

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-1-

В ПОИСКАХ «ВСТРЕЧНОГО ТЕЧЕНИЯ»

Метасюжет «Евгения Онегина»

ВЕРА КИМОВНА ЗУБАРЕВА

PhD

Пенсильванский университет

(19104-6305, США, г. Филадельфия, Южная 36-я ул., д. 255,

Уильямс-Холл, 745;

email: vera.zubarev@gmail.com)

Аннотация. Опираясь на «Историческую поэтику» А. Веселовского, статья интерпретирует метасюжет «Евгения Онегина» как историю жанров. Круг ассоциаций, возникающий в связи с героями, их развитие, чередой перемен, происходящих с ними, в своей смене обозначают их эволюцию в свете эволюции жанра.

Ключевые слова: А. Пушкин, А. Веселовский, И. Шайтанов, Ю. Лотман, Онегин, Татьяна Ларина, историческая поэтика, компаративистика, теория заимствований, «свое», «чужое».

Статья поступила 02.06.2021.

© 2022, В. К. Зубарева

Охват романа широк, и широк охват его интерпретаций. Определение Белинского «энциклопедия русской жизни» не устарело и по сей день. Собственно, почти ничего не устарело, даже исследования социального толка, связанные с вопросами русской интеллигенции и «лишним человеком». Но что осталось в тени и до сих пор там пребывает, так это метасюжет «Онегина», разворачивающийся вокруг проблемы подражания.

Проблема подражания возникает в связи с образом главного героя. Она живо обсуждалась в кругу литераторов пушкинского времени, но никто так глубоко не подошел к ее осмыслению, как Пушкин. Спустя полвека многое из того, о чем он размышлял, нашло развитие в трудах А. Веселовского, в его концепции заимствований.

Пушкин писал: «Подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» («Фракийские элегии...» [Пушкин 1962а: 150]). Эту мысль процитировал и Веселовский, добавив, что «иных, менее оригинальных поэтов возбуждает не столько личное впечатление, сколько чужое, уже пережитое поэтически; они выражают себя в готовой формуле. “У меня почти все чужое, или по поводу чужого, и все, однако, мое”, — писал о себе Жуковский» [Веселовский 2011: 406]. Такой подход Веселовского объясняется тем, что он, в отличие от многих, «с большим доверием относится к способности национального, “своего” противостоять влиянию, не отвергнув “чужое”, а усвоив его, претворив себе на пользу» [Шайтанов 2011: 42]. Это полностью совпадает с пушкинским видением.

Начиная с Ю. Лотмана, литературные вкрапления в сюжет «Онегина» рассматривались в качестве разделителя пространства литературного и реального. Лотман выделял «метатекстовый пласт — пласт, в котором объектом изображения становится само литературное изображение» [Лотман 1995: 433]. Ю. Тынянов отмечал, что в «Евгении Онегине» «заявление о форме плана стоит в связи с аналогичными отступлениями, делающими предметом романа сам роман (с этой точки зрения “Евгений Онегин” — не роман, а роман романа)» [Тынянов 2019: 58].

По мнению О. Проскурина, «один из центральных “сюжетов” “Евгения Онегина” — судьба различных форм поэтического

выражения» [Проскурин 1999: 149]. Он выносит за скобки элементы романного построения, исходя из того, что «в системе романа в стихах “прозу” можно изобразить только стихами» и «там, где сказано “романы”, нужно понимать — “стихи”» [Проскурин 1999: 164]. Напротив, Ю. Чумаков учитывает повествовательный ракурс, разграничивая при этом повествовательный и поэтический сюжет «Онегина»: «...в повествовательном сюжете рассказывается история героев, а в поэтическом — как автор сочинял этот роман» [Чумаков 1999: 218]. Это разграничение вносит стройность, помогая уловить те грани и переходы, которые составляют существо поэтики романа.

В данной статье подобного разграничения не делается. Разграничивается собственно сюжет, включающий повествовательное и поэтическое пространство, о котором пишет Чумаков, и метасюжет.

Метасюжет интегрирует «реальный», «литературный», «повествовательный» и «поэтический» пласты в систему, рассматривая их как ракурсы единого целого. Он выстраивается по тем же принципам, что и сюжет, и состоит из аналогичных элементов (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка), но объектом его являются литературные тенденции, идейно-философские, эстетические и прочие тренды этого рода, так что пушкинский роман предстает не только «энциклопедией русской жизни», но и энциклопедией культурной ментальности русского образованного общества описываемой эпохи.

Анализ метасюжета — процесс трехступенчатый, начинающийся в недрах сюжета с постепенным абстрагированием от его конкретики в метасюжете и с последующим возвращением к исходному на обогащенной основе.

Если в сюжете «Онегина» главные герои — Онегин и Татьяна, то в метасюжете главный герой — «своего рода художественный двойник автора-поэта» [Роднянская 2006: 42]. В романе он взаимодействует с героями и является одним из них. (Не путать с автором, который стоит «за композицией, архитектоникой, героями» [Зубарева 2021: 13] и есть создатель всего, включая и повествователя.) В то же время он предстает и в роли писателя, но при этом не есть Пушкин. Это сложная двойственность, в которой один и тот же герой представлен и как «очевидец»-друг, и как писатель, домысливающий и дополняющий повествование собственными суждениями и переживаниями. «Автор-творец внеположен своему творению — в том смысле, что ни один из компонентов произведения не может быть непосредственно,

в обход системы художественных взаимосвязей возведен к личности художника» [Роднянская 1987: 13]. Тогда метафабула может быть описана как стремление писателя (второй ипостаси художественного двойника) «изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь». Он поначалу видит «неподражательную» сторону своего героя, но вскоре подражательные черты становятся доминирующими. Тогда он погружает героя в «свое» поле, формируя предпосылки к выявлению «своего» на «встречном течении». «Заимствованное способно подавить органику культурного развития, но, будучи воспринятым на встречном течении, оно способствует выявлению “своего”, его включению в контекст международного взаимодействия, делая понятным и родственным другим культурам» [Шайтанов 2010: 44]. Ирина Роднянская в нашей частной переписке во время подготовки этой статьи отметила: *Вот несколько шуточный пример победоносного усвоения «чужого» в качестве «своего». В финале поэмы «Полтава» Петр празднует исход сражения, когда «В шатре своем он угощает / Своих вождей, вождей чужих, / И за учителей своих / Заздравный кубок поднимает». Полководец, усвоивший стратегические умения учителей-шведов (теперь пленников в его шатре), сумел превратить эти чужие уроки в свою победу* (цитируемые отрывки из этой переписки везде приводятся курсивом).

Экспозиция

Движение метасюжета «Онегина» выстраивается на коллизиях между заимствованными литературными жанрами — отголосками «чужих» культур — и их носителями, принадлежащими к «своей» культуре.

Уже в метаэкспозиции формируются основные направления взаимодействия «своего» и «чужого». В деревне встречаются «денди лондонский» Онегин, Ленский «с душою прямо геттингенской» и Татьяна, воображающая себя «Кларисой, Юлией, Дельфиной».

«Свое» представлено в образе писательской ипостаси художественного двойника. Он с самых первых строк погружает героев в детально выписанную атмосферу «русского духа», где им предстоит осознать, насколько она согласуется с их пристрастиями.

«Чужое не случайно в том смысле, что не случайно выбирается для восприятия на “встречном течении”. Но “чужое” случайно в том смысле, что не связано преданием» [Шайтанов 2011: 43].

В этом плане предмет для подражания у каждого героя неслучаен. Он — в соответствии с внутренними особенностями героя. Ленский, к примеру, не мог бы ощущать себя Чайльд Гарольдом, а Онегин — Вертером. Неувязки начинаются при взаимодействии со средой, в которую «образец» пересажен из «чужой» почвы.

Картина русской деревни, в которую стекаются идеи немецкого романтизма, французского просветительства и байронизма, выглядит комично. Сам факт их перенесения на русский деревенский ландшафт вызывает улыбку. Так Пушкин наглядно показывает, сколь несостоятелен прямой перенос «чужого» на «свою» почву. Иронию усиливает еще и то, что носителями заимствованных идей являются фигуры подражательные.

В метасюжете деревня предстает как своего рода мини-модель околотературной жизни России того времени.

Тип «подражателя» был настолько распространенным в конце 20-х годов, что каждый заметный поэт представлял в окружении своих поэтических спутников, «звезд» второй и третьей величины. Так, Баратынскому поэтически сопутствует Н. М. Коншин <...> Пушкин писал о В. Туманском, на творчестве которого весьма отчетливо сказалось влияние пушкинской поэзии: «Мой Коншин (т. е. В. Туманский, — Р. И.) написал, ей-богу, миленькую пьесу *Дев.<ушка> влюбл.<енному> поэт.<ту>*, — кроме авторами» (XIII, 143). Поэтическим «двойником» Дельвига был поэт-лицеист М. Деларю. Поэту-гусару Д. Давыдову сопутствовал поэт-моряк Е. Зайцевский и т. д.» [Иезуитова 1969: 64].

С другой стороны, по замечанию Ирины Роднянской, *такие персонифицированные «отражения» свидетельствуют о достаточной зрелости рассматриваемого литературно-поэтического периода в России.*

Литературные фигуры типа Вяземского закреплены за Москвой, а в деревне поэт — Ленский. Его «немецкая» лира претерпевает существенные изменения на родной почве. Г. Гуковский полагал, что «суть образа Ленского — вообще “романтизм”, как единый принцип культуры» [Гуковский 1957: 225]. Однако Пушкин делал упор именно на «Германии туманной», связывая туман не только со зрительным восприятием страны [Лебедева, Янушкевич 1999], но и с туманом «в голове сочинителя» («Возражение на статьи Кюхельбекера в “Мнемозине”», 1824–1825), а также с Нибелунгами, детьми тумана («Германия давно имела свои Нибелунги» — пишет Пушкин в статье «О ничтожестве литературы русской», 1834 [Пушкин 1962а: 409]). Ленский, писавший

«темно и вяло», воплотил в себе эти «туманные» тенденции. Но для него они были наносными. Поэтому вскоре «чужое» как источник вдохновения превратилось в «чуждое» и отпало.

