

УДК 821.161.1.09-1

**«МОЙ СПУТНИК СТРАННЫЙ»:
К ПОЭТИКЕ ТРОЙСТВЕННОЙ ПОЛИФОНИИ РОМАНА В
СТИХАХ А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»**

В. В. Иванов

Петрозаводский государственный университет
Институт педагогики и психологии

В статье впервые рассматривается поэтика романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» в аспекте тройственной полифонии, что позволяет внести существенные дополнения в основы теории полифонического романа, заложенные трудами М. М. Бахтина на материале произведений Ф. М. Достоевского.

Ключевые слова: *тройственная полифония, конклав, повествовательный аналог перипетии, повествовательный аналог узнавания, композиционно-сюжетный аналог сплетенного действия.*

В первом издании главы, вышедшей отдельной книжкой, эпиграф входил в полифоническое окружение.

Ю. М. Лотман

После прощания с главным героем три последних строфы восьмой главы «Евгения Онегина» А. С. Пушкин посвящает прощанию с читателем, романом, идеалом, многолетним трудом, с друзьями, которым он «строфы первые читал» и с которыми разлучён: «Иных уж нет, а те далече» [11, с. 163; VIII, 51]. Обращение автора к собственному творению: «Прости ж и ты, мой спутник странный» [11, с. 163; VIII, 50] представляется несколько загадочным. Видимо, «странность» романа заключается не только в его стихотворной форме и употреблении народных выражений вроде «хлоп, молвь и топ [выделено автором. – В.И.]», использование которых Пушкин отстаивал перед критикой [11, с. 168].

Главной особенностью «Евгения Онегина» должна быть его поэтика – полагаю, поэтика полифонического романа. На эту особенность мимоходом указал Ю. М. Лотман: «В первом издании главы, вышедшей отдельной книжкой, эпиграф входил в полифоническое окружение. Рядом с ним выступали, освещая с иных точек зрения текст первой главы, “Разговор книгопродавца с поэтом” и “Предисловие”» [8, с. 138]. Полифонический диалог тройственного типа знаком нам по творчеству Ф. М. Достоевского: «В творчестве Достоевского соответственно числу позиций мы имеем взаимодействие либо двух, либо трёх сил. За каждой из них стоит Бог, человек или враг человека и “оппонент” Бога, сеющий в человеке сомнения» [6, с. 174]. Этот тип тройственной полифонии, «триалог Достоевского», связан с «евангельским Триалогом» [6, с. 161–194], исключая участие оппонента Бога: «Ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» [Мтф. 18: 20]. Как пишет Павел Флоренский о троичной природе Истины: «Истина есть единая сущность в трёх ипостасях. <...> Вне Трёх нет ни одной, нет Субъекта Истины. А

больше Трёх? – Да, может быть и больше трёх, – чрез принятие новых ипостасей в недра Троичной жизни. Однако эти новые ипостаси уже не суть члены, на которых держится Субъект Истины, и потому не являются внутренне-необходимыми для его абсолютности» [13, с. 54–55]. Другими словами, для создания полифонического романа три голоса-позиции необходимы и достаточны. Что касается сакрального Триалога, то у Пушкина он, например, отражен структурой стихотворения «Три ключа» [10, с. 14], а триалог с оппонентом Бога – структурой «Пророка». Полифония малых эпических жанров заслуживает отдельного рассмотрения в будущем. В «Евгении Онегине» три голоса-позиции – Онегина, Ленского и Татьяны – вступают во взаимодействие в ситуации нравственного выбора в условиях скандального схода персонажей (композиционно-сюжетный прием конклава у Достоевского, по Л.П. Гроссману) в сонном видении и на именинах Татьяны. Конклав же является структурно-композиционным ядром именно полифонического романа.

