

Возобновление Тынянова

Е.П. Бережная
НОВОСИБИРСК

Отказ от литературоцентризма, ставший очевидным в последние два десятилетия, привел к потере автономности литературного текста, важным следствием которого стал выход литературы за пределы литературоведческих проблем и своего предмета исследований. Литературно-эстетическая концепция Ю.Н. Тынянова, основанная на анализе имманентной структуры произведения, оказалась несовместима с требованиями современной общекультурной парадигмы, упразднившей не только словесный способ изображения действительности, но и сам факт ее существования. «Необходимость Тынянова»¹ в формирующемся в наши дни транскультурном пространстве может быть легко оспорена отсутствием в исследовательских работах ученого культурологической проблематики. Вместе с тем необычайный успех филологии в XX веке во многом предвосхитила русская формальная школа с ее установкой на самостоятельность литературной науки. Самые глубокие и оригинальные литературоведческие концепции приобрели новую методологическую ценность как результат изучения специфики словесного искусства, актуализируя важность построения замкнутой в самой себе новой науки о литературе.

«Узкое спецификаторство» формалистов удерживало литературное произведение в рамках одной научной дисциплины, и этот декларативный поступок вмещал в себя определенный смысл и оправданную историческую необходимость. В формалистическом устремлении изолировать литературное искусство от других сфер человеческой деятельности доминирующим моментом выступал приоритет формы над содержанием и ее смыслообразующая функция в структуре произведения. Происходило смещение акцента с изучения литературы в идеологическом, социальном и др. контекстах на выявление комплекса механизмов, помогающих реконструировать, каким образом «сделан»

¹ См. рецензию Вл. Новикова на книгу: Weinstein M. Tynianov ou la poetique de la relativite. Paris: Presse Universitaires de Vincennes, 1996. 224 s. // Новое литературное обозрение. 1998. № 29.

тот или иной предлагаемый текст литературы. Литературное произведение, таким образом, рассматривалось в качестве самодостаточной и саморазвивающейся «вещи», детерминированной не внешними факторами, а имманентными законами литературы.

Положительный смысл формально-имманентного подхода к описанию литературных явлений очевиден, поскольку так называемый «имманентизм» один способен препятствовать неутешительным прогнозам о «конце» искусства и усиливающимся в наши дни ощущениям, что *слово* как бы умирает. В то же время подобного рода изоляционизм приближает выход словесного творчества из гетерогенного состава культуры, и эта идеальная замкнутая статика может быть отвергнута современными культурологическими опытами междисциплинарного характера.

Возрождая Тынянова на рубеже эпох, необходимо иметь в виду его динамическую концепцию литературы, в основе которой лежит представление о литературном произведении как динамическом взаимодействии составляющих его элементов. Наиболее репрезентативной в этом смысле представляется тыняновская концепция «Евгения Онегина» с установкой на «словесную динамику» произведения и первостепенную роль *стиха*, подчеркивающего особую семантическую ценность слова.

В научной прозе Тынянова онегинская линия образует вполне завершённую сферу, генерирующую различные семантические уровни конкретных элементов пушкинского текста. Ещё большую определённость обнаруживает она в изменённом ракурсе своего рассмотрения. Четыре тыняновские работы, эксплицирующие проблематику романа, обратимы друг на друга по принципу опоясывающей рифмы. Первая – «Архаисты и Пушкин» (1921) с расширительной трактовкой эволюционного пути поэта как бы в сокращённом виде отражается в последней итоговой статье «Пушкин» (1928), конкретизирующей формы эволюции пушкинского стихового эпоса. Вторая незаконченная статья «О композиции “Евгения Онегина”» явилась подготовительным текстом к главной теоретико-литературной книге Тынянова «Проблема стихотворного языка» (1924), в которой пушкинский роман представлен в качестве «деформирующего инструмента», определившего перспективы исследования поэтической семантики.

Воззрения Тынянова на стиховую природу «Онегина», в наиболее полном виде представленные в «Проблеме стихотворного языка», обусловили новый аспект видения пушкинского романа с точки зрения внесюжетного построения и внефабульной динамики произведения. Так называемые «отступления» явились основным композиционным замыслом в «Евгении Онегине». Вместе с тем значительно усложнилась линия «героя» пушкинского романа. «Герой» терял черты «подлинного» лица, в противоположность этому приобретая «кружок имени» или «знак единства», держащие в себе какой угодно материал. «Герои» в «Евгении Онегине» – всего лишь «точки», между которыми протянуты воображаемые линии; они и определяют конструкцию пушкинского романа. После устранения *статического героя*, руководящего сюжетом, объ-

ектом исследования в художественном произведении становятся внутренние взаимосвязи всех его элементов¹.

В статье сделана попытка проследить пути осмысления тыняновской идеи в онегиноведении 1960-х годов, оказавшей влияние на развитие отечественной пушкинистики в двадцатом столетии; обозначить рубеж, когда резко обнаружилась несостоятельность прежнего подхода в понимании литературного произведения и наметились выходы в поэтику текста на основе качественно обновленной проблематики. Итоговый обзор различных типов интерпретации пушкинского романа в стихах представлен в наиболее близком к нашей теме исследовании Ю.Н. Чумакова ««Евгений Онегин»: интерпретация, поэтика, традиция»². Чумакова привлекает, прежде всего, три-четыре последних десятилетия двадцатого века, когда в России и других странах начала быстро формироваться парадигма восприятия пушкинского романа при доминации поэтики³. Однако беглый взгляд на важные предшествующие явления, к которым относилась морфологическая школа, позволяет взаимоналожить имманентно-поэтическое изучение «Онегина» в самом конце 1950-х годов с семантическими построениями Тынянова относительно пушкинского романа за три с лишним десятилетия до этого.

Вхождение пушкинского романа в стихах в «большое время» обозначило точку пересечения многочисленных интерпретационных и эстетических линий, во взаимном проникновении которых определились пути нахождения и узнавания романа в культуре. Поливалентная структура «Онегина» позволяет учитывать в равной мере все составляющие ее структуру компоненты, постоянно инвертированные и направляющие таким образом движение пушкинского романа сквозь время.

Художественное прочтение романа в стихах совершалось в двух взаимоисключающих и взаимодополняющих парадигмах: с одной стороны, роман читали как социально-исторический комментарий к эпохе, соотнося поэтическую реальность с внехудожественной; с другой, «Евгений Онегин» интерпретировался в рамках поэтики текста как строго организованная романная поэтическая форма. Представляющаяся, на первый взгляд, несводимость разнородных элементов в интегрирующее смысловое поле текста не содержит, однако, внутренних противоречий, а отражает поэтику художественной жизни романа в целом, так как «Евгений Онегин» «вбирает в себя все прочтения, анализы, истолкования, он пульсирует в их контурах и ритмах»⁴. Собственно поэтическое изучение пушкинского романа наряду с его социально-историческим прочтением в полярности истолкований определили контур методологических и читательских установок восприятия романа во второй половине XX века.