«Брось этих немцев и обратись к нам православным; да полно тебе писать *быстрые* повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической <...> Твой Владимир говорит языком немецкой драмы...» — пишет Пушкин А. Бестужеву из Михайловского (конец мая — начало июня 1825 года) [Пушкин 1962b: 14]. Другой Владимир — Ленский, также пытавшийся говорить языком немецкой поэзии, словно принял это к сведению и сбросил свою геттингенскую маску. Если поначалу он «пел <...> нечто, и туману даль», то в IV главе уже переключается с «туманов» на ясность: «Что ни заметит, ни услышит / Об Ольге, он про то и пишет: / И, полны истины живой / Текут элегии рекой». «В стихах Ленского Пушкин пародировал характерные черты альбомной лирики своего времени» — отмечает Роднянская [Роднянская 2006: 23]. И действительно, все элементы альбомной лирики здесь налицо.

«Переключка переживаний поэта и его героя дает повод задуматься над тем, кто более близок душе автора — Онегин или Ленский» — пишет В. Фортунатова [Фортунатова 2016: 54]. Судя по тексту, ни один из них. В экспозиции Пушкин отделяет художественного двойника и от байронизма, и от последователей романтизма, озаменованного «печатью мечтательности и германского идеологизма» («О поэзии классической и романтической», 1825 [Пушкин 1962a: 263]). Да и сам принцип творчества разный: «Прошла любовь, явилась муза» — для художественного двойника, и пришла любовь, явилась муза — для Ленского.

Ленский и Онегин, которые в сюжете сошлись, как «стихи и проза, лед и пламень», в метасюжете олицетворяют антагонизм философии немецкой и французской, популярной в русской писательской среде.

В статье «Путешествие из Москвы в Петербург» (1833–1834) Пушкин, в частности, пишет:

Философия немецкая, которая нашла в Москве, может быть, слишком много молодых последователей, кажется, начинает уступать духу более практическому. Тем не менее влияние ее было благотворно: оно спасло нашу молодежь от холодного скептицизма французской философии и удалило ее от упоительных и вредных мечтаний, которые имели столь ужасное влияние на лучший цвет предшествовавшего поколения! [Пушкин 1962a: 384]

Здесь намек на Вольтера, который упоминается позднее в обзорной статье «О ничтожестве литературы русской». «В начале 18-го столетия французская литература обладала Европою. Она должна была иметь на Россию долгое и решительное влияние» [Пушкин 1962а: 409] — разворачивает Пушкин драматичную картину завоевания Францией литературного рынка. В то же время он показывает, какие элементы «чуждого» переходят в категорию «чуждого»:

Ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя. Она была направлена против господствующей религии, вечного источника поэзии у всех народов, а любимым орудием ее была ирония холодная и осторожная и насмешка бешеная и площадная. Вольтер, великан сей эпохи, овладел и стихами, как важной отраслю умственной деятельности человека <...> Все возвышенные умы следуют за Вольтером [Пушкин 1962а: 412–414].

Перед подражанием Вольтеру не устоял и Байрон:

Смерть Вольтера не останавливает потока <...>

Байрон знал Мазепу только по Вольтеровой «Истории Карла XII» [Пушкин 1962а: 414, 76].

Онегин — «резкий, охлажденный ум» — предстает воплощением «холодной иронии» и «насмешки», идущих от вольтерьянства-байронизма. Неслучайно в романе никто не может быть «противоположнее поэзии», чем он. Намек на Вольтера присутствует в описании кабинета Онегина, которое «включает и отзвуки одновременно иронического и сочувственного изображения быта щеголя в стихотворении Вольтера “Светский человек”» [Лотман 2003: 571]. Однако, в отличие от Вольтера и Байрона, Онегин не относится к категории «возвышенных умов». «Томясь душевной *пустотой*» (курсив мой. — В. З.), он пытается «себе присвоить ум чужой», но из этой попытки «заимствования» ничего не выходит, ибо «заимствование предполагает в воспринимающем не *пустое место*, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии» (курсив мой. — В. З.) [Веселовский 1889: 116].

Одновременно в метаэкспозиции показана динамика отношений художественного двойника и главного героя, который

поначалу сблизился с ним («С ним подружился я в то время»), оценив его «неподражательную странность», но вскоре разочаровался, обнаружив подражательные черты («Как Child-Harold, угрюмый, томный», «Певцу Гюльнарары подражая»). Эта кривая отношений описывает процесс работы над образом на начальном и продвинутом этапах. К моменту планируемого совместного путешествия их пути расходятся. В качестве объяснения двойник ссылается на «судьбу» («Но скоро были мы судьбою / На долгий срок разведены»). В метасюжете причина несостоявшегося вояжа имеет литературную подоплеку.

Упоминание путешествия говорит о том, что байронический герой тяготел к сюжету странствий, а это перекрывало новые возможности его развития на «своей» почве. Во «Фракийских элегиях...» Пушкин отмечает: «В наше время молодому человеку, который готовится посетить великолепный Восток, мудрено, садясь на корабль, не вспомнить лорда Байрона и невольным соучастием не сблизить судьбы своей с судьбою Чильд-Гарольда» [Пушкин 1962а: 150]. Именно этого и не пожелал художественный двойник, несмотря на готовность героя пойти по следам «Чильд-Гарольда» («Онегин был готов со мною / Увидеть чуждые страны»). Вместо «странствий» он «отсылает» героя в деревню, что заранее снижает байронический пафос и направляет повествование в небайроническое русло.

Сам же художественный двойник «устраняется» на время, предоставляя герою свободу самораскрытия на фоне развернутой картины русской жизни. Герою нужно осмотреться, проникнуться, прочувствовать новую среду, чтобы нащупать «встречное течение». Здесь важен «принцип постепенности» «с пристальным вниманием ко всякой детали, ее оценке и интеграции с целым» [Зубарева 2013b: 60]. Что из этого получится, пока неясно даже самому автору. Но суть не в этом. Детали и отступления свивают «материи», из которых сшито «свое». Это задел на будущее, о котором известно лишь то, что оно зиждется на фундаменте прошлого. Чем богаче развернется настоящее, тем больше шансов, что оно возродится памятью. Это типично индетерминистский подход к процессу творчества, где ведет герой, а не заранее продуманная фабула¹.

1 Ср.: «Представляете, какую штуку удрала со мной моя Татьяна... Замуж вышла...» (цит. по: [Гусев 1970: 200]).

Экспозиция изобилует деталями, описаниями и лирическими отступлениями. С одинаковой тщательностью выписаны картины светской и деревенской жизни. В первом случае герой развлекается и скучает в «суетном и бесплодном светском существовании» [Благой 1959: 519], во втором — просто скучает. В. Непомнящий писал: «...“отступления” — лишь наиболее очевидные проявления, опорные точки насквозь лирической структуры произведения <...> В результате именно звенья сюжета героев можно будет осмыслить как своего рода “отступления” от сюжета автора, точнее, инобытие этого сюжета» [Непомнящий 1987: 131].

На уровне сюжета свет и уезд — два полюса, контрастирующие друг с другом. При перемещении в область метасюжета открывается их взаимодополняющее значение. В заметке «О народности в литературе» (1825–1826), которая «являлась программой его собственного творчества» [Томашевский 1961: 118], Пушкин определяет народность по нескольким критериям: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» [Пушкин 1962а: 268].

Образ няни, а также описание деревни с ее обычаями, поверьями и привычками, несомненно, подпадают под категорию народности. Колоритом, однако, понятие народности не исчерпывается. Не исчерпывается оно и «демократизацией литературы» [Томашевский 1861: 132]. Полнота достигается охватом всех уровней, включая и описания светской жизни с ее этикетом, присущим только русскому обществу. Пушкин пишет в той же заметке: «Ученый немец негодует на учтивость героев Расина, француз смеется, видя в Кальдероне Кориолана, вызывающего на дуэль своего противника. Все это носит, однако ж, печать народности» [Пушкин 1962а: 267].

Есть общий знаменатель между жизнью уездной и светской в «Евгении Онегине». «Пушкин встречается с Онегиным <...> муза поэта <...> присутствует, как мифологическая персонализация, на лицейском экзамене перед Державиным... — пишет Лотман. — И в этом, и во всех других случаях принадлежность любого структурного элемента тому или иному уровню организации оказывается условной» [Лотман 1995: 445]. Однако условность эта особого свойства. В «Онегине» Пушкин описывает не столько общество как таковое, сколько

сознание общества, позволяющее ежеминутно ассоциировать и замещать по ассоциации разные уровни реальности — от созданной Творцом до созданной художником.

В «Онегине» о литературных героях судачат, как о реальных лицах, и воздействие их на воображение и формирование читательского идеала велико. Они становятся эталоном для молодых девиц типа будущей матери Татьяны, даже и не читавшей этих романов: «...в старину княжна Алина, / Ее московская кузина, / Твердила часто ей об них». Обычно «твердят» о реальных лицах, которых боготворят или осуждают. У Пушкина же это превращается в молву о литературных персонажах, являясь знаком того, что мир воображаемый пересек виртуальную границу и начинает влиять на жизненный уклад. И это не гиперболизация, не ирония и не подшучивание над наивными героями. Такова была реальная ситуация, коснувшаяся и «Онегина». Е. Соловьева приводит отрывок из одной рецензии на IV и V главы «Онегина», где о Татьяне, в частности, говорится: «Один молодой человек так живо представил себе эту милую дочь русской природы, что на вопрос своего приятеля, на бале, как ему нравится одна девушка, — отвечал: очень; она похожа на Таню» (цит. по: [Кунин1987: 131]).

В метаэкспозиции Пушкин явно ведет речь о специфике русского менталитета. Он подметил характерную для русского характера особенность «живо представлять себе» литературных героев и населять ими реальное пространство. Отсюда и корни подражания, в том числе и Онегина.

