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 полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье

¹ Б Эйхенбаум, Лев Толстой. Книга первая. Пятидесятые годы, «Прибой», Л. 1928, стр. 175.

Все внял он, ни одного недоступного, темного уголка, по лестнице бытия от самого верха до самого низа, буквально от «А» до «Я»: теперь мы вспомним замечательное 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»¹.

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

«Онегин» именно построен в «зоне контакта с незавершенной современностью» и поэтому построен как отождествленный мир романа и жизни. Этот смешанный мир демонстрирует отказ от эпической дистанции, о чем говорит М. Бахтин. В творческой эволюции Пушкина это отказ от дистанции, которая содержалась в самом материале романтических южных поэм. Тема «Кавказ-

¹ «В нем, как будто в лексиконе, заключилось все богатство, сила и гибкость нашего языка» (Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 50).

ского пленника» была целиком современной, но материал отодвигал ее 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 *проблема дистанции* как осознанная задача искусства. Если современный характер — «антипоэтический», то дистанция, создававшаяся материалом Кавказа, делала его «поэтическим». В этом своем 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 «Цыган», Рылеев и Вяземский хотели большей дистанции для Алеко в его цыганской профессии, недовольные тем, что он ходит по селам с медведем: занятие Алеко само по себе должно было быть «поэтическим». Такого рода дистанция от случайного, частного опыта, «прозы» сближала, до совпадения, тождества, все частное и отдельное непосредственно с общим и целым. Специально поэтическая дистанция оборачивалась очень слабым ее различием 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?» Это критика с точки зрения «поэтической дистанции». С этой точки зрения Онегин дан без дистанции, эмпирически. Пушкин отвечал: «Твое письмо очень умно, но все-таки ты неправ, все-таки ты смотришь на Онегина *не с той точки*, все-таки он лучшее произведение мое», 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 потерять ее. 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 нее войти и при этом остаться вне, сохранить дистанцию: «Очень трудно, — пишет 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»¹. 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 трагедии эпических жанров; пародийно-трагестирующее творчество поздней античности и средних веков разрушало эпическую дистанцию и вовлекало традиционные образы в контакт с «незавершенной 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.

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 природы, 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

¹ Гюстав Флобер, Собр. соч., Письма 1831—1854, ГИХЛ, М.—Л. 1933, стр. 281 (курсив мой.—С. Б.).

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»¹. Подобным образом в «Онегине», наблюдая различные превращения «я» от приятеля и «самого Александра Сергеевича Пушкина» до автора, который пишет *этот* роман, мы знаем, что этого автора, этого Пушкина писал настоящий Пушкин. 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. Ее смысл поэтому так искажает популярное объяснение в духе «обнажения приема», демонстрации художественной условности, «технологии», «лаборатории творчества» и т. п. Таким объяснением обесценен роман героев, повествование об Онегине и Татьяне, он превращен в подопытный материал, литературную игру, развенчанную иллюзию, разобранный игрушку. Но Пушкин серьезен к художественной иллюзии, он только хочет поставить ее 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 лишен 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 нем. 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

¹ М. Алпатов, Этюды по истории западноевропейского искусства, Изд. Академии художеств СССР, М. 1963, стр. 251.

из людей, этой личности в мире нет, Онегин, хотя и духовно, *рожден*. В отношении к любому возможному прототипу Онегин — *другой*. Он не тень реального человека, он еще 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 совмещенная композиция пушкинского романа, где Онегин и «сам Александр Сергеевич 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 встречается 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 ждет его Каверин», «К ней как-то Вяземский подсел». Современному глазу в этих строках заметно внедрение непретворенного, «голового» 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 ее размыкают, в самом деле вставляя живые носы или хронику в кинофильм, таким образом организуя напряженный контакт «реальностей». Но то, что становится после так напряженно, у Пушкина существует как будто бы без усилия, не составляя как будто проблемы, являясь первоначальной целостью взгляда. Замкнутый мир романа героев не замкнут в изображенном сознании автора, и сам роман Пушкина одновременно завершен и не замкнут, открыт. Смешанная реальность Пушкина содержит в себе противоречивые истины, по отдельности каждая лишь относительна и предполлагает 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 1830¹. Примерно столько же времени пишется роман, сколько он длится. В «Евгении Онегине» есть время романа героев и есть время написания романа (время автора), также изображенное здесь, включенное в пушкинский роман вместе со временем героев. В построенном Пушкиным совмещенном, сдвоенном мире время автора «продолжает» время героев: история рассказывается с близкой дистанции в несколько лет, идет по следам. Но мир двойтся 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 романа дано «человеческим» временем — биографическим временем «я». «Я», пока пишет, меняется, обретает зрелость, познает глас иных желаний, влечется 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 стрóf. Герои в рамках романа живут такое же время, как автор, пока он пишет о них, и автор живет 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 «незавершенную современность»².

¹ Годом позже отдельно написано письмо Онегина Татьяне.

² Ср. замечание Америкo Кастро в статье «Воплощение в «Дон Кихоте»: до романа Сервантеса «нереальное время повествования и современное время писателя были несовместимы» (Américo Castro, Incarnation in «Don Quixote», в сб.: «Cervantes across the centuries...», N. Y. 1947, p. 138). «Дон Кихот» и «Евгений 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 расчлененным 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!» («Письма 1831—1854», стр. 281).

Пушкинский роман в стихах вырастает тоже, по мере того как всматриваешься в него.

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 ее 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 — отождествленный образ живого человека с «милым героем». Реальность Онегина за романическими оболочками остается 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 еще не последним целым в пушкинской композиции; в завершающих строках «Онегина» неожиданно еще 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 дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

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

Вопросы Литературы

11-й год издания

Ежемесячный журнал

ОРГАН
СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР
И ИНСТИТУТА
МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМЕНИ А. М. ГОРЬКОГО
АКАДЕМИИ НАУК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

НА ТЕМЫ СОВРЕМЕННОСТИ

- Октябрь и литературы мира 3
Л. ФОМЕНКО. Дух времени, душа народа 25

Диалог поэта и критика

- Н. РЫЛЕНКОВ. Из новых стихов 40
В. ДЕМЕНТЬЕВ. В краю волшебном ремесла 43

ТРИБУНА ЛИТЕРАТОРА

- А. ОВЧАРЕНКО. Отжило ли национальное свой век? 53
А. БУЧИС. Истоки и устья 67

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

- М. ЗЕЛЬДОВИЧ. Поиски, свершения, перспективы (Полевна изучения революционно-демократической критики) 88

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ

- С. БОЧАРОВ. «Форма плана» 115

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Р. КУЗНЕЦОВА. Чешский роман 30-х годов 137

ПУБЛИКАЦИИ. СООБЩЕНИЯ. ВОСПОМИНАНИЯ

- А. ДЫМШИЦ. Шесть этюдов 153

ОТЪЕЛИКИ. РЕПЛИКИ. ЗАМЕТКИ

- С. ТРЕГУБ. Пометы на полях 165
Я. СТРОЧКОВ. Как пишется РАПП? . . . 171

(см. н/о).

12

ДЕКАБРЬ



МОСКВА

1967