Открытость романа в стихах как свободной композиционной формы (Белинский) предполагала и открытость составляющих ее литературных рядов:

¹ См.: Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 8–9.

² Чумаков Ю. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 231–249.

³ Там же. С. 233–234.

⁴ См.: Чумаков Ю.Н. «Евгений Онегин» и русский стихотворный роман. Новосибирск. 1983. С. 4.

роман вмещал в себя всю «плотность общекультурных ассоциаций», «знаки эмоциональных и социальных смыслов» (Л. Гинзбург). В читательском восприятии современников Пушкина «Евгений Онегин» представлялся одним из знаков так называемого «литературного традиционализма»: роман прочитывали как *историю любви и разминовения* Онегина и Татьяны. Отнесенность культурного сознания к метафизическому объяснению сущности вещей нарушала единораздельность художественного мира явлений и провоцировала чтение пушкинского романа поверх и помимо текста. Предметом понимания в романе были характеры, поведенческие мотивировки героев, ценностный статус главных действующих персонажей. Художественное существование «Евгения Онегина» в единой парадигме (с утвердившимся в превосходной позиции «судом Татьяны над Онегиным») прекратилось с появлением в 20-х гг. XX в. морфологических работ представителей русской формальной школы, когда предметом научного исследования стал поэтический мир в его органической целокупности. В одной из ранних своих работ, обозначая метод исследования, Б. Эйхенбаум писал: «Наш метод принято называть “формальным”. Я бы охотнее назвал его морфологическим, в отличие от других подходов (психологического, социологического и т.д.), при которых предметом исследования служит не само художественное произведение, а то, “отражением” чего является оно по мнению исследователя»¹. Два десятилетия существования научной школы явились фундаментальным основанием мировой художественной мысли и через 40 лет магистральной линией вошли в отечественное литературоведение. Тьняновская концепция «Евгения Онегина» (не движение событий, но движение словесных масс), оказавшаяся необычайно плодотворной, не получила развития в 1920-е гг., но, возродившись в 1960-х гг., откликнулась в многочисленных работах о поэтике пушкинского романа вплоть до конца века. В отечественных исследованиях в это время намечается принцип подхода к литературе как к эстетическому феномену, не кодированному идеологическими факторами, но рассматриваемому в соотношении с «литературными рядами» (вопросы внутренней структуры произведения, устройство художественного мира и т.д.).

1957–1967 гг. – это десятилетие является одним из самых напряженных, интересных и драматичных моментов в истории изучения пушкинского романа. Такого многообразия перекрещивающихся мнений, толкований и совмещения всей пестроты исследовательской мысли в крохотном отрезке большого времени история науки еще не знала. Здесь, собственно, все началось и закончилось, и здесь сработал механизм «планомерно проведенного взрыва», закон существования литературы, о котором еще в 20-е гг. писал Тьнянов и в основе которого лежат идеи «смещения» и «сдвига» как фундаментальные составляющие концепции литературной эволюции. Но «борьба и смена» одних литературных форм другими и, как следствие этого, обновление литературы – лишь одно из возможных объяснений закономерностей литературного процесса; пушкинский роман в стихах подобен «склеенной вещи» (которая «в лите-

¹ Эйхенбаум Б.М. Молодой Толстой. Пб.; Берлин, 1922. С. 8.

ратуре, по-видимому, <...> прочнее, чем целая»¹ из разбившихся концепций, жанров, стилей, течений, интерпретаций и направлений – это особый живой художественный организм, в самовозрастании которого в усложненном жесте повторяются первоначальные шаги и звуки. То, что произошло в середине 1960-х гг., можно обозначить как первую научную революцию в литературе с принесенным ею духом свободы, независимостью от идеологического контроля и многоаспектным видением художественного текста в самодостаточности выражения. «Евгений Онегин» обрел – в некоторой степени – «харизматический» статус, и внутренний мир художественного произведения стал «объектом» изучения как система, имеющая свои «собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл».² Отвлеченные интерпретации, кодированные факторами идеологического порядка, уступили место собственности поэтического пространства, в самодостаточности и самовыраженности которого явлен слепок бытия.

В 1957 г. вышла в свет, написанная ранее, книга Г.А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля». Схваченная в основных своих моментах пульсацией времени, работа Гуковского, тем не менее, концептуально нанесла первые штрихи в оформляющейся картине онегинской парадигматики: она выстроила тот необходимый каркас, на котором последовательно, взаимоотноливаясь и сближаясь создавались художественные концепции пушкинского романа. Книга Гуковского представляет собой критический парафраз тыняновских идей, модифицирующая так называемые «общие предпосылки» незаконченной, большой работы о пушкинском романе.

В концепции «Евгения Онегина», базирующейся у Гуковского на презумпциях диалектического единства, сложно преломляются два методологических построения: принцип историзма, с одной стороны, и широкое поле лингво-эстетического анализа, имеющее в своей основе теоретическое осмысление романа в функциональных категориях, с другой. В связи с этим герои в «Евгении Онегине», являясь равноправными партнерами в поэтическом мире романа, представляются функциями или материалом в построении «идейно-ограниченного сюжета» на стилистическом уровне. Анализ речевой культуры героев романа приводит исследователя к обнаружению принципа, универсального для всего текста «Евгения Онегина». Пушкинский роман в стихах написан так, что «стилистическая характеристика каждого его куска есть одновременно и объективное определение предметно-изображаемого, и лирическая, идейная оценка этого изображаемого» и объясняет «известные переходы тона романа <...> смену иронии высокой лирикой <...> и даже патетикой»³.

¹ Тынянов Ю.Н. Литературное сегодня // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 161.

² Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 76.

³ Гуковский Г. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 144, 176.

Книга Гуковского обозначила «определенную веху если не в изучении «Онегина», то в суждениях и спорах о нем читателей романа»¹. Гуковский, возведя Онегина в декабристы, решительно возражал против истолкования финала романа как «суда Татьяны над Онегиным». Тем самым исследователем был сделан прорыв в пушкиноведении, восходящем в интерпретации главных героев романа к точке зрения Писарева и Достоевского. Произведя инверсию в статусе главных персонажей, Гуковский направил изучение пушкинского романа в сторону поэтики текста².

¹ См.: К спорам о «Евгении Онегине» // Вопросы литературы. 1961. № 1. С. 108–132.