М.М. Бахтин отмечает «огромное влияние на Достоевского наиболее карнавализованных произведений Пушкина: “Бориса Годунова”, повестей Белкина, болдинских трагедий и “Пиковой дамы”» [3, с. 272], не обращаясь к тексту «Онегина». Он сравнивает описание смеющейся старухи во сне Раскольникова с пушкинским образом подмигивающей в гробу старухи-графини: «И мотивировка этих двух созвучных фантастических образов (смеющихся мертвых старух) сходная: У Пушкина – *безумие*, у Достоевского – *бредовый сон* [выделено автором. – В.И.]» [3, с. 290]. Сравнивая «троекратный пророческий сон Самозванца» в трагедии «Борис Годунов» и сон Раскольникова о смеющейся мертвой старухе, он обнаруживает у Достоевского «ту же самую карнавальную логику самозваного *возвышения*, всенародного смехового *развенчания* на *площади* и падение *вниз* [выделено автором. – В.И.]» [3, с. 291]. А.Н. Барков идет дальше Бахтина: «Иными словами, роман Пушкина является мениппеей комбинированного типа» [2, с. 153]. Сон Татьяны карнавализован, как сны Самозванца и Раскольникова. Изображение «адских привидений» во сне Татьяны предшествует карнавализованным образам каторги и рулетки, напоминающим ад, у Достоевского: «Замечательно, что Достоевский одинаково приравнивает игру на рулетке и каторгу к аду, мы бы сказали, к карнавализованной преисподней “Менипповой сатиры”» [3, с. 297]. Во сне Татьяны звучит мотив развенчания главного героя, а само развенчание происходит в условиях порогового пространства: Татьяна наблюдает оргию Онегина и его демонов из сеней лесной избушки в приоткрытую дверь. Между тем, порог является одним из тех локусов полифонического романа, где «совершается кризис, радикальная смена, неожиданный перелом судьбы [выделено автором. – В.И.]» [3, с. 291]. Сновидение Татьяны предсказывает неожиданный перелом судьбы, который произойдет спустя несколько дней, начавшись зарождением вражды Онегина к Ленскому на её именинах.

Аристотель называет перипетией изменение судьбы героя трагедии к счастью или к несчастью: «*Перипетия*, как сказано, есть перемена событий к противоположному [выделено автором. – В.И.]» [1, с. 72]. В моем понимании, конклав полифонического романа является *повествовательным аналогом перипетии* трагедии по одной из его функций – функции осложнения (резкого поворота) событий. Гроссман называет конклавом в романах Достоевского «исключительные собрания с важными задачами и непредвиденными осложнениями», которые зачастую сопровождаются «внезапной исповедью-обличением» [4, с. 344–345]. Д.С. Лихачев уточняет, что скандальный сход персонажей у Достоевского служит толчком для

развития действия: «Действие развивается путём скандалов» [7, с. 84]. Здесь может встать вопрос об уместности сравнения особенностей поэтики трагедии в терминах Аристотеля по отношению к поэтике полифонического романа. Но Бахтин убедительно обосновывает правомерность подобных сравнений: «В заключение считаем нужным подчеркнуть, что жанровое название “мениппея”, как и все другие античные жанровые названия – “эпопея”, “трагедия”, “идиллия” и др. – в применении к литературе нового времени употребляется как обозначение *жанровой сущности*, а не определенного жанрового канона (как в античности) [выделено автором. – В.И.]» [3, с. 233]. Поэтому и в нашем случае речь идет о повествовательном аналоге той или иной особенности поэтики полифонического романа тем или иным особенностям трагедии. Речь о жанровой сущности, подразумевающей некоторые общие элементы разных жанров. Аристотель говорит, например, о некоторых общих элементах эпоса и трагедии [1, с. 55].

