

Ю. Н. Чумаков

ПУШКИН. ТЮТЧЕВ

Опыт имманентных рассмотрений



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2008

ББК 83.3(2Рос=Рус)
Ч 90

Чумаков Ю. Н.

Ч 90 Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений /
Науч. ред. Е. В. Капинос. — М.: Языки славянской культуры,
2008. — 416 с. — (Studia philologica).

ISSN 1726-135X
ISBN 978-5-9551-0240-5

В книге рассмотрен ряд текстов Пушкина и Тютчева, взятых вне сравнительно-сопоставительного анализа, с расчетом на их взаимоосвещение. Внимание обращено не только на поэтику, но и на сущностные категории, и в этом случае жанровая принадлежность оказывается приглушенной. Имманентный подход, объединяющий исследование, не мешает самостоятельному прочтению каждой из его частей.

Книга адресована специалистам в области теории и истории русской литературы, преподавателям и студентам-гуманитариям, а также всем интересующимся классической русской поэзией.

ББК 83.3

В оформлении переплета использован рисунок Микеланджело «Потоп»

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 978-5-9551-0240-5

© Чумаков Ю. Н., 2008

© Языки славянской культуры, 2008

СОДЕРЖАНИЕ

Об этой книге7

Раздел 1

I

Поэтика «Евгения Онегина»17

«Евгений Онегин»: Интерпретация, поэтика, традиция54

Перспектива стиха

или перспектива сюжета («Евгений Онегин»)?79

II

«Отрывки из путешествия Онегина»

как художественное единство86

«День Онегина» и «День Автора»97

Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину»106

Поэтическое и универсальное в «Евгении Онегине»121

III

Татьяна, княгиня N, Муза

(из прочтений VIII главы «Евгения Онегина»)138

«Сон Татьяны» как стихотворная новелла154

Сны «Евгения Онегина»183

Пространство «Евгения Онегина»193

Раздел 2

Дон Жуан Пушкина217

Сюжетная полифония «Моцарта и Сальери»249

Стихотворение Пушкина «К***» («Я помню чудное мгновенье»): Форма как содержание.....	284
--	-----

Раздел 3

Принцип «перводеления» в лирических композициях Тютчева	299
Пир поэтики: Стихотворение Ф. И. Тютчева «Кончен пир, умолкли хоры...»	312
Заметки об идиожанрах Ф. И. Тютчева	341
Точка, распространяющаяся на все: Тютчев.....	358
Геба и громокипящий кубок (о трех текстах «Весенней грозы» Ф. И. Тютчева).....	373
Анкета о Тютчеве	400
Указатель имен	405

ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

Она задумана в прошлом веке, но по многим причинам не была исполнена. Из них назову мое многолетнее увлечение Пушкиным, особенно «Евгением Онегиным» с его лирической стороны. Это определяет состав книги, отчасти напоминающей мой сборник статей «Стихотворная поэтика Пушкина»¹. Однако перед читателем лежит по существу другая книга: пушкинский раздел в ней заметно сокращен, хотя прибавлены три новые статьи, а тютчевская часть, поскольку раньше она была лишь «приложением», наоборот, расширена. Это позволяет соотнести оба раздела; соотносительность возникает как бы сама собой, из простой рядоположенности частей, несмотря на несовпадение жанров и объемов текстов, а также диспропорции самих разделов. Но, в конце концов, если взглянуть с определенного угла, разве «Евгений Онегин» не «движение словесных масс» (Ю. Тынянов), не «большое стихотворение» (А. С. Пушкин), не фрагмент фрагментов? Обращаю также внимание и на отсутствие сравнительно-сопоставительной методики в отношении текстов. Это объясняется тем, что рассмотрение каждой вещи направлено не в стороны, а вовнутрь и происходит на имманентно-интуитивных путях. Аналитическое остриё проходит сквозь поверхностные структуры к архетипическим основаниям лирики и лиризма и только там ищет сходство и различие. В такие моменты совершается выход во внепоэтические ряды, но в то же время любое новое пространство остается включенным в границы эстетического предмета.

Истоки книги лежат еще глубже, чем ее замысел. Это произошло во время войны в Саратове, куда была эвакуирована часть Ленинградского университета. Я уже побывал на фронте,

¹ Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999.

увлекался стихами и был весь пронизан Блоком. Однажды мне довелось услышать, как Григорий Александрович Гуковский назвал пять имен первейших русских поэтов: Державин, Пушкин, Тютчев, Некрасов, Блок. На вопрос о Лермонтове он ответил, что Лермонтов открывает верхний ряд классических русских прозаиков: Гоголь, Л. Толстой, Достоевский, Чехов. Меня поразила раскладка Гуковского, и я, замороженный им, постепенно сосредоточился на великой поэтической триаде XIX века. Замысел оформился в план, но неожиданно вмешался «Евгений Онегин» и помешал его реализации. Я слишком поздно вернулся к задуманному, пришлось ограничиться двумя именами, да и здесь многое осталось неразвернутым. Однако я все-таки представляю тему в беглых очертаниях.