² Откликом на книгу Гуковского явилась дискуссия на страницах журнала «Вопросы литературы». Предметом спора стал вопрос «эволюции Онегина как стержневого образа романа и исторической функции этого образа». Участникам дискуссии предстояло ответить на вопрос более обобщенно: кто он, Онегин – будущий декабрист или только «лишний человек», разоблаченный Татьяной, а затем Писаревым и Достоевским? Г. Макогоненко, защищая точку зрения Гуковского, дополнил ее психологическими штрихами. «Сняв проблему политическую <...> и заменив ее проблемой моральной, Пушкин показал нравственное возрождение личности Онегина через любовь <...> Роман дает все основания говорить о драме двух героев – Татьяны и Онегина» (К спорам о пушкинском романе // Вопросы литературы. 1961. № 1. С. 113, 130). Против такого утверждения решительно выступил Ю. Оксман. «Онегин был задуман как отрицательный герой <...> Вся концепция Онегина-декабриста не имеет права на существование» (Там же. С. 123–124). Ученый исходил из понимания эволюции онегинского типа в романе и призывал «правильно истолковывать основные документы, связанные с самим созданием романа». Совершенно принципиальную позицию в споре занял Д. Благой. «Онегин является типом “лишнего человека” <...> Традиция, которая относит Онегина к “лишним людям”, – традиция правильная, и здесь не надо ничего огрублять и упрощать. Отказаться от этой традиции нельзя» (С. 129). Диспутанты разошлись во мнениях и относительно последней встречи героев романа. Здесь предметом яростной полемики стало письмо Онегина к Татьяне. Макогоненко, ссылаясь на авторитеты Г. Гуковского и С. Бонди, писавших о «значении письма для понимания истинной трагедийности положения двух героев», заключает: «Доказательство возрождения Онегина через любовь существует в самом тексте “Евгения Онегина”, в письме его героя <...> Письмо показывает, на какую высоту нравственной жизни поднялся Онегин» (С. 130). Эта точка зрения натолкнулась на возмущенный протест А. Слонимского. Онегин, считает он, «дошел до последней грани нравственного падения, когда мог предположить, что Татьяна с ее гордым достоинством и чистой душой согласится стать его любовницей, вместе с ним обманывать мужа, сделаться предметом пересудов» (С. 131). Дискуссия, ставившая своей целью разрешить «спор в пушкиноведении между различными толкованиями идейного содержания и центральных образов “Евгения Онегина”», задачу свою не выполнила. Этого и не могло быть. Это был спор участников уходящей эпохи. Время требовало новых читателей и новых прочтений.

Идеи Гуковского о поэтической доминанте в «Евгении Онегине», об авторе как «центральном образе, проведенном через весь роман и объединяющем весь его текст»¹, получили развитие в работах И. Семенко «О роли образа “автора” в “Евгении Онегине”» (1957) и «Эволюция Онегина (к спорам о пушкинском романе)» (1960). Гуковский изменил точку зрения на роман, но идея эволюции осталась, и такой взгляд сохранялся в интерпретации пушкинского текста на протяжении XX века².

«Евгений Онегин» как «синкретическая комбинированная форма» (Тынянов), включающая в себя сложное соединение «скользящей структуры авторского образа» (Чумаков) и эмпирической поверхности романа, размывает границы между двумя планами реальности, образуя произвольную игру семантических возможностей, разворачивающихся и сводящихся в калейдоскопическую мозаику смыслов. Смысл порождают компоненты, входящие в общую романную структуру, и лежащие вне ее: традиции, интерпретации, источники.

Предметом анализа в работе Л.Н. Штильмана «Проблемы литературных жанров и традиций в “Евгении Онегине” Пушкина» (1958) послужила «литературность» пушкинского романа в стихах, рассматриваемая как равнодействующая реальность в художественной ткани романа. По мнению Штильмана, «Евгений Онегин» построен на переключении, взаимопронизывании двух планов: поэтической системы, образующей собственный сюжет, и условной действительности романа. Это приводит к неожиданным и удачным сопоставлениям. Так, вопрос о правдоподобности и убедительности преображения Татьяны дается в следующей формулировке: «“Отступление” первых строф восьмой главы выполняет и сюжетную функцию: рассказ о метаморфозах музы есть композиционное и поэтическое решение проблемы превращения Татьяны»³.

Иллюзию восприятия художественного мира как эквивалента действительности в «Евгении Онегине» нарушает и присутствие «лирического автора» в романе. Автор в пушкинском романе, занимая позицию повествователя, в нескольких случаях от этой позиции отходит, являя себя «свободным творцом образов и форм»⁴. Метафорическое существование Музы на светском рауте в начале восьмой главы романа и появление преображенной Татьяны происходят на разных уровнях реальности, но в авторском сознании они незаметно соскальзывают один в другой; вторая реальность – реальность творческого процесса – выполняет сюжетобразующую функцию, обнаруживая условный характер реальности повествования.

Многослойная структура авторского образа в «Евгении Онегине», по мнению Штильмана, находит связи с байроновской традицией, «особенно с иронической романтикой “Дон Жуана”».⁵ Понимание Пушкиным байронов-

¹ Гуковский Г. Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 166.

² См., например: Грехнев Вс. Эволюция Онегина как филологический миф // Болдинские чтения. Нижний Новгород, 1994.

³ Штильман Л.Н. Проблемы литературных жанров и традиций в «Евгении Онегине» Пушкина // American Contributions to the Fourth International Congress of Slavists. (4th: 1958: Moscow). С. 8.

⁴ Там же. С. 9.

⁵ Там же. С. 12.

ских героев как проекций личности автора в «Онегине» переходит в существование лирического «я», подчиняющего повествовательный и поэтический сюжеты, рассказывающего не только о судьбе героев, но и о творческом процессе. Иронический тон свойствен и «Дон Жуану» и «Евгению Онегину». Эту иронию порождает столкновение двух жанров, переход от одного жанра к другому, от одной поэтики к другой¹. В литературную традицию «Онегина» Штильман включает тексты, имеющие общие сюжетологические сопоставления: это эпистолярные романы, читаемые Татьяной, – «Новая Элоиза» Руссо и произведения русской сентиментальной литературы – «Наталья, боярская дочь» Карамзина (которую Алексей и Лиза читают в «Барышне-крестьянке»). С традиционной линией соприкасаются не только произведения, лежащие вне творческого замысла Пушкина, но и тексты самого поэта: традиционные темы, мотивы, приемы возвращаются в новых сочетаниях и рожают новые формы². При одинаковости (простоте) фабулы и сходстве в строении сюжета тексты эти разнятся с «Онегиным» действием, которое в пушкинском романе является «чрезвычайно сложным». «Это сложное действие, однако, разыгрывается не столько между героями, – “интрига” романа чрезвычайно проста, – сколько между автором и его произведением, между автором и героями, между разными планами реальности, между стихией поэзии и стихией прозы»³. Эта красивая и многообещающая формула через двадцать лет развернулась в онегинских работах Ю.М. Лотмана и С.Г. Бочарова.