Наряду с повествовательным аналогом перипетии поэтика полифонического романа включает в себя также *повествовательный аналог узнавания*. Как узнавание трагедии имеет в виду не только действующих лиц, но и предметы, так узнавание полифонического романа распространяется, помимо героев, и на предметы. Например, князь Мышкин и Настасья Филипповна («Идиот») при первой встрече испытывают переживание уже бывшего знакомства. Скрытый предмет, например, письма в романах «Униженные и оскорбленные», «Идиот», «Подросток», «Братья Карамазовы» или «заклад» Раскольникова в «Преступлении и наказании», связан с изменением судьбы героя в случае его обнаружения или обнаружения: «Обратим внимание на устройство “заклада”. Эта деревяшка, обмотанная нитками наподобие сказочного клубка, приводит героя к дому старухи. Сама старуха погибает с этим “клубком” в руках, пытаясь его распутать. В ее руках нить судьбы, уводящая ее в загробный мир» [6, с. 419]. Настасья Филипповна кажется, что она уже где-то видела Мышкина, «как будто во сне». Но и Татьяна пишет Онегину: «Ты в сновиденьях мне являлся» [11, с. 61; III, Письмо Татьяны]. В отличие от узнавания трагедии, узнавание у Достоевского почти всегда выступает лишь как потенциальная возможность изменения судьбы. Барашкова узнает в Мышкине человека своей мечты, который придет к ней и скажет о её невиновности, но остается она с Рогожиным. Сонное видение Татьяны является лишь той же потенциальной возможностью узнавания при помощи аллегорий истинных качеств души Онегина, аллегии характера страстности её чувства к Онегину, возможностью узнавания (предсказания) будущего убийства Ленского.

По поводу различных фабул трагедии сказано: «Из фабул одни бывают *простые*, другие – *сплетенные* <...> Простым я называю такое непрерывное и единое действие, как определено [выше], в течение которого перемена [судьбы] происходит без перипетии или узнавания, а сплетенное действие – такое, в котором эта перемена происходит с узнаванием или с перипетией или с тем и другим вместе [выделено автором. – В.И.]» [1, с. 71]. Конклав полифонического романа можно назвать *композиционно-сюжетным аналогом сплетенного действия* трагедии, включающим в себя повествовательный аналог перипетии и (или) повествовательный аналог узнавания. Отсюда можно предполагать, что сплетенному действию трагедии соответствует композиционно-сюжетная поэтика полифонического романа, а простому действию – поэтика романа, который Бахтин называет монологическим. Но похоже, что термин «монологический роман» противоречит самой жанровой

природе романа как сложного многопланового произведения. А может быть, выражение «монологический роман» в традиционной терминологии русского литературоведения следует понимать как соответствие жанру повести? В этом случае перед нами лишь терминологическое разногласие, не затрагивающее жанровой сущности романа.

Ю.М. Никишов, например, убедительно доказывает, что «Герой нашего времени», вопреки принятому жанровому определению «роман», является циклом повестей. Во-первых, он указывает на авторское определение жанра, скрытое внутри текста произведения: «Один из рассказчиков, странствующий офицер, застрял во Владикавказе и “для развлечения вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном *длинной цепи повестей*” (выделено автором. – В. И.)» [9, с. 92]. Во-вторых, Никишов приводит ряд примеров поэтики повести, цикла повестей, а не романа, в том, что касается особенностей художественного пространства, художественного времени, «героцентрической» системы образов [9, с. 96–98]. С точки зрения поэтики полифонического романа, жанровая природа повести структурных частей «Героя нашего времени» (цикла повестей) подтверждается отсутствием конклава с его повествовательными аналогами перипетии и узнавания. Н.Г. Чернышевский ставит роман «Евгений Онегин» в один ряд с «Героем нашего времени» по основанию субъективности авторской точки зрения: «“Онегин”, “Герой нашего времени” – вещи прямо субъективные» [3, с. 112]. В отношении «Героя нашего времени» Чернышевский прав, но Пушкин, как и Достоевский, объективен в отображении голосов-позиций своих героев. Ленский, Татьяна и Онегин делают не то, что субъективно хотелось бы автору, их поступки соответствуют их независимым позициям. Например, испытывая глубочайшее сострадание к своей героине, Пушкин не может и не пытается ничего изменить в её позиции: «Татьяна, милая Татьяна! / *С тобой теперь я слезы лью;* / Ты в руки модного тирана / Уж отдала судьбу свою [выделено мной. – В.И.]» [11, с. 54; III, 15]. Это соответствует положению Бахтина о том, что в полифоническом романе: «Слово героя о себе самом и о мире так же полномерно, как обычное авторское слово <...> оно звучит как бы рядом с авторским словом» [3, с. 8]. Судьба героини «Онегина» в её руках, автору остается роль объективного свидетеля её решений. Авторское слово звучит рядом с голосом-позицией героини, «которому принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения» [3, с. 8].