Игровая природа — национальная черта русского характера, отмеченная в ряде произведений Пушкина. Его герои действуют и в «Барышне-крестьянке», и в «Домике в Коломне», и в «Пиковой даме», и в «Дубровском». В «Барышне-крестьянке», например, находим: «...воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным нашим красавицам». А своей молодой жене Пушкин настоятельно советовал в письме от 20 и 22 апреля 1834 года: «...в деревне не читай скверных книг дединой библиотеки, не марай себе воображения» [Пушкин 1962с: 172].

Пушкин понимал то, чего не понимал Ларин, который «не заботился о том, / Какой у дочки тайный том / Дремал до утра под подушкой». Лучше бы позаботился, учитывая, что «тайный том» чуть не разбил его собственную семейную жизнь.

Пушкин называет книгу, с которой бродит Татьяна, «опасной», и в этом не только шутовское подтрунивание над героиней. В обществе, где литература приравнивается к жизни, книга становится своеобразным источником жизненного опыта для молодой девушки, присваивающей себе «чужой восторг, чужую грусть». «Свое» — основа национальной культуры, но все основательное тяготеет к замедлению, к потере динамики. «Чужое» способно обострить движение, взволновать воображение культуры» [Шайтанов 2011: 43]. Именно это и происходит с Татьяной и другими героями в романе.

Завязка

«Чужое» в лице импозантных молодых людей играет роль всплеска в неторопливой деревенской среде. Желание сделать «чужое» «своим» юмористически выражено в свадебных намерениях помещиков («Все дочек прочили своих / За полурусского соседа»). Но если «странная» Татьяна еще как-то может сочетаться с «чудаком» Онегиным, то незатейливая Ольга, казалось бы, никак не увязывается с «душою прямо геттингенской». Увязка, однако, отыскивается на уровне метасюжета, позволяющего достроить литературные ассоциации, связанные с именем Ольги. Оно возрождает в памяти катенинскую «Ольгу» (1816), написанную по следам готической Биргеровой «Леноры».

Пушкин восхищался этим переводом: «Первым замечательным произведением г-на Катенина был перевод славной Биргеровой “Леноры”» («Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина», 1833 [Пушкин 1962а: 90]). Сама Ленора возникает в качестве одного из обликов музы автора («Как часто по скалам Кавказа / Она Ленорой, при луне, / Со мной скакала на коне!»). Ольга тоже муза поэта, но только Ленского.

Имя Катенина фигурирует в I главе «Онегина» («Там наш Катенин воскресил / Корнеля гений величавый») и в предисловии к «Отрывкам из путешествия Онегина». Литературоведы сходятся на том, что «Пушкину в “Евгении Онегине” важно было упомянуть Катенина, чтобы ободрить ссыльного поэта» [Акимова 1999: 77].

Гипотеза имеет смысл, но она не раскрывает значения фигуры Катенина как автора «Ольги», с которой обнаруживаются сюжетные параллели. И действительно, обе Ольги молоды, у обеих есть жених, и в обоих случаях женихов постигает трагическая участь. С этого момента начинаются расхождения.

«...что-то с Ольгой стало? / В ней сердце долго ли страдало, / Иль скоро слез прошла пора?» — задается вопросом некая «горожанка молодая», проходя мимо могилы Ленского. В памяти воскресает история катенинской Ольги, которую «сон тревожил слезный, / Смутный ряд мечтаний злых» перед тем, как к ней явился призрак ее суженого. Ничего подобного не происходило с пушкинской Ольгой. Накануне дуэли тревоги отданы Татьяне, и поданы они в стиле тревог катенинской Ольги:

Как будто хладная рука
 Ей сердце жмет, как будто бездна
 Под ней чернеет и шумит...
 «Погибну, — Таня говорит, —
 Но гибель от него любезна».

«Хладная рука», «гибель», «бездна» — это катенинское/биргерское готическое пространство. В нем Татьяна — Ольга-Ленора, но не потому что Пушкин видит ее такой, а потому что она сама себя так представляет в рамках впечатлившего ее сюжета (какого именно — решать читателю). Что же касается Ольги, то она не обременена подобными сюжетами, сон ее спокоен, и после гибели Ленского «не долго плакала она» — «другой увлек ее вниманье».

Такое нарочитое выламывание из рамок готического повествования создает эффект обманутых ожиданий. Подобный эффект Пушкин использует в «Гробовщике», где показано, «как рассыпается жанр готического нравоописания в лучах жанра “действительности”» [Зубарева 2019: 200]. В «Онегине» мистическое отдано снам и грезам, а реальное — реальности.

В метазавязке мнимое соперничество Онегина и Ленского читается как соперничество жанров. «В русской литературе <...> “байронические” личности соперничали с мелкопоместными Вертерами, окончательно вытеснив из памяти читатель и Грандисонов, и Ловласов» [Интернет-энциклопедия...]. В «Онегине» соперничество Вертеров и Грандисонов выражено в стремлении каждой из этих линий навязать свой сюжет байроническому герою, который обязан своим появлением добайроническим жанрам. Но герой упорствует. Он намерен идти в ногу с лидирующим жанром. «Когда бы жизнь домашним кругом / Я ограничить захотел...» — отвечает он Татьяне, отвергая идею превращения в героя сентиментального романа.

На именинах Татьяны столкновение жанров заканчивается победой байронического, что отражает его доминирующее положение в русской литературе первой трети XIX века.

Сюжет Онегина виртуозно реализуется на балу. «К минуте мщенья приближаясь, / Онегин, втайне усмехаясь, / Подходит к Ольге...» Это описание злодея из паралитературных романов Булгарина. Оно выбивается из описаний неторопливого деревенского уклада («Деревня, где скучал Евгений, / Была прелестный уголок...») и переводит действие в «острый» сюжет, популярный у массового читателя. О Булгарине напоминают говорящие фамилии гостей — прием, высмеянный Пушкиным. Фамилии явно выбиваются из реалистического повествования. Похоже, это прозвища, которые презрительно дает гостям «начитанный» Онегин, разыгрывающий свой сюжет соблазнителя. Его расчет точен, и в этот момент им явно владеет злой гений «мрачного, могущественного лица, столь таинственно пленительного» («О трагедии В. Н. Олина “Корсер”, 1827–1828 [Пушкин 1962а: 279–280]). На самом же деле интрига шаблонна, и эффект рассчитан на неприхотливую уездную публику.

Сюжет сюжетом, а жизнь жизнью. Апофеоз дуэли как расправы с соперником (мнимым) разрешается скорбным трезвучием в сюжете «действительности». В этот момент читателю предлагается параллельное изложение сюжета «расправы» в жанре остросюжетного романа и в жанре «действительности». Первое преподносится в качестве мысленной расправы: «Еще приятнее в молчанье / Ему готовить честный гроб / И тихо целить в бледный лоб / На благородном расстоянии». Второе — психологическая картина: «Скажите: вашу душой / Какое чувство овладеет, / Когда недвижим, на земле / Пред вами с смертью на челе, / Он постепенно костенеет, / Когда он глух и молчалив / На ваш отчаянный призыв?» Сравнение дает возможность увидеть, сколь далек от жизни паралитературный жанр, рождающийся в зоне пылкого воображения, где выстраиваются сюжеты с картонными фигурками, лишенными души и жизни.

Сюжет «действительности» звучит отрезвляюще. Он снижает ложный пафос «расправы» и смещает фокус с эффектной интриги на размышления. Пока что — писательские. На этой стадии можно с уверенностью сказать лишь о художественном двойнике — в поиске «своего» он вышел на новый виток («...с ясною душою / Пускаюсь ныне в новый путь...»).

Движение сюжета

С гибелью Ленского байроническая линия начинает двигаться бок о бок с линией Татьяны. Попытки героини примерить на Онегина модели поведения известных ей литературных героев аналогичны тому, как осуществляется процесс оценки нового в рамках известного. Онегин — еще не читанный ею роман. Она не понимает, по какому критерию оценить его. В библиотеке Онегина этот критерий открывается.

Литературоведы, отмечая работу Пушкина над различными вариантами книг в библиотеке, задаются вопросом, почему поэт остановился на последнем, где из авторов присутствует только Байрон, а остальное указано как «два-три романа». Одна из версий — включенные ранее книги «не имели прямого отношения к судьбе Татьяны, к сюжету пушкинского романа» [Рейфман 2001: 143]. Но в «Онегине» много чего не имело «прямого отношения» к судьбе героев и к сюжету, хотя Пушкин не скупился на детали.

Согласимся, что «два-три романа» звучит пренебрежительно, словно тут и говорить не о чем, тем более в сравнении с Байроном. С другой стороны, Пушкину важно не только то, какой у героя «тайный том» «дремлет» на полке, но и какой ракурс в книгах его привлекает. Пушкин делает выбор в пользу ракурса.

Судя по описанию, Онегина привлекали произведения рационального содержания с односторонне выведенными характеристиками и расставленным акцентами, «в которых отразился век / И современный человек / Изображен довольно верно / С его безнравственной душой, / Себялюбивой и сухой, / Мечтанью преданной безмерно, / С его озлобленным умом, / Кипящим в действительности пустом». Литературоведы эту цитату соотносят с именем Константа благодаря увязке, сделанной Пушкиным в заметке «Роман Б. Константа “Адольф” в переводе П. А. Вяземского» (1830): «Бенж. Констант первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнаруженный гением лорда Байрона» [Пушкин 1962а: 32]. «Адольф» был написан «в рационалистической традиции, рационалистическими средствами» [Гинзбург 1977: 279]. Увлечение подобной литературой не противоречит психологическому портрету Онегина, проступающему из его более ранних литературных предпочтений. Это не означает, однако, что в момент написания этих строк Пушкин имел в виду именно Константа. Он связал эту цитату с Константом позже. В контексте отношений с Булгариным, который был негласным цензором и гласным критиком «Онегина», характеристика романов,

увлекавших Онегина, могла быть и завуалированной иронией по отношению к стилю Булгарина, рассчитанному на массового читателя, с присущей ему расстановкой акцентов и однозначной трактовкой. Это и в соответствии с критическими высказываниями Пушкина по поводу произведений Булгарина, из которых «мы ясно узнаем: сколь не похвально лгать, красть, предаваться пьянству, картежной игре и тому под.» («Торжество дружбы...», 1831 [Пушкин 1962а: 80]).