Исследуя «литературность» пушкинского романа в стихах, Штильман транспонировал на изучение «Онегина» общую формалистическую категорию, мыслимую определяющим моментом в опознании художественного произведения «литературным фактом».

Статья Штильмана «Проблемы литературных жанров и традиций в “Евгении Онегине” Пушкина» отличается множественностью перспектив, взаимопересечением и взаимоналожением различных точек зрения в романе, дающих выход многочисленным смысловым интерпретациям. Многослойная структура авторского образа, проблемы интертекста, стилистическое мышление Пушкина – вот неполный перечень вопросов, поставленных ее автором. Прочитанная на IV конгрессе славистов (1958 г.), работа Штильмана не имела филологического выхода, оставаясь по существу локализованной в узком литературоведческом пространстве.

Линия панлиризма, обусловленная стиховым фактом существования пушкинского романа, должна была воздействовать на противоположную форму выражения онегинского текста. В данном случае актуализируется один из смысловых концептов пушкинского «Онегина», который подтверждает очевидность альтернативного принципа в определении словесного искусства. Тынянов включает «прозаические планы, прозаические программы и стиховые черновики» в «краткий перечень этапов и методов <...> стиховой работы»

¹ Там же. С. 21–22.

² Там же. С. 45.

³ Там же. С. 42.

Пушкина¹, что согласуется с карамзинской традицией (слова). Вопрос о прозаическом плане, на котором развивался «Онегин», привел Тынянова к мысли о родстве пушкинской прозы со стихом: «Пушкин намечает в планах и программах опорные фразовые пункты, выпуская между ними то, что предоставляется дальнейшему развитию стиховой речи. <...> Огромные пространства, оставленные для свободного развития в стиховой речи, сказывались в большом временном обхвате фразы. Слова как воссоединенные опорные пункты стиховой речи уже не имели функции заполнения прозаического периода и являлись емкими обозначениями»². Эвристическая ценность такого подхода обнаружила себя в перспективе важных следствий. К «Евгению Онегину», по мысли Тынянова, нельзя относиться как к роману стернианского или вальтерскоттовского типа, а также видеть в нем воспроизведение структурной формулы байроновского «Дон-Жуана». Байрон признается Тыняновым как величина, в первую очередь соответствующая архаистической литературной теории: «Байрон был <...> близок Пушкину не только по особенностям конструкции, а и по особенностям стиля, по его “архаистической” позиции»³. Поскольку основным поэтологическим принципом «Евгения Онегина», утверждаемым Тыняновым, была «деформация романа стихом», вопрос о жанровой традиции пушкинского романа терял свою референтность. «Евгений Онегин» обнаруживал себя как текст, обращенный к самому себе, продуцирующий формы и стили стихового слова⁴.

В круге работ, рассматривающих особенности стиховой конструкции пушкинского романа, нельзя обойти вниманием статью Г.О. Винокура «Слово и стих в “Евгении Онегине”», опубликованную в 1941 г. в сборнике под редакцией А. Еголина⁵. Статья Винокура явилась продолжением морфологических штудий 1920-х годов и, в частности, теоретических изысканий Тынянова в области исследования структуры онегинской строфы, а также проблемы автора и жанровой функции метра, пунктирно намеченной Тыняновым в итоговом очерке «Пушкин» (1928).

Стилистически экспрессивный анализ метра позволяет включить в число значащих элементов текста так называемые особые «сильные» места метрической формы, заставляющие «соответствующим образом воспринимать и ин-

¹ Тынянов Ю.Н. Пушкин // Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 283.

² Тынянов Ю.Н. Пушкин // Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. С. 283, 285.

³ Тынянов Ю.Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. С. 152.

⁴ Ср., например, следующее: «По поводу “Кавказского пленника” и южных поэм существует особая научная литература о байроновском влиянии. Эту тему необходимо, конечно, ограничить: принципы конструкции этих поэм развились из результатов, ставших ясными Пушкину после “Руслана и Людмилы” и связанных исторически со сказкой, “conte.” Знакомство с Байроном могло их только поддержать и усугубить» (Тынянов Ю.Н. Пушкин. С. 257).

⁵ Винокур Г.О. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. статей / Под ред. А. Еголина. М., 1941. С. 155–213.

терпретировать смысл поэтической речи»¹. Таким простейшим «сильным» местом является граница стиха, которая в свою очередь влияет на выбираемый языковой материал. Винокур полемизирует с тыняновскими положениями об изменении «семантической значимости слова, которое получается в результате его значимости ритмовой»², изложенными в книге «Проблема стихотворного языка», и вносит ограничение: «Реальное значение слова никогда не может меняться в зависимости от ритмических условий стиха. От ритма может зависеть лишь выразительность слова, его экспрессивность, то, что можно назвать семантическим “весом” и “ароматом” слова и что очень прочно связано с силой его поэтического воздействия»³.

Анализ внутреннего членения онегинской строфы и связи метрической формы с художественными особенностями языка романа позволил исследователю выделить различные модификации «авторского “я”» в пушкинском романе – «автор-рассказчик», «автор-участник событий», «автор-с собственной биографией». По мысли Винокура, Пушкин для передачи содержания в «Евгении Онегине» использует форму *Icherzahlung*, которая переводит акцент с категории «авторского “я”» на модификации «повествовательного “я”» в романе. В свою очередь «сложная позиция повествователя, одновременно рассказывающего о себе и о своих героях, <...> приводит к многообразной дифференциации самого значения повествовательного “я” в романе Пушкина» (я автора = мы читателя; я автора = мы Онегина; я автора = я автора – особая разновидность, выделяется тема поэта-современника)⁴. Коммуникативный план автор-читатель-герой у Винокура уравновешен, и читатель является центром, организующим равновесие в структуре повествования. «“Евгений Онегин” – это беседа со знакомыми о знакомых вещах и людях. Читатель, к которому обращается Пушкин, сам является участником той жизни, которая служит предметом изображения в романе и получает в нем определенное поэтическое освещение»⁵.

Винокур выделил как основу композиционной структуры романа фрагментарность текста⁶, главу как «отчетливо ощутимую структурную единицу», имеющую «большое композиционное значение <...> в самом замысле Пушкина»⁷; «разнообразные формы воплощения авторской личности в тексте романа»⁸, обозначившие проблему совмещения-несовмещения мира автора и героев и образующие дополнительные сюжетные линии (полисюжетность), единство и многопланность «без риска превратить роман в грудку не связанных ме-

¹ Винокур Г.О. Слово и стих в «Евгении Онегине». С. 163.

² См.: Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. С. 74.