«Достоевский изображает не “бедного чиновника”, но *самосознание* бедного чиновника [выделено автором. – В.И.]» [3, с. 80]. В частности, для этого Достоевский использует поэтику сонных видений, в которых самосознание героя раскрывается с наибольшей полнотой. Но ведь и Пушкин использует сонное видение Татьяны для раскрытия её самосознания. Сон Татьяны, наряду с впечатлениями от просмотра книг Онегина после его отъезда из имения, – одна из тех сил, которые впоследствии помогут ей отказать Онегину в любовном искательстве. Все сказанное касается самосознаний и голосов-позиций Ленского и Онегина, для выявления которых Пушкин также использует описания сноподобных состояний (подробнее – ниже). Полемизируя с Б.М. Энгельгардтом по поводу наименования романа Достоевского «идеологическим», Бахтин пишет, что «не жизнь идеи в одиноком сознании и не взаимоотношения идей, а взаимодействия сознаний в сфере идей (но не только идей) изображал Достоевский» [3, с. 55]. Говоря далее о жанре мениппеи, Бахтин подчеркивает, что в ней «дело идет именно об испытании *идеи, правды*, а

не об испытании определённого человеческого характера. <...> Испытание мудреца есть испытание его философской позиции в мире <...> можно сказать, что содержанием мениппеи являются приключения *идеи* или *правды* в мире [выделено автором. – В.И.]» [3, с. 193–194].

Испытание правды, как в романе Пушкина, так и в романах Достоевского, является главной функцией конклава в сфере нравственного: эстетика служит этике. В условиях конклава тройственный диалог выявляет близость или удаленность голосов-позиций персонажей от голоса-позиции Бога (Истины). Отсюда нравственным содержанием полифонического романа является испытание героя с его идеей, его видением и пониманием правды как ступени удаления или близости к Истине. Тот или иной результат испытания либо улучшает, либо ухудшает судьбу героя. Испытание идеи «разрешения крови по совести» Раскольниковым ухудшает его судьбу. Испытание идеи «короля иудейского» Гани Иволгина также ухудшает его судьбу. Испытание Смердяковым идеи Ивана Карамазова о различной ценности жизни различных людей ухудшает судьбу того и другого. Герои Достоевского оказываются более совестливыми, как показывает их личный опыт проверки идеи на практике, чем они предстают перед читателем во время обдумывания их идей. Дело в том, что фаза обдумывания идеи протекает в области морали, временной, многоликой и изменчивой, а её проверка обнаруживает несостоятельность вывода в области вечной нравственности. Онегин принимает вызов на дуэль по соображениям морали: «И вот общественное мнение! Пружина чести, наш кумир!» [11, с. 107; VI, 11]. Но, убив своего приятеля, он переходит в область нравственного и оказывается «в тоске сердечных угрызений» [11, с. 116; VI, 35]. Вместо мышления с его моралью («не главный ум», по Достоевскому, устами Аглаи Епанчиной) пробуждается разум («главный ум», устами Аглаи). Этот «главный ум» (ум, сведенный в сердце) у князя Мышкина превалирует, но у Онегина и Раскольникова он пробуждается лишь после того, как «не главный ум» закончил проверку на практике своей идеи.