Будем исходить из того, что великими поэтами классического XIX века являются Пушкин, Некрасов и Тютчев. Широчайшая известность двух первых неоспорима. С Тютчевым, как всегда, сложнее. Я не случайно поменял местами имена из формулы Гуковского, потому что Пушкин и Некрасов проходят по магистральному пути русской поэзии, а Тютчев, сравнительно с ними, поэт маргинальный. Первые обозначают собой отменяющие друг друга историко-литературные периоды, а Тютчев присутствует в них обоим, не особенно меняя своей поэтической манеры. Пушкин и Некрасов поочередно «открывали» Тютчева, печатая подборки его стихов в одном и том же «Современнике». Однако в теневой позиции Тютчева можно угадать скрытое соперничество сначала с Пушкиным, а затем и с Некрасовым. Противостояние было ему необходимо для самоидентификации и для чувства преграды, которую надо преодолевать. Это уберегает от поэтической энтропии. В связи с этим замечу, что в 1840-е годы, когда Пушкина уже не стало, а Некрасов еще не появился на авансцене, Тютчев пишет немного и в течение нескольких лет из-под его пера не выходит ни одного стихотворения. Вместо этого он страстно спорил с Чаадаевым на вечную тему Россия и Запад и увлекался политической публицистикой. В результате отношения Тютчева с его контрагентами легко представить в виде треугольника вершиной вниз, где поэт образует вместе с ними нечто вроде поляризованного единства.

Весь этот проект не осуществился. Выступило лишь то, что лирические миры Пушкина и Тютчева взаимосцеплены и несо-

вместимы. Их общей чертой является космизм, но космос того и другого выгораживается в различных сегментах поэтического (хочется сказать — сценического!) пространства. Сегменты соотносятся как центр и периферия. Пушкин строит эстетический космос сбалансированным, классически прочерченным, гармонизированным извне и изнутри. Это идеальная модель столь желанного всеми порядка, и именно поэтому Пушкин у нас самая знаковая фигура. Тютчев творит в почти непрерывном напряжении космического чувства (С. Л. Франк), потому что ему приходится постоянно уравнивать упорядоченные и неупорядоченные участки своего универсума, защищая космос и хаос друг от друга. Позиция «лирического я» Пушкина находится в центре возведенного им пространства, и более чем справедливо сказано, что он «заклинатель и властелин многообразных стихий» (Ап. Григорьев). «Лирическое я» Тютчева маргинально, оно как бы вынесено на край Земли, омываемой со всех сторон рекой Океанос. Стихии из недоступного мира продувают поэта насквозь, и нужны преизбыточные композиционные усилия, чтобы справиться с ними. В космосе Тютчева всегда присутствует весомый компонент хаоса. Есть он, конечно, и у Пушкина, но Пушкин — поэт *укрощенного* хаоса, а Тютчев — *укрощаемого*. Все это напоминает действия глаголов совершенного и несовершенного вида, которые говорят как будто об одном и том же, но по-разному: *укротить* — *укрощать*.

По сходным правилам различаются и образы времени у обоих поэтов. В книге есть место, где сопоставлены особенности времени в стихотворениях «Я помню чудное мгновенье...» и «Я помню время золотое...». Здесь остановлюсь на главном. Пушкин в своем лирическом мире ориентирован на традиционное понимание времени. Оно у него свободно продвигается по горизонтальному вектору от прошлому к будущему и обратно. В ускользающем настоящем оно не задерживается. Космос опознается как космос в том случае, когда в него внесена мера и число, и это касается, в первую очередь, пространства и времени. «Версты полосаты» размечают безурядицу снежной глуши («Зимняя дорога»). Там же возникает суточное время, где «Стрелка часовая / Мерный круг свой совершит», и линейное время совмещается с циклическим, включая сюда изысканную композиционную реверсивность седьмой строфы. Размеренный ход времени изо-

бражен и в памятных всем строчках: «Летят за днями дни, и каждый час уносит / Частичку бытия...» («Пора, мой друг, пора...»). Нам доступно лишь переживание времени, а не его представление, и Пушкин, изображая ступени человеческой жизни, пользуется перифразами, аллегориями, метафорами, показывает время через образы пространства («Телега жизни»).