³ Винокур Г.О. Слово и стих в «Евгении Онегине» С. 162.

⁴ Там же. С. 169.

⁵ Там же. С. 168–169.

⁶ «... текст “Евгения Онегина” представлялся его автору с внешней стороны как своеобразный “набор строф”, свободно допускающий различные вставные эпизоды в той же строфической оправе» (Винокур Г.А. Слово и стих в «Евгении Онегине». С. 175).

⁷ Там же. С. 175.

⁸ Там же. С. 174.

жду собой отрывков»¹, организующую равновесие в структуре повествования роль читателя. Обращение к поэтике «Евгения Онегина» и аналитическое описание его структур в статье Винокура стало моментом восстановления тыняновской концепции пушкинского стихотворного романа в общих ее чертах.

Винокуровская статья «Слово и стих в “Евгении Онегине”» явилась преемственным звеном между последующими концепциями «автора» в работах 1960-х – начала 70-х гг. и теоретическими изысканиями Тынянова начала 1920-х. Парадигма «авторского» участия в онегинском мире имела многообразные оттенки интерпретаций, образовав в художественной парадигме существования пушкинского романа факультативный пласт. Началом «авторского» сюжета в онегинском повествовании можно считать работу И.М. Семенко «О роли образа “автора” в “Евгении Онегине”» (1948, 1957). Семенко в построении «образа “автора”» следует идеям Винокура о «многоступенчатости» «авторского “я”» в пушкинском романе, но расчлененная структура собирается у нее в объединяющий образ «лирического героя», или поэта, – держателя всего поэтического мира романа. Лиризм романа образует своеобразный «лирический сюжет», в котором выстраивается поэтическая биография «автора». Метод обобщения, который Семенко усматривает в художественном мире Пушкина, позволяет воспринимать пушкинский роман как многосложную структуру, как синтез «изменяемости и цельности». Такое видение текста позволяет исследователю говорить о последовательно проводимом через весь роман принципе: «эпизоды, которые даны так, что обернуться они могут как бы по-разному»; о существовании «возможной» реальности как конструктивном факторе пушкинского романа. «Автор не настаивает на каком-либо одном их толковании. Так, например, из двух вариантов судьбы Ленского мы напрасно стремимся “выбрать” один. Авторский замысел иной: в характере Ленского есть предпосылки и для того, и для другого варианта; только сама жизнь показала бы, какой из них подлинный»².

В другой своей статье «Эволюция Онегина (к спорам о пушкинском романе)» (1960) Семенко идею пушкинского романа выводит из идеи «проблемного героя» и «героя времени» – Онегина. Многообразие и многоаспектность жизни перемещаются в «загадочность» и «неуловимость» характера героя; «Евгений Онегин» понимается как «показанное через героя движение истории»³. Таким образом, определение романа как «энциклопедии русской жизни» инверсируется на определение Онегина с тем же семантическим наполнением. Концепция структуры романа в данном случае мотивирована принципом развития, движения, который составляет главный закон самой жизни⁴.

«Образ» Онегина из «факультативной фигуры», «модного франта» и «повесь», не оценившего и не принявшего «русской души Татьяны», в 60-е гг.

¹ Там же. С. 172.

² Семенко И.М. О роли образа «автора» в «Евгении Онегине» // Труды Ленинградского библиотечного института им. Н.К. Крупской. Л., 1957. Т. 2. С. 140.

³ Семенко И.М. Эволюция Онегина (к спорам о пушкинском романе) // Русская литература. 1960. № 2. С. 113.

⁴ Там же. С. 113.

вырастает до объективации «лишнего человека», представляя собой первое лицо в ряду героев другой эпохи – «лишних людей». Такое перенесение акцента не было неожиданным после фундаментальной работы Гуковского (1957) и явилось следствием многочисленных споров об энигматическом герое пушкинского романа. Семенко, попутно замечая, что в ту эпоху «быть лишним почти означало быть лучшим»¹, поднимает Онегина до «величины», в которой «каждая черта <...> является сгущением, концентрацией идеи»². Не исключая в романе его лирической основы, исследовательница делает осторожные выводы о наличии так называемой «системы подразумеваний», играющей существенную роль в структуре пушкинского романа. Так, 10 глава, которая осталась за пределами основного текста, «не должна представляться в романе неким чужеродным телом»³; она рассматривается как возможность наряду с равными и возможными финалами романа. «Пушкин внезапно бросает героя. Такой финал может быть понят по-разному, и сам художественный метод Пушкина предполагает равную возможность нескольких объяснений, каждое из которых по-своему верно и отражает какую-либо из сторон бесконечного многообразия действительности»⁴. В парадигме интерпретации «Евгения Онегина» работы Семенко стали заметным явлением в силу непрямой линии анализа и тех напластований, которые не отменяют предыдущего решения, а «углубляют его, добавляя к изображаемому явлению новую грань»⁵.

В 1960 г. появляется первая онегинская статья Ю.М. Лотмана «К эволюции построения характеров в романе “Евгений Онегин”». Ее вхождение в культурный контекст XX века знаменательно тем, что она намечает, еще только пунктирами, рубежи восприятия пушкинского романа как свободно организованной структуры, имеющей открытый характер. Идея сюжетной свободы принципиально важна для исследователя, так как она соотносится с принципом построения «характеров» в романе, обозначенным ученым. «Роман мог быть оборван на любой точке сюжетного развития, как только раскрытие образа оказывалось исчерпанным, и, наоборот, продолжен, если в авторском понимании героя наступали перемены. Не случайно поворот характера Онегина неизменно совпадает с границами глав»⁶. Эта незаметная формула в неразвернутом виде содержит малый комплекс идей и проблем, определивших в последующие годы концепцию ученого в осмыслении художественной структуры «Евгения Онегина»: глава представляется самостоятельной и значимой единицей в конструкции пушкинского романа; являясь организующим звеном в построении образа, она определяет функциональные отношения персонажей внутри художественной системы романа.

Эволюция построения «характеров» в пушкинском романе в концепции Лотмана соотносится со спецификой художественного построения романа в

¹ Там же. С. 126.

² Там же. С. 118.

³ Там же. С. 117.

⁴ Семенко И.М. Эволюция Онегина. С. 125.

⁵ Там же. С. 122.

⁶ Лотман Ю.М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1960. С. 171.

целом и не отражает общие идеи о постепенном «возрождении» Онегина с точки зрения художественной эволюции вообще. Изменчивость «характера», которую предопределяют переход через границы главы и авторское понимание героев, следует рассматривать как нечто органически сопряженное пушкинскому миру.