Метафабула, двигавшаяся по пути сближения героя и героини, резко сменила вектор. Вместо ожидаемого «внешнего» сближения («внешний принцип идет от постулата о фабуле» [Веселовский 2010: 267]) происходит отдаление — поначалу в личном пространстве героев, а затем в пространстве географическом. В то же самое время начинается внутреннее сближение за счет проникновения одного из них в психологию другого. Понимание психологии «чужого» важно для сближения его со «своим». Эта миссия возложена на Татьяну.

В библиотеке Онегина вскрываются не столько особенности Онегина (о них мы осведомлены ранее), сколько Татьяны. До сего момента она воспринималась как эмоциональная и романтическая натура. В библиотеке начинают раскрываться ее незаурядные аналитические способности.

Обратим внимание на то, как Пушкин описывает процесс ее анализа психологии Онегина:

Хранили многие страницы
Отметку резкую ногтей;
Глаза внимательной девицы
Устремлены на них живей.

«Девица» названа «внимательной», а не, к примеру, страдающей или тоскующей, что было бы уместно. С первых шагов Пушкин меняет ракурс в ее описании с эмоционального на рациональный. Ничто не ускользает от ее взгляда. Татьяна не только обращает внимание на то, *что* отметил Онегин, но и как он отреагировал на прочитанное. Это помогает ей составить его психологический портрет.

Татьяна видит с трепетаньем,
Какою мыслью, замечаньем
Бывал Онегин поражен,
В чем молча соглашался он.

Согласимся и мы, что не каждому дается такое пронизательное прочтение, «к тому же 17-летней, к тому же влюбленной» (из письма Пушкина к Вяземскому от 29 ноября 1824 года [Пушкин 1962b: 123]). Определенно, Татьяна обладает живым умом и интегральным мышлением, что и позволяет ей сделать нетривиальный вывод по поводу подражательности ее кумира. Это и в соответствии с ее прямой характеристикой в тексте: она была «от небес одарена <...> умом». «От небес» и означает — в высшей степени. Эта характеристика Татьяны появляется в III главе (строфа XXIV). Она предваряет письмо Татьяны, в котором, как подметила И. Роднянская, та же черта будет выделена самой героиней: *«Никто меня не понимает, / Рассудок мой изнемогает...»* — говорит о том, что уже тогда она искала в своем адресате не только предмет романтической любви, но и собрата по интеллекту, в каком качестве новый знакомец ею угадан совершенно точно. Это исключительно важный момент, в особенности с точки зрения проекции на будущее. Увы, несмотря на интеллект, Онегин так и не сумел понять, что перед ним не просто провинциальная девушка (а позднее — не просто блестящая красавица, объект всеобщего восхищения), а целый мир — глубокий, вдумчивый, тонкий.

В своей оценке Онегина Татьяна совпадает с художественным двойником, как бы подтверждая вывод, сделанный им ранее. Это сближает их и свидетельствует о наступившей зрелости героини. Не забудем, однако, что речь идет об образе в становлении. Это касается не только Татьяны, но и Онегина, и художественного двойника, и в первую очередь их создателя, который не знает, по собственному признанию, к чему приведут его герои и станет ли «Онегин» законченным произведением. В этом еще одна сторона новаторства Пушкина, не побоявшегося ввести читателя в свою творческую лабораторию и обнародовать непривычный стиль постепенного развития сюжета от начала (а не от конца, как это было принято в остросюжетных романах и поэмах с ярко выраженной фабульной основой). Впоследствии этот стиль, названный нами позиционным, найдет дальнейшее развитие и углубление в творчестве зрелого Чехова [Зубарева 2013a].

Наличие «противоречий», то есть неполных и полупротиворечивых увязок, является признаком позиционного стиля. Одно из таких «противоречий» предстает и в размышлениях Татьяны, анализирующей Онегина:

...Ужели подражанье,
 Ничтожный призрак, иль еще
 Москвич в Гарольдовом плаще,
 Чужих причуд истолкованье,
 Слов модных полный лексикон?..
 Уж не пародия ли он?

Согласимся, что если подражательность можно в равной степени отнести как к человеку, так и к произведению, то пародийность — только к жанру. Начиная с термина «подражание», который вполне может быть соотнесен с суждением Татьяны, Пушкин плавно переходит к голосам литературной среды, колеблющейся между подражанием и пародией. (Эти голоса появятся вновь на рауте, о чем будет сказано ниже.) Поскольку на метауровне Онегин — не только главный герой, но и произведение, то пародийность в метасюжете относится к роману «Евгений Онегин». Так как главы выходили постепенно, по мере написания, немудрено, что некоторые из них, в особенности последние, включали в себя отголоски полемики вокруг «Онегина», зачастую в форме пародии и подражания.

И. Розанов выделил три подражания, «появившихся до окончания пушкинского романа, т. е. до 1832 г.» [Розанов 1936: 214]. Нас интересуют подражания, вышедшие в Москве до публикации VII главы. К ним относятся, в частности, «Сашка» (1825–1826) А. Полежаева (полупародия-полуподражание, по определению Розанова) и две книжки романа М. Воскресенского «Евгений Вельский» («...в 1828 г. первая глава, в 1829 г. вторая и третья вместе. Все это появилось, следовательно, до седьмой главы “Онегина”» [Розанов 1936: 223]).

Четкой границы между подражанием и пародией не было. Не только «Сашка», но и «Вельский» были отмечены этой половинчатостью.

Неудивительно, что и И. Н. Розанов и К. Турумова задумались над вопросом, с чем же мы имеем дело и что перед нами: «спекуляция на новый модный жанр, добросовестная попытка дать посильное изображение знакомого быта или, наконец, как думал “Московский телеграф”, талантливая пародия на подражателей Пушкина?» (4). Или же «двойник, причем, может быть, и похожий, но совершенно безжизненный» (5) [Чумаков 1999: 68–69].

Именно в этих половинчатых терминах — «подражание», «пародия» — и переданы размышления Татьяны, которые в метасюжете озвучивают литературный процесс.

Единство текста «Вельского» обеспечивается не собственной органикой, логикой и внутренней связностью, а разрозненными сопоставлениями с онегинской структурой, ориентацией лишь на нее. Итак, вместо внефабульности «Онегина» находим бесфабульность «Вельского», вместо лиризма — плоское остроумие и бойкую говорливость, вместо инфраструктуры — внешнюю связность, возникающую на аналогиях с «Онегиным». Все это подается как сознательно проведенная пародийность... [Чумаков 1999: 76]

Второе «противоречие» в суждениях Татьяны — «москвич в Гарольдовом плаще» — также разрешается в поле метасюжета². Пушкин не мог не откликнуться в последующих главах романа на московского «Онегина» «Вельского» и других подражательных или пародийных «Онегиных». «Москвич в Гарольдовом плаще» не об Онегине, а о его московских истолкованиях, также присутствующих в размышлениях Татьяны («Чужих причуд истолкованье»). Они словно нарочно вносят смятение в восприятие героини, пытаются внушить ей, что предмет ее любви смешон и нелеп, и тем самым пошатнуть веру в «неподражательную странность» ее избранника.

2 Читатель прекрасно помнит, что Онегин «родился на берегах Невы». Откуда же взялся «москвич»? В. Кошелев подходит к этому «противоречию» с точки зрения пародийности Онегина в восприятии Татьяны, которая «по маргинальным пометам на <...> “двух-трех романах” <...> восстанавливает облик Онегина как пародии» [Кошелев 2021: 311]. При этом в процессе сопоставления москвичей и петербуржцев («“Москвич” – это не обыденное название “жителя Москвы”, а некий устойчивый символ “московского” бытового консерватизма, противостоящего петербургским “новациям”» [Кошелев 2021: 310]) теряется изначальное намерение пояснить, почему же Онегин все-таки назван москвичом. Лотман обращается к черновым вариантам, где вместо «москвич» стоит поначалу «москаль», и видит в этом осуждение Онегина [Лотман 1995: 692]. Ирина Роднянская высказала мнение, что «москвич» может читаться как синоним понятия «московит», «русский», «русак» в противоположность английскому Гарольдову плащу. Некоторые исследователи, напротив, видят в этом сочетании метафору «русского европейца».

Коллизия нарастает и достигает апогея в стремлении сосватать героиню за действительно пародийных персонажей.

«Не влюблена ль она?» — В кого же?
 Буянов сватался: отказ.
 Ивану Петушкову — тоже.
 Гусар Пыхтин гостил у нас...

На языке метасюжета это попытка свести новаторское произведение к шутке, пародии, сменив жанр оригинальный и непростой для массового восприятия на популярный. Но героиня не поддается внушению, как не поддается внушению литература, продолжающая двигаться в непонятном никому направлении. Татьяна чувствует нечто большее в Онегине, все еще не проявленное. Она по-прежнему влюблена, но это уже влюбленность на новом витке, когда пелена спадает с глаз, но не с сердца.

В литературоведении принято считать, что изменения Татьяны происходят внезапно. «В восьмой главе фигура Татьяны неожиданно обретает новые грани. Это происходит внезапно и в то же время неявно, так что многие читатели не хотят замечать нового облика» [Чумаков 1996: 104]. Внезапность связана, скорее, с внешними переменами Татьяны. Внутренние происходят постепенно, эволюционно, и поэтому их непросто заметить. Постепенность вообще свойственна природе Татьяны, что запечатлено и в ее облике («Она была нетороплива»). Таково и размеренное повествование русской литературы, в отличие от «быстрых повестей» западной.