Нелюбовь Тютчева к времени общеизвестна. Если уж он изображает его устремленность, то она прохвачена пафосом уничтожения («Листья», «Конь морской»). Тютчеву сродни замедленное, останавливающееся время («Cache-cache», «Полдень»). Его не привлекает стрела времени, летящая из прошлого в будущее, но он радуется листьям, потому что «Их жизнь, как океан безбрежный, / Вся в настоящем разлита», и призывает ринуться «В сей животворный океан» («Весна»). В. Н. Топоров отмечал у Тютчева «океаническое чувство», которое связано с тем, что нерожденное существование, еще не знающее ни границ, ни сроков, удерживает в пренатальной памяти чувство покачивания на волне. Лирика Тютчева направлена к пределам, где мир еще «ни то ни другое» (С. Л. Франк) и в него не внесена мера: «Прилив растет, и быстро нас уносит / В неизмеримость темных волн» («Сны»). Предпочитая настоящее, Тютчев как бы рассекает темпоральный поток, и в образовавшуюся цезуру вторгается безвременное время хаоса, то есть момент, когда время или кончилось, или не началось. Это минус-время можно условно представить вертикальной чертой, пересекающей место цезуры, и тогда в нем проявятся качества пространства, которое вмещает в себя лирическое время и лирический сюжет. «Вечное время» в поэзии Тютчева провозглашает, таким образом, канонические формы лирики и лиризма.

Я пытался пояснить первую половину заглавия книги, теперь прокомментирую вторую. Категория имманентности в принципе не выпадала из нашего литературоведения, хотя употреблялась не часто. Что же касается имманентного анализа или, скажем, имманентно-интуитивной методики, то все это вернулось недавно, разве что применялось необъявленным. Имманентная манера слишком индивидуальна. Образцом для меня явилась статья А. П. Скафтымова «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы» (1923), известная мне более полувека по Ученым запискам

Саратовского университета. Эта статья, глубокая и сильная, не получила, к сожалению, соразмерного ей резонанса в литературной науке. Из нее я усвоил основные термины: «эстетический опыт», «теоретическое рассмотрение», «имманентный анализ». Все они неоднократно встречаются у самого автора, и я использую их в близких значениях. «Только само произведение должно за себя говорить»², — писал Скафтымов, имея в виду совершенно законченный текст. Я долго этому следовал, пока не стал иногда вводить сопоставительные и текстологические аспекты.

В наши дни содержание терминов «имманентная поэтика» и «имманентный анализ» разнообразилось. Одни исследователи отличают поэтику манифестированную, сформулированную от поэтики имманентной (внутренней), реализованной (Ежи Фарыно)³. Другие полагают, что имманентный анализ является анализом без правил, напоминая литературную критику (К. Баршт)⁴. Ближе к скафтымовскому пониманию подходит М. Л. Гаспаров, который пишет об анализе имманентном, то есть не выходящем за пределы того, о чем прямо говорится в тексте⁵. Отсутствуют сведения об авторе, нет ни исторической обстановки, ни генезиса, ни сравнительных соответствий с другими текстами. М. Л. Гаспаров выглядит даже радикальнее А. П. Скафтымова, у которого за теоретическим рассмотрением следует историческое, а у Гаспарова, как теперь почти повсеместно принято, исторический анализ попросту элиминирован.

Имманентное рассмотрение в моем понимании не совсем совпадает с установками Скафтымова и особенно Гаспарова. Я предпочитаю монографическое описание вещи, взятой в ее *отдельности* (А. П. Чудаков) и *оказиональности*. Описание замкнуто внутри поэтической формы, где отмечаются смыслообразующие устройства. Однако — и это самая главная черта! — погружение в вещь не исключает ее контекста. По замечанию

² Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М., 2007. С. 27.

³ Faryno Jerzy. Введение в литературоведение (Wstęp do literaturoznawstwa). Warszawa, 1991. С. 62.

⁴ Баршт К. А. Русское литературоведение XX века. СПб., 1997. Ч. 1. С. 21—22.

⁵ См.: Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2: О стихах. М., 1997. С. 9.

П. Торопа, «имманентность почти всегда контекстуальна»⁶. Контекстуальная имманентность подразумевает неочевидное вложение в рассматриваемый текст различных знаний, интуиций и чувственного опыта. Таким образом, текст имплицитно включает множество ценностей и смыслов, концентрирует их и нагружается ими.