Подход Лотмана к обозначенной в заглавии статьи проблеме может быть истолкован как отказ от презумпции эволюционного взгляда на реализм XIX века и, в частности, от положения о социально-историческом детерминизме как принципе изображения человека в литературе. Однако Лотман не отказывается от «реализма» как историко-литературного понятия. Концепция реализма у исследователя складывается из противоречивого сочетания объективности происходящего и свободной активизации человеческой личности.

Отказ от социального детерминизма определил концепцию первой работы Лотмана о пушкинском романе. Осмысление художественной природы романа в стихах в статье «Художественная структура “Евгения Онегина”» (1966) заключалось в принципиальной перекодировке антитезы: вместо «искусство – воспроизведение жизни» предлагалась перевернутая модель: «жизнь – воспроизведение искусства». Эта идея обозначила принципы изучения романа не в разрозненных сопоставлениях с действительностью, а как отдельного художественного мира, обладающего имманентной организацией. Декларативной исследовательской мыслью становится «поэтика противоречий» – организующая и созидательная основа художественной идеи пушкинского романа. Противоречия мыслятся на любом синхронном срезе как столкновение различных структурных элементов, как образующие органическое целое в художественной ткани романа. Для объяснения этого парадокса Лотман вводит понятие «художественная точка зрения», или соотношение сознания и порожденной им структуры (идеологической, стилевой и т.п.). Для художественного текста, каким представляется роман в стихах «Евгений Онегин», характерна такая структура, при которой «художественные точки зрения не фокусируются в едином центре, а конструируют некий рассеянный субъект, состоящий из различных центров, отношения между которыми создают дополнительные художественные смыслы»¹. Напряженная смысловая конструкция пушкинского романа демонстрируется исследователем на принципе семантико-стилистического и интонационного сломов, а также на «парадигматике образа» как функциональном соотношении персонажей в едином тексте романа. Каждая из названных образующих структуру состоит из «парно соотносенных кусков» и не имеет третьей возможности. Такие «сломы» внутри пары имеют семиотическое противопоставление плана выражения и плана содержания. Так, стилевая структура пушкинского романа организована таким образом, что один из фрагментов «куска» – «простой» – выступает в качестве «значения другого, обнажая его литературную условность»² и последовательно выстраивая семантико-стилистические сломы. Стиллевая антитеза может усложняться

¹ Лотман Ю.М. Художественная структура «Евгения Онегина» // Труды по русской и славянской филологии. IX: Литературоведение. Тарту. 1966. С. 8.

² Там же. С. 12.

взаимоналожением слов, образуя «семантический супплетивизм», при котором разные и отдаленные слова воспринимаются как варианты одного понятия.

Однако столь сложное структурное построение создавало обратный «эффект упрощения», «внеискусственности»; внутренне противоречивый текст воспроизводил «внеструктурную действительность»¹. В чисто семиотическом плане Лотман противопоставляет «жизнь» как «простое» содержание, как нехудожественный, неорганизованный текст структурно организованному тексту художественного произведения, который создается по некоторым условным литературным правилам.

Построение поэтической интонации в романе связано с принципом «болтовни», сознательно выбранном Пушкиным как ориентация на непринужденный, нелитературный рассказ. Иллюзия непосредственного рассказа создавала эффект читательского присутствия и определенный декламационный строй стихотворной структуры. Поэтический текст, разделенный на строфы, структурно резко выражен, и значимым признаком структуры здесь является отношение несовпадения синтаксических и метрических единиц. Соотношение между нарушениями и соблюдениями ритмической границы постоянно колеблется, не допуская, таким образом, в сознании читателя существования какой-то одной поэтической структуры, а предлагая отношения двух структур – утверждающей некие закономерности и их разрушающей. «Причем именно отношение (одна структура на фоне другой) является носителем значения»².

Противоречия «характеров» в романе объясняются законом пушкинской художественной системы: персонажи мыслятся составной ее частью, функционирующие в соотношении друг с другом и определяющие смысл только в противопоставленном взаимодействии. Отделение литературного героя от эмпирического человека, в необходимой мере действующего в рамках художественной структуры пушкинского мира, фундаментально обосновывало новое отношение искусства к действительности. Персонажи получали «реальность», лишь относясь к литературному факту как к факту реальности. И в то же время жизнь как неорганизованный текст несет в себе черты литературного произведения. Антитеза «художественно организованный текст (ложный) – нехудожественный текст (истинный)» перестает быть релевантной: она включается в общее пространство культурного кода, получая бытие лишь в динамическом взаимодействии противоречивых элементов. В этом контексте «характеры» с закономерной проблематикой психологии эмпирического человека трансформируются в «образы» как абстрактные категории, получающие самостоятельность, будучи противопоставленные в частных антитезах: «Не только образы автора и центрального героя, но и все персонажи романа на каждом синхронном срезе образуют соотносенную, функционирующую систему, причем заданными, первичными являются не персонажи, а функции (отношение персонажей)»³.

¹ Там же. С. 32.

² Там же. С. 22.

³ Там же. С. 27.

Образовавшаяся парадигматика образа складывается по вертикали в «систему вариантов, объединенных инвариантным единством»¹. Фундаментальная составляющая концепции Лотмана проявилась здесь в наибольшей степени: любая «реальность» имеет множественные вариативные способы описания и представляет собой открытую структуру. «Евгений Онегин» рассматривается как «роман с продолжением», как «художественная система, которая принципиально может быть конструктивно продолжена»². В концепции Лотмана незавершенность пушкинского романа связана с демонстративно-полюемическим построением сюжета (обычное построение романа, которое Пушкин ощущал как точку отталкивания, подразумевало наличие сюжетного конца) и с соотносительностью романа со всей последующей традицией русской литературы³.

В 1960-х гг. в научной парадигме осмысления «Евгения Онегина» происходит резкий сдвиг, направивший изучение пушкинского романа в сторону поэтики текста. Художественное произведение воспринимается как текст, имеющий внутритекстовые законы построения, – «он не только строится как система соотношения разнородных структур и элементов, но и *имеет открытый характер*»⁴. Стремление Лотмана утвердить самоценность литературного произведения на признаке системности исходило из теоретических новаций Тынянова, касающихся проблем «литературной эволюции». (Ср.: «Главным понятием литературной эволюции оказывается смена систем, а вопрос о «традициях» переносится в другую плоскость. Чтобы проанализировать этот основной вопрос, нужно заранее условиться в том, что литературное произведение является системой, и системой является литература. Только при этой основной договоренности и возможно построение литературной науки, не рассматривающей хаос разнородных явлений и рядов, а их изучающей. Вопрос о роли соседних рядов в литературной эволюции этим не отмечается, а, напротив, ставится. Прodelать аналитическую работу над отдельными элементами произведения, сюжетом и стилем, ритмом и синтаксисом в прозе, ритмом и семантикой в стихе и т.д. стоило, чтобы убедиться, что абстракция этих элементов как *рабочая гипотеза* в известных пределах допустима, но что все эти элементы *соотнесены между собою* и находятся во взаимодействии. Изучение ритма в стихе и ритма в прозе должно было обнаружить, что роль одного и того же элемента в разных системах разная. Соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной *функцией* данного элемента»⁵).