Конклав «Евгения Онегина» происходит сначала в сонном видении Татьяны, потом наяву. Поэтому он имеет два хронотопа: сновидческий и явный. Обнаруживаются такие особенности художественного пространства и времени полифонического романа, как «пороговая ситуация» и «кризисное время»: «На пороге и на площади возможно *только кризисное время*, в котором *миг* приравнивается к годам, к десятилетиям, даже к “биллиону лет” [выделено автором. – В.И.]» [3, с. 292]. Кризисное время хронотопа сна движется вспять, события происходят в обратном порядке: вначале справляются поминки – чудовища шумят, «как на больших похоронах» [11, с. 92; V, 16]. Затем появляется Ленский, Онегин бранится и бросается на него с длинным ножом. Любимый человек Татьяны в её сонном видении предстает повелителем чудовищ: «Он знак подаст: и все хлопочут... <...> Так, он хозяин, это ясно» [11, с. 93; V, 18]. Образы чудовищ во сне – аллегория одержимости души Онегина страстями, умело скрываемыми под маской светскости: «Как рано мог он лицемерить...» [11, с. 11; I, 10]. Медведь в сонном видении помогает Татьяне перейти речку по обледелым жердочкам, далее он сопровождает (принуждает идти) её в хижину чудовищ, говоря, что там находится его кум (Онегин) и Татьяна согрется у него в гостях. Лотман пишет: «Переправа через реку – устойчивый символ женитьбы в свадебной поэзии» [8, с. 326]. По поводу страшных образов сна Татьяны Лотман справедливо заключает, что в сознании героини они «сближают влекущее

и ужасное, любовь и гибель» [8, с. 326]. Что касается образа большого, взерошенного медведя, то фольклорная основа его «роли как проводника в “шалаш убогой”» [8, с. 327] должна быть уточнена. Полагаю, образ медведя – аллегория страстного любовного чувства, влекущего Татьяну к Евгению.

На самом деле мужчиной, близким Татьяне по духу, является Ленский. После знакомства с сестрами Лариными Онегин выражает свое удивление по поводу выбора Ленского: «Неужто ты влюблен в меньшую? / – А что? – Я выбрал бы другую, / Когда б я был, как ты, поэт» [11, с. 50; III, 5]. Ленский, отправляясь на дуэль, думает, что защищает честь Ольги. На самом деле его невесте не угрожает искательство Онегина. Ленский погибает, защищая Татьяну. В ином случае Онегин отнес бы её на «шаткую скамью» (символ телесной близости, но не любви, завершающейся счастливым браком).

Голоса-позиции Ленского, Татьяны и Онегина распределяются следующим образом: Ленский близок позиции Бога: он певец «поэзии святой» [11, с. 116; VI, 34]. Татьяна – позиции человека: «милая Татьяна» [11, с. 54; III, 15]. Онегин близок позиции оппонента Бога: его личность раздвоена, имеет ускользящий характер. Молва в одном из вариантов видит его «сатаническим уродом» [11, с. 146; VIII, 12]. В предисловии к «Цветам зла» Бодлера Андре Жид пишет о раздвоенности личности героя Достоевского: «Бодлер предчувствует этот факт столь же чётко, как и Достоевский <...>: “В каждом человеке и всегда существуют два одновременных (*весь интерес фразы заключается в этом слове*) порыва: один – к Богу, другой – к Сатане” [выделено автором, пер. М.В. Дубинской. – В.И.]» [14, с. 169]. Нравственное усилие, которое герой прилагает для удержания себя на той или иной точке «шкалы» множества возможных позиций между Богом и Сатаной, определяет его личную самостоятельную позицию. Количество позиций на этой шкале не ограничено, что порождает большой ряд самостоятельных голосов полифонического романа. Но весь этот ряд исчерпывается тремя названными выше позициями в ситуации нравственного выбора. Завершение испытания правды приводит к завершению романа.

Структура конклава «Онегина» имеет пять ступеней или фаз его развития: 1) участники конклава сходятся (съезжаются); 2) атмосфера общения накаляется; 3) накал общения разрешается скандалом; 4) участники расходятся, разъезжаются; 5) участники конклава встречаются вновь через большой промежуток времени в финале романа: в этой встрече позиции участников диалога выясняются окончательно. Сход: участники большого диалога съезжаются на именины Татьяны. Накал атмосферы общения: Онегин начинает ухаживать за невестой Ленского – Ленский встревожен, Татьяна ревнует. Третье: Ленский приглашает Ольгу на танец и, получив отказ, принимает решение о вызове на дуэль Онегина. Дуэль. Четвертое: Ленский уходит из жизни, Онегин покидает имение, Татьяна уезжает в Москву. Пятое: примерно через два года Онегин встречается Татьяну в Москве и влюбляется в неё. Вновь собираются все участники большого диалога: убитого Ленского Онегин видит в состоянии, подобном сну. Татьяна отказывает Онегину в любовном искательстве. Роман завершён вместе с последним диалогом, поскольку закончено испытание идеи, что Татьяна не должна стать любовницей Онегина. Ту же пятиступенчатую структуру имеет конклав Достоевского в романе «Идиот», фабула которого напоминает фабулу «Онегина» с тем отличием, что главным героем является лицо «вполне положительное». Отказ Барашковой Мышкину и её смерть символи-