В метасюжете Татьяна сближена с литературой, как ее видит Пушкин. В VII главе дается краткое описание реакции дочерей московской кузины Алины на только что приехавшую Татьяну: «Ее находят что-то странной, / Провинциальной и жеманной». Реакцию можно было бы отнести на счет характеристики героини или непонимания кузин, принявших искреннюю застенчивость за жеманство. Однако последнее определение переносит разговор в литературную сферу, где слово «жеманство» часто использовалось Пушкиным по отношению к литераторам. «Отчего происходит эта смешная стыдливость и жеманство, эта чопорность деревенской дьячихи, зашедшей в гости к петербургской барыне? Потому что нашим литераторам хочется доказать, что и они принадлежат высшему обществу (high life, haute société)...» («Опыт отражения некоторых

нелитературных обвинений». Набросок к статье «Г-н Полевой, издатель...» [Пушкин 1978: 435]).

В статьях и заметках Пушкина встречаем и «романтическое жеманство» («О поэзии классической и романтической», 1825), и «жеманство лжеклассицизма французского» («Письмо к издателю “Московского вестника”», 1827–1828), и «жеманство и напыщенность» критиков («О новейших блюстителях нравственности», 1830). Отсутствие жеманства — один из главных признаков большой литературы. «Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности» — пишет Пушкин о произведениях Гоголя («Письмо к издателю “Литературных прибавлений к русскому инвалиду”», 1831 [Пушкин 1962a: 88]).

«Без жеманства, без чопорности» предстает и Татьяна («Перед хозяйкой легкий вздор / Сверкал без глупого жеманства»), явно сумевшая обдумать реплики сестер. В этом раскрывается еще одна грань ее ума — способность к самоанализу и самосовершенствованию. «Кто напудрил и нарумянил Мельпомену Расина и даже строгую музу старого Корнеля? Придворные Людовика XIV» — саркастически отмечает Пушкин в статье «О предисловии г-на Лемонте...» (1825) [Пушкин 1962a: 14]. В «Онегине» он создает инверсию этих отношений: не свет «припудривает музу», а Татьяна смывает «румяна» со света, внося дух естественности и аристократической простоты.

Начиная с Л. Штильмана, многие литературоведы пишут о Татьяне-музе как «модификации авторской музыки» [Чумаков 1996: 105]. Поначалу действительно кажется, что образ музы совмещается с Татьяной, наполняя сюжет особой поэтичностью, как это продемонстрировал в своем анализе Чумаков. В пользу гипотезы «Татьяна-Муза» могу привести еще один пушкинский текст, относящийся не к «Онегину», но к образу музы.

Ученые давно обратили внимание на географические несостыковки в описании места, где проживала юная Татьяна. В VII главе, повествующей о ее разочарованиях, читаем: «О страх! нет, лучше и верней / В глуши лесов остаться ей». Онегин же, встретив ее на балу, восклицает: «Как! из глуши степных селений...» «Попытки объяснения через географическое пространство, предпринятые В. В. Набоковым и Ю. М. Лотманом, не привнесли ясности. Верным путем пошел В. С. Баевский» — пишет Чумаков. Его точка зрения: «Татьяна идентифицируется с Музой, помимо всего прочего, по признаку принадлежности

к “степи”, хотя генеративно (то есть генетически. — В. З.) признак исходит от Музы» [Чумаков 1996: 107].

Есть еще и другой образ музы, восхитившей Пушкина, и он связан с лесом.

Муза-девушка, обитающая в лесу, вдали от света и суетности, в бедной хижине, девушка, не претендующая на звание первой красавицы, тихая и скромная, ухаживающая за старым больным отцом, покорила Пушкина, когда он прочел стихотворение Иосифа Делорма. «Совершеннейшим стихотворением из всего собрания, по нашему мнению, можно почесть следующую элегию, достойную стать наряду с лучшими произведениями Андрея Шенье» — пишет Пушкин в рецензии на сборник поэта, приводя полностью эти стихи («Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme...», 1831 [Пушкин 1962а: 70]). Читая их, можно уловить несколько общих моментов, роднящих музу Делорма с Татьяной.

«Нет, моя муза — не блистающая одалиска / С черными блестящими волосами, с продолговатыми глазами гурии, / Пляшущая с обнаженной грудью при резких звуках своего голоса» — пишет Делорм. «Никто б не мог ее прекрасной / Назвать» — читаем у Пушкина, сравнивающего Татьяну «С блестящей Ниной Воронскою, / Сей Клеопатрою Невы». (Клеопатра в живописи часто изображалась со змеей у обнаженной груди — аналог одалиски с обнаженной грудью.) Выбор, который делает муза Делорма, тоже в чем-то схож с Татьяниным — одна предпочла уход за больным отцом утехам света, другая желала остаться верной изувеченному в сраженьях мужу и променяла бы «постылой жизни мишуру» на «дикий сад» (аналог леса) и «бедное жилище» (аналог хижины).

Даже если это не заимствование, а совпадение, близость концепций поразительна.

Тем не менее есть и различия между пушкинской музой и Татьяной.

В пушкинской модели «поэт и муза» лидирующую роль берет на себя поэт. Муза следует за поэтом, а не наоборот:

Я музу резвую привел
 На шум пиров и буйных споров,
 Грозы полуночных дозоров:
 И к ним в безумные пиры
 Она несла свои дары...

Все, что делала муза, было в соответствии с волей ее господина: «И вдаль бежал... Она за мной. / Как часто ласковая муза / Мне услаждала путь немой...» Ее метаморфозы связаны с желаниями поэта. Она меняется в соответствии с его вкусом и «позабыла речь богов / Для песен степи, ей любезной...». «Ей любезной» не является противоречием. Пушкинская муза — ведо́мая, ей любезно то, что любезно поэту, и то, что ему по душе, становится и ее частью. Переход с одной формы повествования («я привел», «я отстал» и т. п.) в другую («ей нравится») говорит о нарастающем согласии между музой и поэтом. В один из моментов наивысшего согласия он и встречается вторично со своим героем.

Татьяна, напротив, наделена «волею живой, / И своенравной головой». Ее способность меняться — это одно из главных качеств и художественного двойника, находящегося в постоянном развитии («Но я отстал от их союза / И вдаль бежал...»). То же можно сказать и об авторе «Онегина». И. Киреевский писал:

...говоря о Пушкине, трудно высказать свое мнение решительно; трудно привести к единству все разнообразие его произведений и приискать общее выражение для характера его поэзии, принимавшей столько различных видов. Ибо, выключая красоту и оригинальность стихотворного языка, какие следы общего происхождения находим мы в «Руслане и Людмиле», в «Кавказском пленнике», в «Онегине», в «Цыганах» и т. д.? Не только каждая из сих поэм отличается особенностью хода и образа изложения (*la manière*); но еще некоторые из них различаются и самым характером поэзии, отражая различное воззрение поэта на вещи, так что в переводе их легко можно бы было почесть произведениями не одного, но многих авторов [Киреевский 1979: 53].

Эти свойства перенесены на Татьяну. Только недавно она с волнением ожидала реакции Онегина на свое французское письмо на фоне «Песни девушек», письмо, переведенное художественным двойником (намек на слияние двойника и Татьяны в единый образ пишущего), и вот уже сама слагает свою непритязательную, но душевную песнь на языке родных пенатов в дни прощания с ними:

«Простите, мирные долины,
И вы, знакомых гор вершины,
И вы, знакомые леса;
Прости, небесная краса,

Прости, веселая природа;
 Меняю милый, тихий свет
 На шум блистательных сует...
 Прости ж и ты, моя свобода!
 Куда, зачем стремлюся я?
 Что мне сулит судьба моя?»

Песнь знаменует собой пробуждение духа народности в Татьяне как музее русской литературы, и на уровне метазавязки ее образ все яснее обретает значение ипостаси зарождающейся литературы действительности.

Подготовка кульминации

Татьяна и Онегин сталкиваются в метасюжете как две антагонистические литературные школы, процветавшие на русской почве. В «Путешествии из Москвы в Петербург» Пушкин характеризует эти школы так:

Литераторы петербургские по большей части не литераторы, но предприимчивые и смышленные литературные откупщики. Ученость, любовь к искусству и таланты неоспоримо на стороне Москвы. Московский журнализм убьет журнализм петербургский.

Московская критика с честью отличается от петербургской. Шевырев, Киреевский, Погодин и другие написали несколько опытов, достойных стать наряду с лучшими статьями английских Reviews, между тем как петербургские журналы судят о литературе, как о музыке; о музыке, как о политической экономии, то есть наобум и как-нибудь, иногда впадет и остроумно, но большею частию неосновательно и поверхностно [Пушкин 1962а: 384].

Онегин «родился на берегах Невы». Татьяна, судя по всему, в Подмоскowie³.

3 «Дом Лариных» в Тригорском (Дом-музей Осиповых-Вульф) считается прототипом усадьбы Лариных. Расстояние от Михайловского до Москвы составляет примерно 700 км. Путешествие, описываемое в VII главе, занимает 7 дней. Средства перевозки – старенький «возок» и три нагруженные домашним скарбом кибитки. Средняя скорость лошадей, везущих пассажиров с багажом, составляла примерно 3–4 км/ч. С необходимыми остановками и ночлегом можно было пройти не более 40 км за 10 часов. То есть за семь дней

Увлечение политэкономией, характер и воспитание Онегина в соответствии с тем, что пишет Пушкин о петербургской литературной среде того времени. Суждения «наобум и как-нибудь» перекликаются с «чему-нибудь и как-нибудь», а дилетантский «счастливый талант / Без принужденья в разговоре / Коснуться до всего слегка» перекликается с характеристикой петербургских критиков, высказывающихся о литературе «неосновательно и поверхностно». Петербургские литературные журналы «судят о литературе, как о музыке; о музыке, как о политической экономии». Онегин увлекается политической экономией и не чуток к художественному слову.