Создание новой методологии гуманитарных наук определило задачу структуральной поэтики 1960-х гг., сделавшей объектом изучения внутреннюю организацию художественного текста имманентным способом. Близость структуральной и формальной научных школ в постановке методологических задач существенным образом обострила различия в подходе к их осуществле-

¹ Там же. С. 30–31.

² Там же. С. 31.

³ Там же. С. 31.

⁴ Там же.

⁵ Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 32–33 (статья «О литературной эволюции»).

нию. Формалисты пытались вернуть литературе *литературность*, освободить ее из плена идеологических фактов, репрезентировать художественный текст как материально выраженную *вещь*. Понимание литературного произведения как вещи, как артефакта («стих можно ощупать руками» – Тынянов) актуализировало внимание к его художественной форме: не содержание определяет форму, но «выражение обуславливает привлечение и особую организацию сообщаемого смысла»¹. Литературное произведение в концепции формалистов представлялось, таким образом, как самостоятельная и самонаправленная (в смысле изучения) сущность. «Евгений Онегин» с этой точки зрения не роман, а роман романа (Тынянов), роман, обращенный на себя.

«Евгений Онегин» в интерпретации Лотмана – это преодоление литературной условности, «литературности», а также выход литературы за пределы литературного ряда, для того чтобы в соотношении с историческими, культурологическими и т.п. рядами представить художественную модель мира, обрести подлинность явления искусства. Преодоление структуры путем ее выявления и описания придает «Евгению Онегину» характер не только *романа о героях*, но и *романа о романе*. В структурной системе описания автор и текст – не соотносимые между собой сущности. Текст не является порождением воли автора, а существует как бы отдельно от него; автор рассматривается одним из элементов системы, в функциональном соотношении с другими элементами образующий смысловое напряжение романа и его структурную организованность. В романе, преодолевающем литературную условность, позиция автора сводится к роли «содержателя» иронии, призванной обнажить условность любых литературных решений, вырвать роман из сферы «литературности», включить его в контекст «жизни действительной».

Мысль о причинной зависимости искусства от действительности, его подражательной функции в середине 1960-х гг. перестала быть определяющей в исследовательской традиции изучения пушкинского романа. Искусство представляется высшей деятельностью человека; оно объективируется, как объективируется любая другая деятельность, например, «жизнь»; их взаимопереходность и противоречивая соотношенность образуют тот слитный континуум смысла, который виден в многозначном жанре бытия.

Идея Лотмана о структурном моделировании реальности существенным образом претендовала на построение новой картины мира: в общей системе культуры, которая вбирает в себя как тексты «физической» реальности, так и реальности «идеальной», объектом описания становится сам факт межсубъектных отношений. В этой системе описания «литературный текст – модель мироздания» (Лотман), он не создается по законам детерминистической ситуации, владеющей им, а моделирует свой собственный мир в согласии с внутренней структурой.

В работе С. Бочарова «“Форма плана” (некоторые вопросы поэтики Пушкина)» (1967) «противоречие» и «реальность», ставшие объектом изучения в статье Лотмана, преломляются иным образом: они мыслятся как познание, «созерцание» «общей теории романа». В концепции «Онегина», предложенной

¹ Энгельгардт Б.М. Формальный метод в истории литературы (1927) // Энгельгардт Б.М. Избранные труды. СПб., 1995. С. 73.

Лотманом, есть одно уязвимое место. Рассмотрение внутренней структуры пушкинского романа имманентным способом, когда каждый элемент образующейся системы представляется «объектом» независимо от статуса: автор, персонажи, «реальность» текста или «внетекстовая» реальность – все объективируется, несколько умаляло или, быть может, не учитывало «объективности» сознания, в «сдвоенной» природе которого вмещаются «сознание “я” – человеческое сознание, с множеством эмпирических и случайных черт <...> и оно же – сознание необычное, сознание-демиург, обладающее особой силой словно удваивать жизнь и творить ее заново»¹. В структурной системе описания «сознание» представляет собой определенную модель иерархических отношений; оно подчинено более высокой модели – художественной, которая «в самом общем виде воспроизводит образ мира для данного сознания»². В этой геометрической формуле важна не «объективность» сознания, а «объективность» отношений. Бочаров в своем очерке стремится воссоздать иллюзию «полного пушкинского мира», в котором героем и создателем этого «построенного смешанного мира» является сам поэт или, в теоретическом определении, поэтическое сознание автора.

Взгляд Бочарова на роман как бы скользит по преломляющимся в одной плоскости несовместимым полюсам, мысль словно оборачивается назад, чтобы в развернутом спектре созерцания представить единую картину романа «в едином мире». Обозрение «внутренней» мысли как «единого плана “Евгения Онегина”», которому подчинены изображенная жизнь и весь материал, представляется задачей исследования. «Слишком часто истолкование пушкинского романа оставалось при “внешних” мыслях и положениях».³ Как едва уловимо в бесконечном соединении мельчайших крупинок играющее «лицо» пушкинского мира, так незримым, едва схваченным в логической точке остается «метод» исследования. Бочаров «сливает изображение и предмет»: границы «мира» в романе и образа романа нарушены. Это созданная Пушкиным «художественная иллюзия» в ее «объективном отношении с миром». С точки зрения исследовательского взгляда на предмет, это позиция так называемой «близкой дистанции»: максимально близко подойти к материалу и войти в него и при этом остаться вне.

Пушкинский очерк Бочарова раскрыл богатейший мир реально существующего поэтического сознания – «универсальную сферу», объединяющую живое сознание автора («идеальный» мир романа) и многообразные формы воплощения «мира действительного» с множеством эмпирических и случайных черт. В сдвоенном колебании мира, в напряженной нерасчлененности и отдельности всех его отношений, в неразрывной несводимости духовного и телесного заключены «обширный “космический” план» пушкинского романа и теоретическая мысль исследователя. «Противоречия», о которых пишет Бочаров в начале статьи, мотивируют построение этого «отождествленного сдвоенного мира» и представляются теоретической предпосылкой в изображении

¹ Бочаров С. «Форма плана» (некоторые вопросы поэтики Пушкина) // Вопросы литературы. 1967. № 12. С. 119.

² Лотман Ю.М. Художественная структура «Евгения Онегина». С. 7.

³ Бочаров С. «Форма плана». С. 115.