чески соответствует замужеству Татьяны. Причина завершения романа «Идиот» та же, что и романа «Евгений Онегин»: закончено испытание идеи о возможности брака Барашковой с Рогожиным.

Мотив развенчания Онегина во сне Татьяны не достигает сознания героини. Страшные образы сна, ухаживания Онегина за Ольгой на балу, убийство Онегиным Ленского, время разлуки и замужество – ничто не охладило окончательно страстное чувство Татьяны. И это доказывает самостоятельность её голоса-позиции. Развенчание Онегина адресовано читателю. Достигнув апогея в сонном видении, оно проявляется в ряде сцен посредством приема изображения героя духовно спящим. Евгений появляется перед читателем «злым законодателем театра», который идет «по ногам» зрителей, а в конце может показаться «...Гарольдом, квакером, ханжой, / Иль маской щегольнет иной» [11, с. 145; VIII, 8]. Онегин играет роль карнавального шутовского короля – короля-самозванца, которому все позволено до момента его развенчания. Точку в ряде эпизодов развенчивающего характера Пушкин ставит после сцены последней встречи Онегина с Татьяной: «И здесь героя моего, / В минуту злую для него, / Читатель, мы теперь оставим [выделено мной. – В.И.]» [11, с. 162; VIII, 48]. Изображение человека, действующего словно во сне, и есть всенародное развенчание: «злая минута» – итог этого сна. Духовный сон продуцирует тип поведения, зависимый от той или иной формы морали. Нарушение морали может быть другой стороной все той же морали. Нарушение морали не означает победы над нравственным законом – это то, что Пушкин отображает в образе Онегина, а Достоевский в образе Раскольникова и других идеологов-аморалистов.

Прием изображения сноподобных состояний человека предполагает использование эпитетов, сравнений и метафор сна, которые сопровождают характеристики не только Онегина, но Ленского и Татьяны также. Однако «сны» Ленского и Татьяны не имеют характера аморальности и безнравственности. «Сон» Ленского сопровождается эпитетом святости, а «сон» Татьяны – эпитетом «чудный». Например, поэзия Ленского была ясна «как сон младенца, как луна» [11, с. 35; II, 10]. В черновом варианте Пушкин пишет о поэзии Ленского: «Его стихи, конечно, мать / Велела б дочери читать» [11, с. 432, строфа 12]. Татьяна пишет Онегину: «Ты в сновиденьях мне являлся... <...> Мои сомненья разреши. <...> Иль сон тяжелый перерви» [11, с. 61–62]. Метафора «тяжелый сон» появляется как характеристика того сложного чувства, которое вызывает в душе Татьяны появление в её жизни Онегина. Но и Ольга во время танца с Онегиным тоже испытывает томительное ощущение тяжкого сна: «И бесконечный котильон / Ее томил, как *тяжкий сон*» [11, с. 103; VI, 1]. «И снится *чудный сон* Татьяне» [11, с. 90; V, 11]. Эпитетом «чудный» подчеркивается значение загадочности, пророческого смысла сна. Ночью перед дуэлью Ленский долго не может уснуть, он рано разбужен Зарецким, в то время как Онегин продолжает спокойно спать: подразумеваемая метафора *спящей совести*: «Заставлять ждать себя на месте поединка крайне невежливо» [8, с. 116]. Перед началом дуэли Онегин и Ленский стоят друг против друга: «Как в *страшном, непонятном сне*» [11, с. 113; VI, 28]. Сноподобное состояние Онегина заразительно для Ленского, готового принять извинения Онегина. Среди восклицаний автора над телом убитого Ленского звучит метафора сна поэзии святой: «Где <...> Вы, призрак жизни неземной, / Вы, *сны поэзии святой!*» [11, с. 116; VI, 36]. Пушкин называет творческое воображение «*поэтическим сном*» [11, с. 122; VII, 3]; «сердца *трепетными снами*» [11, с. 142; VIII, 1]; «Блажен <...> Кто *странным сном* не