Онегин, разумеется, не принадлежит к кругу литераторов, он просто продукт той атмосферы, из которой вышел. Именно она дала «смышсленных литературных откупщиков» типа Булгарина, которые процветали на литературе, которая позднее будет названа массовой. Сам Онегин тоже тяготеет к подобным произведениям. Неслучайно на его образ отбрасывают тень «задумчивый Вампир, / Или Мельмот, бродяга мрачный, / Иль Вечный Жид, или Корсар, / Или таинственный Сбогар». При этом не будем забывать, что Пушкин был петербургским литератором, основателем «Современника» и не только, а также создателем

при такой езде обоз мог проехать в лучшем случае 260–280 км, но никак не 700. На таком расстоянии от Москвы находится, к примеру, южная часть Тульской области, где расположен Чернский район, для которого характерны «серые лесостепные почвы, занимающие 40 %», которые «располагаются в центральной и южной части района» [Чернский...]. О лесе и степи в связи с образом Татьяны-музы писал Чумаков [Чумаков 1999: 223].

Интересно и то, что в Чернском уезде было небольшое имение отца Антона Дельвига, «куда А. А. Дельвиг наведывался время от времени. А вот его младший брат, Александр Антонович, выйдя в отставку, поселился в Тульской губернии окончательно» [Бритенкова].

Существует много гипотез по поводу пребывания Пушкина в Туле и ее областях. Но даже если бы и были прямые доказательства посещения этого края, предположение о прототипе усадьбы Лариных все равно осталось бы в области гипотез. Прототип – это всегда синтез самых разных впечатлений автора. Можно лишь наверняка сказать, что усадьба Лариных находилась куда ближе Михайловского и по расстоянию от Москвы тяготела к Черному краю на юге Тульской области, где находились родовые имения Л. Толстого, И. Тургенева и куда приезжали погостить и Дельвиг, и Грибоедов, и Суворин, и многие другие.

«петербургского текста», по определению В. Топорова. Последний, говоря о писателях этого круга, подчеркивал, что «и сам Пушкин, и те, кто шел за ним по “живому следу”, — Гоголь, Лермонтов, Достоевский, Андрей Белый — были писатели непетербуржцы, и долгое время их главенствующая роль была несомненной» [Топоров 2003: 5–6]. Пушкинская Татьяна проходит именно этот путь, став в конце законодательницей петербургского салона. Она привносит в высшее общество именно те качества, которые ценил и развивал в литературе Пушкин.

В метасюжете диалог на рауте отражает спор автора и критики. Здесь появление художественного двойника в окружении его героев ассоциируется с появлением в прессе очередной главы об Онегине с последующей дискуссией. Присутствие музы усиливает «литературную» ассоциацию.

Поскольку раут — в Петербурге, то речь о петербургских критиках, в числе которых Булгарин. Вопросы и ответы говорящих имитируют аналогичные вопросы-ответы из некоторых критических статей Булгарина:

Каков вам кажется «Онегин»? Что вы скажете об «Онегине»? — Вот вопросы, повторяемые беспрестанно в кругу литераторов и русских читателей <...> Но как *любопытство*, вероятно, столько же мучит читателей, как и нас самих, чтобы постигнуть, предузнать, кто таков будет Онегин, то мы, *теряясь в догадках и предположениях*, невольно остановились мыслью на *Чайльд-Гарольде...* (курсив мой. — В. З.) [Булгарин 1996: 300].

Ср.:

Кто он таков? Ужель Евгений?

Ужели он?.. Так, точно он.

.....

Скажите, чем он возвратился?

Что нам представит он пока?

Чем ныне явится? <...>

Гарольдом <...>?

Как видим, и в критике, и на рауте в центре внимания подражательная природа Онегина. Никого не интересует, кто кроется под маской, каждый хочет угадать лишь тип маски. Это в точности отражало уровень дискуссий по поводу «Онегина», сделанного по «образцу» «Гарольда».

Совершенно отличный подход к заимствованию предлагает Пушкин. В «Сочинениях и переводах в стихах Павла Катенина» он проводит различие между посредственным подражанием и творческим развитием «образца» по критерию «энергетической красоты»:

Она («Ленора». — В. З.) была уже известна у нас по неверному и прелестному *подражанию* Жуковского, который сделал из нее то же, что Байрон в своем «Манфреде» сделал из «Фауста»: *ослабил дух и формы своего образца*. Катенин это чувствовал и вздумал показать нам «Ленору» в энергической красоте ее первобытного создания; он написал «Ольгу»... (курсив мой. — В. З.) [Пушкин 1962а: 90].

С этим перекликается положение Веселовского в лекции 1870 года: «Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?» [Веселовский 2010: 19]. Веселовский именно потому «не боится говорить о заимствовании, что полагает “чужое” не вредным или опасным, но необходимым (как катализатор) для развития “своего”» [Шайтанов 2010: 623]. Это в точности отражает ход мыслей Пушкина.

К сожалению, никто из окружения поэта не приложил к «Онегину» те критерии, которые ввел сам Пушкин. Характерен отзыв Баратынского, адресованный Киреевскому (1832), который не решались «перепечатывать советские издания Баратынского; оно (письмо. — В. З.) опущено даже в специальном издании» [Бочаров 1985: 79]:

Читал ли ты 8-ую главу «Онегина», и что ты думаешь о ней и вообще об «Онегине», конченном теперь Пушкиным? В разные времена я думал о нем разное. Иногда мне «Онегин» казался лучшим произведением Пушкина, иногда напротив. Ежели б все, что есть в «Онегине», было собственностью Пушкина, то, без сомнения, он ручался бы за гений писателя. Но форма принадлежит Байрону, тон тоже. Множество поэтических подробностей заимствовано у того и у другого. Пушкину принадлежат в «Онегине» характеры его героев и местные описания России. Характеры его бледны. Онегин развит не глубоко. Татьяна не имеет особенности. Ленский ничтожен. Местные описания прекрасны, но только там, где чистая пластика. Нет ничего такого,

что бы решительно характеризовало наш русский быт. Вообще это произведение носит на себе печать первого опыта, хотя опыта человека с большим дарованием. Оно блестяще; но почти все ученическое, потому что почти все подражательное. Так пишут обыкновенно в первой молодости из любви к поэтическим формам, более, нежели из настоящей потребности выразаться. Вот тебе теперешнее мое мнение об Онегине. Поверяю его тебе за тайну и надеюсь, что она останется между нами, ибо мне весьма некстати строго критиковать Пушкина. От тебя же утаить настоящий мой образ мыслей мне совестно (цит. по: [Рачинский 1899: 41–42]).

«Уж эти мне друзья, друзья! / Об них недаром вспомнил я...» Увы, во многих случаях уровень осмысления и традиционный подход не позволяли литераторам подняться до новаторства Пушкина.

В 1833 году выход полного издания романа стал поводом для новых пасквилей. О Пушкине хулители говорили как о писателе «без мыслей, без великих философических и нравственных истин, без сильных ощущений», он «просто гударь» <...> Но и некоторые из тех журналов, которые раньше оценивали первые главы романа сочувственно, теперь писали о нем совершенно иначе, обнаруживая полную неспособность понять его новаторство [Мейлах 1984: 79].

Пушкина это огорчало, но не удивляло. Он ставил перед собой новые задачи, чего не понимали его друзья и критики.

Кульминация

Онегин как подражание являет собой «упрощенность духа и формы». Татьяна призвана влить в него «энергетическую красоту». Но как?

Общепринятая точка зрения сводится к тому, что «Пушкин показал нравственное возрождение личности Онегина через любовь» [Макогоненко 1982: 113], «захватившую все его существо, страстную влюбленность в Татьяну» [Благой 1959: 528].

Никто не станет отрицать роль страсти как стимула. У Онегина страсть была лишь первой ступенью к преобразению. Поначалу он зажигается сюжетом встречи. Тут тебе и уездная девочка, некогда написавшая ему любовное письмо, и отказ, и смятение, и неожиданная встреча в высшем свете,

где она уже блистательная светская львица. «Ужель та самая Татьяна...» Это как выброс адреналина в кровь. За этим следует схема поведения героя авантюрного романа, желающего, как в годы юности, «преследовать любовь, и вдруг / Добиться тайного свиданья...».

«Онегин восьмой главы не мыслит себя литературным персонажем» — считает Лотман [Лотман 1995: 456]. Возможно, если речь идет о конкретном литературном персонаже. Но если взять шире, то Онегин явно находится во власти сентиментально-авантюрного жанра, в стиле которого выдержано его письмо с типичными элементами сентиментальности и преувеличения. «Еще одно нас разлучило... / Несчастной жертвой Ленский пал... / Ото всего, что сердцу мило, / Тогда я сердце оторвал...» Онегин пытается переписать прошлое, обставляя все так, будто речь идет о роковой случайности, разлучившей чуть ли не Ромео и Джульетту. На самом же деле он не любил ни дом своего дяди, ни уездную жизнь, ни соседей, от которых норовил сбегать с заднего крыльца. Уже на третий день пребывания в деревне «роща, холм и поле / Его не занимали боле». Да и семейство Лариных не произвело на него впечатления. Ему не от чего было «отрывать сердце». Все письмо пестрит банальностями:

...Ловить влюбленными глазами,
Внимать вам долго, понимать
Душой все ваше совершенство,
Пред вами в муках замирать,
Бледнеть и гаснуть... вот блаженство!

Здесь без труда угадывается вульгарный романтизм, воспевающий подобным образом «все перипетии романтической любви» [Иезуитова 1969: 95]. Приведу для сравнения отрывок из стихов короля вульгарного романтизма Владимира Бенедиктова:

«Люблю тебя» произнести не смея,
«Люблю тебя!» — я взорами сказал;
Но страстный взор вдруг опустил, млея,
Когда твой взор суровый повстречал.
«Люблю тебя!» — я вымолвил, робея,
Но твой ответ язык мой оковал;
Язык мой смолк, и взор огня не мечет,
А сердце все «люблю тебя» лепечет.