«фантастического» мира – «мира в квадрате». Но эти же противоречия «немотивированно и неожиданно» возникают на других уровнях как регуляторы раздвоенности и отождествленного тождества. Так, Онегин «противоречит себе, и он не только не равен себе, но, кажется, не имеет связи с самим собой»¹. В интерпретации пушкинских персонажей Бочаров учитывает общую мысль Тьнянова о «герое» как «устойчивой движущейся точке», как «знаке динамической интеграции» противоречивых свойств, соглашаясь с автором «Проблемы стихотворного языка» в главном его тезисе: «Единство пушкинского героя другого порядка, чем единство “статического героя”, против которого в свое время хорошо писал Ю. Тьнянов»². (См. у Тьнянова: «... статическое единство героя (как и вообще всякое статическое единство в литературном произведении) оказывается чрезвычайно шатким; оно – в полной зависимости от принципа конструкции и может колебаться в течение произведения так, как это в каждом отдельном случае определяется общей динамикой произведения; достаточно того, что есть знак единства, его категория, узаконивающая самые резкие случаи его фактического нарушения и заставляющая смотреть на них как на эквиваленты единства. Но такое единство уже совершенно очевидно не является наивно мыслимым статическим единством героя; вместо знака статической целостности над ним стоит знак динамической интеграции, целостности. Нет статического героя, есть лишь герой динамический. И достаточно знака героя, имени героя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою»)³.

«Противоречия» – лишь строительный материал фундаментально осознаваемой «общей теории» романа, они (как «отдельные» мысли в тексте) функционально подчинены «общей мысли». Магистральная линия противоречий, проводимая Лотманом в работе 1966 г., у Бочарова несколько смещена, сдвинута на периферию, и «Онегин» видится не в структурно-композиционном воплощении, но в художественно-космическом созерцании.

Две глубокие по прочтению работы Винокура (1941) и Бочарова (1967), несколько противоположные друг другу в методологическом всматривании в предмет, в равной мере объективировали реальность авторского образа и его роль в смыслопорождении онегинского текста (множественные ипостаси «авторского “я”» в романе приводят к многочисленным смысловым вариациям).

Исследования Лотмана (1966) и Бочарова (1967) заключали в себе, кроме интерпретационно-аналитических вхождений в поэтическое пространство пушкинского текста, и «более общий теоретический интерес»: объективировать «самосознание» литературы в ее «собственной форме, пластически воплощенное как композиция, план»⁴ (Бочаров), в разрушении принципа «литературности», которая парадоксальным образом утверждает и объективирует художественный текст (Лотман).

Художественно-критическая переориентация в понимании жанровой природы пушкинского романа («настоящее в его незавершенности» – Бахтин)

¹ Там же. С. 116.

² Там же. С. 117.

³ Тьнянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 9.

⁴ Бочаров С. «Форма плана». С. 115.

существенным образом изменяла угол нахождения и участие автора в организационном балансировании всех стилевых уровней языка романа. Автор как эстетический объект художественной системы (Лотман), как «единство личности “я”, человека и автора вместе»¹ (Бочаров) трансформируется в так называемый «романный образ *чужого стиля*»² (Бахтин), ориентированный на сознание того или другого героя и образующий с ним «зону диалогического контакта»³.

Диалогическая поэтика, началом которой послужили работы М. Бахтина, главным образом продолжала, намеченную Тыняновым, проблему *слова в романе*, в частности, проблему авторского слова и шире – отношения «автор-герой-читатель», которые Бахтин рассматривает как диалогизированную систему образов «языков». Большая работа Бахтина о жанрах речи, фрагмент из которой представлен в журнале «Вопросы литературы» (1965), построена на исследовании двух «зон» или «полей изображения мира» – специфики романного жанра и проблемы литературно-художественного слова. «В условиях романа слово живет совсем особою жизнью, которую нельзя понять с точки зрения стилистических категорий, сложившихся на основе поэтических жанров в узком смысле»⁴. Здесь Бахтин полемизирует с формальной школой в понимании жанровой структуры произведения и, в частности, теории поэтического и прозаического слова. В «Проблеме стихотворного языка» Тынянов подчеркнул «особую семантическую ценность слова в стихе по положению» и указал на семантический фактор, который позволяет взаимно обогащаться поэзии и прозе: «Слова оказываются внутри стиховых рядов и единств в более сильных и близких соотношении и связи, нежели в обычной речи; эта сила связи не остается безрезультатной для характера семантики»⁵. С точки зрения Тынянова, на успешности стиховой речи и на ее динамизации проходит резкая грань между стиховым словом и словом прозаическим⁶. Понимание жанра формалистами – это, как полагает Бахтин, понимание в «узком смысле». Жанр Бахтин определяет как «зону и поле ценностного восприятия и изображения мира»⁷.

«Евгений Онегин» в интерпретации Бахтина (статья «Слово в романе») строится как система иерархически равноправных, переключающихся стилей. «Большие стилистические линии» пронизывают «зоны героев» и собираются в «организационном центре пересечения плоскостей»⁸. Идея Бахтина о «зоне героев» как системе распадающихся «образов языков», связанных между собою и с автором своеобразными диалогическими отношениями, чрезвычайно зна-

¹ Там же. С. 118.

² Бахтин М.М. Слово в романе // Вопросы литературы. 1965. № 8. С. 85.

³ Там же. С. 86.

⁴ Там же. С. 84.

⁵ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 82.

⁶ См. контекст книги: Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. С. 35–45, 119–120.

⁷ Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 471.

⁸ Бахтин М.М. Слово в романе. С. 89.

чима в методологии современного литературоведения. Это своего рода выход в новую (коммуникативную) поэтику: «Евгений Онегин» воплощается в многоуровневой системе описания как эстетический конгломерат культур. Здесь Бахтин принципиально расходился с Тыняновым. Равноправного взаимодействия элементов в тыняновской литературной теории быть не могло. Там было «смещение», «выдвинутость» одного фактора за счет другого, в конечном итоге – «борьба факторов», которая и создавала динамику литературного процесса. Тыняновской «борьбе факторов» был предложен «диалог согласия». Не соединимые по форме дискурсы соединились в поэтике пушкинского романа в стихах.

Тыняновская традиция изучения «Евгения Онегина» отсылает к многообразным и развернутым вопросам поэтики пушкинского текста: диалектика авторского образа, структура персонажа, вопросы стиля и жанра, типология композиционной формы – весь этот многоуровневый коллаж предстает в открытой необходимости осмыслить пушкинский роман как мир свободных ассоциаций, стиля и формы. Самовозрастание смысла «Евгения Онегина» – это самовозрастание в форме всех его компонентов. Пушкинский роман в стихах как *фокус большого пространства и времени* неизмеримо движется вглубь самого себя, образуя ценностные ориентиры в эстетическом пространстве мировой культуры.