предавался» [11, с. 146; VIII, 10]. Во время встречи с Татьяной в Москве Онегин хотел заговорить, но не мог; язык его скован снопоподобным состоянием души: «Та девочка... *иль это сон?*...» [11, с. 150; VIII, 20]. В ответ на приглашение мужа Татьяны Онегин быстро «марает» ответ учтивый: «Что с ним? В каком он *странном сне!*» [11, с. 150; VIII, 21]. Не получив ответа на свои письма Татьяне, Онегин затворяется дома, читает, вспоминает первые встречи с ней: «И постепенно в *усыпленье* / И чувств и дум впадает он <...> То видит он: на талом снеге, / Как будто *спящий на ночлеге*, / Недвижим юноша лежит...» [выделено везде мной. – В.И.] [11, с. 158; VIII, 37].

Сон Татьяны показывает не только ад души Онегина, он открывает его истинное отношение к героине. Если наяву в ответ на любовное признание Татьяны Онегин отвечает внешне доброжелательной «проповедью» сдержанности в поведении, то сон открывает его истинное отношение, сводящееся к желанию обладать: «...И взорам адских привидений / Явилась дева; ярый смех / Раздался дико; очи всех <...> Рога и пальцы костяные, / Всё указывает на нее, / И все кричат: мое! мое! // *Мое!* – сказал Евгений грозно...» [11, с. 93; V, 19–20]. Заявленное во сне право на обладание Татьяной является предсказанием будущих любовных искательств Онегина. Чувство Онегина не предполагает серьезных отношений; брак на мечтательной провинциалке для светского человека исключен. Истинное отношение Онегина к Татьяне неожиданно дает о себе знать во время поздравлений именинницы. Начинает сбываться «чудный» сон: «...Он молча поклонился ей, / Но как-то взор его очей / Был *чудно* нежен <...> Невольно ль, иль из доброй воли, / Но взор сей нежность изъясил...» [выделено мной. – В.И.] [11, с. 99; V, 34]. Возможно, Онегин уже сожалеет о своей «проповеди» Татьяне, возможно, он начинает любовную охоту? Ответ на этот вопрос Пушкин дает, описывая вспыхнувшую два года спустя любовную страсть Евгения к Татьяне-княгине, законодательнице светских салонов.

Бахтин пишет об атмосфере фамильярного контакта полифонического романа, способствующей возникновению и протеканию конклава, в ходе которого сталкиваются голоса-позиции героев по поводу испытания истины, правды. Для создания такой атмосферы используется прием карнавализации. В письме К.Ф. Рылеву Пушкин говорит: «Бестужев пишет мне много об “Онегине” – скажи ему, что он неправ: ужели хочет он изгнать все легкое и веселое из области поэзии? куда же денутся сатиры и комедии?» [12, с. 94]. Очевидно, что автор романа в стихах делает сознательную установку на создание той атмосферы своего произведения, атмосферы карнавальной веселости, которая способствует возникновению фамильярного контакта. Карнавализован амбивалентный образ Онегина, постоянно меняющего маски: «...Иль маской щегольнет иной...» [11, с. 145; VIII, 8].