Письмо Онегина знаменует собой коллизию двух жанров. Один — тот, в котором повествует художественный двойник; второй — в котором повествует его герой. Разница такая же, как между «обманами» и реальностью. Читая письмо, Татьяна обливается слезами — не столько над самим письмом, сколько над прошлым, над пережитыми ею некогда сильными чувствами. Это эмоциональная память. В то же время перед нами Татьяна, прошедшая эволюцию, Татьяна, которая проанализировала Онегина и вынесла ему «приговор». Укор, кстати, сделан в той же форме, в том же риторическом ключе, что и ранняя догадка о сути Онегина (ср.: «Уж не пародия ли он?» — «Не потому ль, что мой позор?..»). И в этом, скорее, сомнение в глубине его чувства, чем утверждение. Неоднозначное отношение Татьяны к Онегину по-прежнему связано с тем, что она видит в нем нечто большее. Хотя письмо не дает ей на то оснований — оно написано прежним Онегиным, еще не познавшим перемен. И тем удивительнее скачок от навязчивого желания встречи, одержимости, «безумства», в которое Онегин «глубоко погружен», к грезам, не имеющим ничего общего с тем, что кипит и бушует в нем.

«Превращения Онегина не могут быть восприняты как “этапы” и “ступени” (хотя каждое из них связано с предшествующими и в каком-то смысле всегда означает возвышение над ними)» — полагает В. Маркович [Маркович 1997: 18]. И он совершенно прав. Онегин как западный «образец» развивается скачком, а это действительно ближе к превращению, которое мгновенно по определению. Тем не менее читателю, прослеживающему подготовку к скачку, открывается, как кропотливо Пушкин формирует предрасположенность Онегина к изменению в пространстве Татьяны. В самом начале их знакомства, «получив посланье Тани, / Онегин живо тронут был / <...> И в сладостный, безгрешный сон / *Душою* погрузился он» (курсив мой. — В. З.). В этом «погружении» заложен прообраз других «безгрешных» грез героя, о которых становится известно в последней главе.

В описании грез Онегина присутствует что-то гипнотическое, словно некто раскачивает шар, и подсознание мечет «пестрый фараон», воскрешая образы прошлого, лишь ассоциативно связанные с настоящим. В лишённые конкретности картины видений вкрапляются «ни с чем не связанные сны». Их непрагматическая направленность усиливает ощущение свободного полета. Вместе с тем задается направление

литературы, не обремененной фабульностью, сотканной из образов и отступлений, прямо не увязанных ни с конфликтом, ни с сюжетом. Онегин, привыкший мыслить утилитарно, знающий, как «добиться тайного свиданья», «теряется в этом» многомерном пространстве грез («Он так привык теряться в этом, / Что чуть с ума не своротил»).

Преобразование органично интегрирует новый тип повествования, проникающего роман с новым типом героя, в результате чего рождается литература, в которой неисклюшённому читателю немудрено «потеряться» и к которой неприложимы доселе существовавшие критерии. И неважно, что Онегин, которому это открылось, «не сделался поэтом». Вернее, важно, потому что Пушкин намеренно не связывает грезы Онегина с какой-то конкретной ролью в будущем. Иначе это противоречило бы принципам литературы действительности, основанной на внимании к внутреннему самосовершенствованию героев вне его прагматического приложения к конечной цели. Это типично кантовская «нецелесообразная целесообразность», придающая красоту произведению искусства и литературы.

«Глубина» — ключевое понятие в преображении Онегина. До сих пор она была открыта только страстям. В XXXVI строфе формируется духовное измерение. Вслед за упоминанием мечтаний, желаний и печалей, которые «теснились в душу *глубоко*», говорится, что «в них-то он / Был совершенно *углублен*» (курсив мой. — В. З.). Использование близко стоящих однокоренных слов подчеркивает важность параметра глубины. Если «безумства» делали Онегина сосредоточенным на конкретной цели, то духовная глубина освободила его от сиюминутного, событийного, переведя все в пласт прасознания, где «тайные преданья / Сердечной, темной старины, / Иль длинной сказки вздор живой» — все то, что ощущается как народность. Женское начало присутствует в этой иносказательной картине «угроз, толков и предсказаний», но оно возвышено до образа «девы».

Несомненно, это мир, «в который была погружена Татьяна и который явно противоречит знакомому нам облику Онегина» [Петрова 2013: 303]. Слияние подчеркнуто и сближением позиций обозревателей: картины проходят перед глазами Онегина, а «у окна» «сельского дома» сидит Татьяна.

Кроме того, сближение происходит по линии художественного двойника. Его восприятие сцены дуэли («Когда

недвижим, на земле / Пред вами с смертью на челе, / Он постепенно костенеет») теперь совпадает с восприятием героя:

То видит он: на талом снеге,
 Как будто спящий на ночлеге,
 Недвижим юноша лежит,
 И слышит голос: что ж? убит.

Сравним с более ранними видениями Онегина, покинувшего деревню, «где окровавленная тень / Ему являлась каждый день». Описание разительно по контрасту. В раннем варианте чувствуется явное влияние готического жанра. В VIII главе на смену приходит «жизненное». Так, в процессе движения сюжета, выкристаллизовалось «сходное направление мышления, аналогические образы фантазии» [Веселовский 2010: 317] — все то, что знаменует собой «встречное течение».

Говоря об эпохе Возрождения, Веселовский подчеркивает: «...тот факт, что движение принялось и произвело результаты, показывает, что оно явилось желанным, что сама жизнь шла ему навстречу, готовая воспользоваться всяким толчком, который помог бы внутренним требованиям органического развития» [Веселовский 2010: 317]. «Желанным» для Татьяны стал Онегин, она «шла ему навстречу», как русская литература «шла навстречу» байронизму. Но об «органическом развитии» не могло быть и речи, поскольку по внешним характеристикам «образец» годился только в «пародию». Нужно было, чтобы он раскрылся изнутри. Это произошло тогда, когда «желанной» стала воспринимающая сторона. В этот момент и произошел «толчок», ознаменовавший наступление «внутреннего согласия» [Веселовский 2011: 61].

Под воздействием «странных» мечтаний Онегин трансформируется в «новую идею», в сложное произведение, находящееся внутри еще более сложной художественной системы, в эпицентре которой «она... и все она!...»⁴.

4 Не могу не привести в этой связи замечательный комментарий Ирины Роднянской: *это первый в нашей художественной словесности образец «потока сознания». До сих пор считалось, что эта честь принадлежит автору «Войны и мира», психологическое проникновение которого подхватила вскоре вся большая европейская литература. Анализ же вольно или невольно дает понять, что и здесь первым был Пушкин.*

Развязка

«Как роман в целом, так и каждый эпизод, равный, грубо говоря, главе, кончается “ничем”» [Лотман 1995: 441] — пишет Лотман вслед за Белинским, который пояснил, «что есть романы, которых мысль в том и заключается, что в них нет конца, потому что в самой действительности бывают события без развязки» [Белинский 1955: 469]. Продолжая разворачивать тезис Белинского, Лотман отмечает, что «эта “непостроенность” жизни — не только закон истины для автора, но и трагедия для его героев: включенные в поток действительности, они не могут реализовать своих внутренних возможностей и своего права на счастье» [Лотман 1995: 442].

Точка зрения на жизнь как на самотек не соответствует ни современным представлениям (в частности, общей теории систем [Зубарева 2011]), ни представлениям самого Пушкина, верившего в Божественное провидение и трактовавшего случай как механизм «мощного, мгновенного орудия провидения» («О втором томе “Истории русского народа” Полевого», 1830 [Пушкин 1962а: 324]). А то, что «жизнь не знает категорий начала и конца» и «не дает искусственно изолированной цепочки» [Лотман 1995: 435–436] иерархизированных событий, верно лишь при условии, что имеется в виду жизнь «как таковая». Как только переходишь в конкретный мир, там и иерархия, которая «включает в себя все фазы — от хаоса до полной упорядоченности» [Зубарева 2013а: 193–194], и «движение к единой сюжетной цели», будь то сватовство, женитьба или карьера, словом, все, что требует выбора направления, формирования промежуточных целей, и многое другое. Жизнь вмещает в себя все ступени от частичной до полной иерархизации. В противном случае в мире царили бы хаос и неразбериха.

В этом смысле «Онегин» начинается не «как произвольно вырезанный кусок произвольно выбранной жизни» [Лотман 1995: 436], а с того момента, который приводит героя в поместье Лариных. И открытая концовка, на самом деле, оказывается не столь уж неопределенной, если взглянуть на нее с позиций пушкинской концепции народности. Конечный выбор Татьяны знаменателен. Не выбор мужа, за которого она вышла в то время, когда «для бедной Тани / Все были жребии равны», а выбор верности ему.

«С тех пор, как она хочет век быть верною своему генералу <...> ее прекрасный образ затемняется» — пишет Белинский

В. Боткину 4 апреля 1842 года [Белинский 1955: 501]. «Своему генералу»... Белинский словно забывает, что генерал этот — герой, сражавшийся за отечество и получивший увечья. «Муж в сраженьях изувечен» — именно об этом. А вот «нас за то ласкает двор» еще и вносит опосредованно образ государя, усиливая значение фигуры генерала как защитника родины и трона государева.

Тема 1812 года самым непосредственным образом связана с романом, а именно — со скандалом вокруг VII главы, спровоцированным Булгариным «при помощи грубой передержки» [Гиппиус 1941: 239]. «18–19 марта 1830 г. выходит из печати седьмая глава “Евгения Онегина”, и в связи с этим 22 марта 1830 г. в “Северной пчеле” — № 35 — появляется статья Булгарина, в которой эта глава подвергается уничижительной критике» [Есипов 2021: 13]. В «Торжестве дружбы...» Пушкин в полемике с Булгариным вновь противопоставляет Москву и Петербург, говоря, что Москва — «центр нашего просвещения», где «родились и воспитывались, по большей части, писатели коренные русские, не выходцы, не переметчики, для коих *ubi bene, ibi patria*, для коих все равно: бегать ли им под орлом французским или русским языком позорить все русское — были бы только сыты» [Пушкин 1962а: 79].