Маска – основной символ карнавала. Разумеется, маска Онегина не материальна. Это то, что М.В. Дубинская называет «маской психологических состояний» [5, с. 37], возникающей на основе той или иной степени духовного сна. В карнавально-сниженном ключе созданы также образы столичных и провинциальных обывателей, собирающихся в театре, на балу, в гостиных. Литературным аналогом карнавальной площади у Достоевского являются столовая и гостиная. В «Онегине» таким аналогом, помимо гостиной, становится бальная зала. Вот описание московского общества: «...У тетушки княжны Елены / Всё тот же тюлевый чепец; / Всё белится Лукерья Львовна, / Всё то же жлет Любовь Петровна, / Иван Петрович так же глуп, / Семен Петрович так же скуп...» [10, с. 137; VII, 45]. Описание гостей, со-

бравшихся на именины Татьяны: «Но вскоре гости понемногу / Подъемлют общую тревогу. / Никто не слушает, кричат, / Смеются, спорят и пищат» [10, с. 97; V, 29]. Коллективные портреты обывателей у Пушкина служат своего рода диалогической рамой, обрамляющей большой диалог главных действующих лиц. Это вариант портрета народной молвы. Сведение к минимуму числа независимо звучащих голосов-позиций у Пушкина объясняется лаконизмом стихотворной формы романа. Кроме того, лаконизм свойственен авторской манере Пушкина. Потенция продуцирования самостоятельных голосов «диалогической рамы» Пушкина у Достоевского обретает свою реализацию: молва вступает в большой диалог, увеличивая число независимых голосов.

Итак, если приоритет создания формы полифонического романа переходит Пушкину, то Достоевскому остается приоритет полифонического романа в прозе с его неповторимой авторской манерой и авторским методом «реализма в высшем смысле».

Список литературы

1. Аристотель. Об искусстве поэзии / Пер. с древнегреческого В.Г. Аппельбота; ред. пер. и комментарии Ф.А. Петровского; статьи А.С. Ахманова и Ф.А. Петровского. М. : Худож. лит., 1957. 184 с.
2. Барков А.Н. Прогулки с Евгением Онегиным. М. : Алгоритм, 2014. 416 с.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М. : Худож. лит., 1972. 470 с.
4. Гроссман Л.П. Достоевский – художник // Гроссман Л.П. Творчество Достоевского. М. : Наука, 1959. С. 330–416.
5. Дубинская М.В. «Нерушимые права маски»: Карнавализованный персонаж в романе Алена-Фурнье «Большой Мольн» // Вестник Челябинского государственного университета. Серия: Филология. Искусствоведение. Вып. 91. 2014. № 16 (345). С. 36–40.
6. Иванов В.В. Сакральный Достоевский: монография. Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2008. 520 с.
7. Лихачёв Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.
8. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2014. 512 с.
9. Никишов Ю.М. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова: роман или цикл? // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2014. № 3. С. 92–99.
10. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Изд. 4-е. Л. : Наука, 1977–1979. Т. 3: Стихотворения 1827–1836. 1977. 496 с.
11. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Изд. 4-е. Л. : Наука, 1977–1979. Т. 5: Роман в стихах «Евгений Онегин». Драматические произведения. 1978. 528 с.
12. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Изд. 4-е. Л. : Наука, 1977–1979. Т. 10 : Письма. 1979. 712 с.
13. Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М. : Академический Проект : Гаудемус, 2012. 905 с.
14. Gide A. Préface aux «Fleurs du Mal» // Gide A. Incidences. Paris, édition de la Nouvelle Revue Française, 1924. P. 165–173.

**“MY STRANGE COMPANION”: TO THE POETICS
OF THE TRIPLE-BASED POLYPHONY
OF THE NOVEL IN VERSES “EVGENY ONEGIN” OF A. S. PUSHKIN**

V. V. Ivanov

Petrozavodsk State University
Institute of pedagogy and psychology

This article is devoted to the poetics of the triple-based polyphony. For the first time this problem is analyzed on the materials of the novel in verses “Evgeny Onegin” of A.S. Pushkin. This approach allows to make considerable supplements to the base of the theory of the polyphonical novel made by M.M. Bakhtin on the material of the novels of F.M. Dostoevskii.

Key words: *triple-based polyphony, conclave, the narrative analogue of the peripetia, the narrative analogue of the recognizing, the compositional and subject analogue of the interlacing plot.*

Об авторе:

ИВАНОВ Василий Васильевич – доктор филологических наук, профессор Института педагогики и психологии Петрозаводского государственного университета (185910, Республика Карелия, Петрозаводск, пр. Ленина, 33), e-mail: geolea@bk.ru.