Татьяна не просто «выбрала судьбу традиционную, вековую, народную, нянину» [Бочаров 1986: 154]. Она делает выбор в пользу ценностей «коренных русских», оставаясь верной тому, с кем повенчана, кто воевал за отечество и не позорил «все русское». В выборе Татьяны тема народности достигает концептуальной завершенности. Кроме того, концовка ознаменовала собой фазовый переход от жанра увлекательного, авантюрно-назидательного к жанру «действительности», где во главе угла не фабула с интригой, а вопросы развития и становления личности в поле своей истории и культуры.

Невзирая на открытую концовку, роман заканчивается очень и очень многим. Разговор о том, каково место литературы действительности в русской культуре и на мировой арене, состоялся.

Пройдя путь от увлечения западным романом до осознания своей самобытности, русская литература вступает в новую эпоху. «Британской музы небылицы» переходят в зону снов и мечтаний героев. Меняется тип повествования — от динамичного, захватывающего, полного коллизий, к разному, статичному, со слабовыраженной фабулой. Это, в свою

очередь, требовало другой техники чтения — медленного — и другого читателя. Даже в пушкинском кругу мало кто годился на эту роль. И не удивительно. Когда появляется что-то в единственном экземпляре, будь то научная теория или художественное произведение, оно поначалу кажется оторванным ото всего, что сделано прежде. Нужно время, чтобы достроить промежуточные ступени между общепринятым и новаторским. «Я читал недавно вторую главу Онегина в рукописи — не лучше первой: то же отсутствие вдохновения, та же рифмованная проза» — писал Языков в письме брату в 1825 году [Языков 2003: 412].

Мысленно погружая героиню в контекст западной культуры и давая предполагаемую реакцию на нее со стороны французов («Она казалась верный снимок / Du comme il faut») и англичан («Никто бы в ней найти не мог / Того, что модой самовластной / В высоком лондонском кругу / Зовется vulgar»), Пушкин в конце выстраивает образ «европейской общезительности» («О предисловии г-на Лемонте...»). В этом слышится вера в то, что новый жанр не будет стоять особняком, а станет достоянием мировой литературы.

После объяснения с Татьяной Онегин покидает ее, унося в сердце не модный сплин, а картины, увиденные «духовными глазами». Это блудный сын, который *был мертв и ожил*. Это литература, которая состоялась, получив заряд «энергетической красоты».

Татьяна же по-прежнему любит Онегина, как любят книгу юности, как любил Пушкин то литературное наследие, из которого вырос его «Онегин», чтобы заговорить своим голосом и заложить фундамент литературы действительности. Становление этой литературы немислимо вне контекста культурного обмена, поскольку «ограниченность культурного горизонта — знак провинциализма и культурной потерянности» [Шайтанов 2010: 624].

Литература

Акимова М. В. Пушкин и Катенин (Необходимые уточнения) // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. 1999. Т. 58. № 3. С. 76–79.

Бритенкова Л. В. А. С. Пушкин и Тула // Samovarmuseum.ru. URL: <https://www.samovarmuseum.ru/arhivnye-tajny/pushkintula/> (дата обращения: 30.04.2021).

- Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. в 13 т. Т. 7 / Ред. Д. Д. Благой. М.: АН СССР, 1955.
- Благой Д. Д.* «Евгений Онегин» // *Пушкин А. С.* Собр. соч. в 10 тт. / Под общ. ред. Д. Д. Благой и др. Т. 4. М.: Художественная литература, 1959. С. 513–554.
- Бочаров С. Г.* О художественных мирах. М.: Советская Россия, 1985.
- Бочаров С. Г.* Проблема реального и возможного сюжета («Евгений Онегин») // Генезис художественного произведения. Материалы советско-французского коллоквиума. М.: ИМЛИ, 1986. С. 143–155.
- Булгарин Ф. В.* «Евгений Онегин», роман в стихах. Сочинение Александра Пушкина. Глава вторая // Пушкин в прижизненной критике, 1820–1827 / Под общ. ред. В. Э. Вацура, С. А. Фомичева. СПб.: Государственный пушкинский театральный центр, 1996. С. 300–301.
- Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 5. СПб., 1889.
- Веселовский А. Н.* Избранное: На пути к исторической поэтике / Сост., послесл. и коммент. И. О. Шайтанова. М.: Автокнига, 2010.
- Веселовский А. Н.* Избранное: Историческая поэтика / Сост., послесл. и коммент. И. О. Шайтанова. СПб.: Университетская книга, 2011.
- Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Художественная литература, 1957.
- Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. Л.: Художественная литература, 1977.
- Гиппиус В. С.* Пушкин в борьбе с Булгариным в 1830–1831 г. // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 6 / Отв. ред. Д. П. Якубович. Л.: Наука, 1941. С. 235–255.
- Гусев Н. Н.* Л. Н. Толстой. Материалы к биографии с 1881 по 1885. М.: Наука, 1970.
- Есинов В. М.* Переписка А. С. Пушкина с А. Х. Бенкендорфом. СПб.: Нестор-История, 2021.
- Зубарева В. К.* Чехов — основатель комедии нового типа // Вопросы литературы. 2011. № 4. С. 92–123.
- Зубарева В. К.* Настоящее и будущее Егорушки. «Степь» в свете позиционного стиля // Вопросы литературы. 2013а. № 1. С. 193–227.
- Зубарева В. К.* Перечитывая Веселовского в XXI веке // Вопросы литературы. 2013б. № 5. С. 47–81.
- Зубарева В. К.* «Повести Белкина»: литература «действительности» и маслит // Вопросы литературы. 2019. № 5. С. 183–229.
- Зубарева В. К.* Слово о полку Игореве: новый перевод с комментарием. 2-е изд, доп. М.: Языки славянской культуры, 2021.

Иезуитова Р. В. Пушкин и эволюция романтической лирики в конце 20-х и в 30-е годы // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 6: Реализм Пушкина и литература его времени / Отв. ред. Б. С. Мейлах. Л.: Наука, 1969. С. 60–97.

Интернет-энциклопедия «Στεφανος: Русская литература и культурная жизнь. XX век» / Редкол.: А. М. Егоров, А. В. Злочевская, В. Г. Моисеева и др. URL: <http://stefanos.philol.msu.ru/index.htm> (дата обращения: 10.01.2022).

Киреевский И. В. Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979.

Кошелев В. А. «Альбом Онегина» и «X песнь»: (эпизод из творческой истории пушкинского романа в стихах) // Новое литературное обозрение. 2021. № 2. С. 267–322.

Кунин В. К. Жизнь Пушкина: переписка, воспоминания, дневники. В 2 тт. М.: Правда, 1987.

Лебедева О. Б., Янушкевич А. С. Германия туманная // Онегинская энциклопедия. В 2 тт. / Под общ. ред. Н. И. Михайловой. Т. 1. М.: Русский путь, 1999. С. 231–234.

Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 393–462.

Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 2003.

Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833–1836). Л.: Художественная литература, 1982.

Маркович В. М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб.: СПбГУ, 1997.

Мейлах Б. С. Творчество А. С. Пушкина: Развитие художественной системы. Книга для учителя. М.: Просвещение, 1984.

Непомнящий В. «...На перепутье...»: «Евгений Онегин» в духовной биографии Пушкина. Опыт анализа второй главы // Вопросы литературы. 1987. № 2. С. 110–145.

Петрова Л. М. Онегин и Татьяна в финале романа А.С. Пушкина // Ученые записки Орловского государственного университета. 2013. № 4. С. 300–306.

Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: НЛО, 1999.

Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 тт. / Под общ. ред. Д. Благого и др. Т. 6. М.: ГИХЛ: 1962а.

- Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 тт. Т. 9. 1962b.
- Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 тт. Т. 10. 1962с.
- Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 тт. / Под общ. ред. К. Н. Феноменова и др. Т. 7. Л.: Наука, 1978.
- Рачинский С. А. Татевский сборник. СПб.: Общество ревнителей русского исторического просвещения, 1899.
- Рейфман П. С. Кто такой Мельмот? // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV (Новая серия) / Ред. Л. Киселева. Тарту: Tartu Uumllikooli Kirjastus, 2001. С. 126–155.
- Роднянская И. Б. Автора образ // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 22–23.
- Роднянская И. Б. Движение литературы. В 2 тт. Т. 1. М.: Знак; Языки славянских культур, 2006.
- Розанов И. Н. Ранние подражания «Евгению Онегину» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Вып. 2 / Ред. Ю. Г. Оксман. М.; Л.: АН СССР, 1936. С. 213–239.
- Томашевский Б. В. Пушкин (1824–1837). В 2 кн. Кн. 2. М.–Л.: АН СССР, 1961.
- Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство-СПБ, 2003.
- Тынянов Ю. Н. История литературы. Поэтика. Избранные труды. М.: Юрайт, 2019.
- Фортунатова В. А. Безумие как форма сознания: К проблеме специфики пушкинского героя // Болдинские чтения 2016 / Отв. ред. И. С. Юхнова. Арзамас: Арзамасский филиал ННГУ, 2016. С. 51–58.
- Чернский район: официальный сайт муниципального образования. URL: https://chern.tularegion.ru/city/general_information/ (дата обращения: 30.04.2021).
- Чумаков Ю. Н. Княгиня — Татьяна — Муза // Концепция и смысл: Сб. ст. в честь 60-летия проф. В. М. Марковича / Под ред. А. Б. Муратова и П. Е. Бухаркина. СПб.: СПбГУ, 1996. С. 101–114.
- Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Государственный пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1999.
- Шайтанов И. О. «Историческая поэтика»: опыт реконструкции ненаписанного // Веселовский А. Н. Избранное: На пути к исторической поэтике. 2010. С. 621–648.
- Шайтанов И. О. Классическая поэтика неклассической эпохи // Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика. 2011. С. 5–50.
- Языков Н. М. Златоглавая, святая...: Стихотворения, сказки, поэма, проза, письма. М.: Русский миръ, 2003.