Имманентный взгляд не является применением заранее подготовленных формул к эстетическому предмету: он направлен от текста к теории. Более того, опорой анализа может служить любой компонент, частица текста, взятая как целое. Аналитическими операторами в этом случае предполагаются синекдоха, инверсия, оксюморон и др., освобожденные от чисто художественной функции. М. А. Гаспаров, сравнивая студенческий опыт Тынянова о «Каменном госте» с известной статьей Анны Ахматовой, назвал ее «классикой околонучного интуитивизма». «Околонучность», по его мнению, — это переизбыток художественной убедительности над строго логической доказательностью. Не вступая в спор с М. А. Гаспаровым, замечу лишь, что и в исторической науке нельзя обойтись без метафорической стилистики, а философия в принципе околонучная дисциплина. Думаю, что с этим согласился бы и сам Михаил Леонович, который, как всем известно, был блестящим наблюдателем текстов и их переводчиком. Однажды на моих глазах он вычитывал поэтические фразовые конструкции из «Пиковой дамы» и вдруг прочитал вслух: «Мертвая старуха сидела, окаменев». «Вы помните, — спросил он меня, — что произошло с графиней под пистолетом Германа?» — «Она “покатилась навзничь и осталась недвижима”». — «А Вы не находите, что позы умершей графини не совпадают?» — «Нахожу», — ответил я, и мы принялись обсуждать пушкинское расхождение. Одного такого наблюдения достаточно, чтобы от него распространить анализ на всю вещь.

В качестве ментальных предпосылок имманентного анализа большой вес для меня имеет тенденция к размыванию бинарных оппозиций, несмотря на необходимость постоянных мыслительных разграничений всего и вся. Предпочитаю микрокосм макрокосму в виду моделирующего характера первого («Образ мира, в слове явленный»); повторное чтение текста никогда не путаю с предыдущим; наполнение терминов даже внутри статьи меняет-

⁶ Торопа П. Тартуская школа как школа // Лотмановский сборник. I. М., 1995. С. 227—228.

ся в зависимости от текстовой ситуации. Подобные условия, на мой взгляд, не исключают научного подхода, но, напротив, соответствуют всякому гуманитарному знанию с его неизбежными смещениями и сдвигами.

Как жаль, что нельзя поблагодарить многих людей, без влияния которых моя филология не состоялась бы. Их нет уже на земле, а их список долгий и скорбный. Но, слава Богу, есть те, живые, кому я обязан появлением предлагаемой книги. Это мои друзья: С. Г. Бочаров, Н. А. и В. Я. Феты, Е. В. Капинос и Е. Ю. Куликова. Им моя душевная признательность и любовь.

Автор

РАЗДЕЛ 1



ПОЭТИКА «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»*

Пушкинский роман в стихах как произведение «уникальное по необъятности смысла и активности бытования в культуре»¹ можно определить со стороны поэтики через его одновременную принадлежность к «эпохе» и к «вечности», иначе говоря, в историко-онтологическом плане. Из эпохи начала XIX века выводится его отнесенность к лироэпическому роду, продуктивное моделирование романтическими структурами байроновских и собственных поэм; из вечности — онегинский полигенезис, обширный интертекст и самопогружение в имманентность. Все это придает «Евгению Онегину» (ЕО) черты фрагментарного, многомерного и компактного текста.

Подобное парадоксальное сочетание приводит к большой сложности во взаимных отношениях основных структурных блоков. ЕО, поскольку он назван романом, является лирическим эпосом, в котором, однако, лиризму отведен решающий перевес. Это означает, что ведущая роль в развертывании текста принадлежит автору, авторскому плану, составляющему «универсальную лирическую предпосылку эпоса третьих лиц»². В то же время «эпос третьих лиц», то есть мир героев, претендует на известную автономность в глазах читателей романа, и это ставит авторский и геройный миры в отношения гибридности, независимости и нераздельности, своего рода кентавр-системы. Взаимодействие двух миров-планов достигается их постоянным переключением и проникновением друг в друга. Дело осложняется присутствием третьего мира, мира читателей, промежуточного и

* Впервые опубл.: Australian Slavonic and East European Studies (Formerly Melbourne Slavonic Studies). 1999. Vol. 13. № 1.

¹ Мильчина В., Немзер А. Роман, который еще может удивить // *Вопр. литературы*. 1981. № 9. С. 256.

² Бочаров С. Поэтика Пушкина: Очерки. М.: Наука, 1974. С. 108.

диффузного, который смешивается то с автором, то с персонажами. Автор обсуждает с читателями свои проблемы и проблемы героев, да и главные герои, Онегин, Татьяна и Ленский, — все являются читателями, что распространяет читательский статус на весь текст. В результате любой внетекстовый читатель в ЕО легко погружается в многосоставный мир романа, так как там и ему уготовано место в структуре.

Своеобразие поэтического построения ЕО задает необходимость равномерного распределения читательского внимания на все основные планы текста, не отдавая предпочтения ни эпическому рассказу с «лирическими отступлениями», как обычно преподают роман, ни авторскому «поток сознания», как он все более и более представляется исследователям, ни взаимоотношениям автора с героями и читателями всех рангов. До 1960-х гг. пушкинисты искали исторических, социокультурных, поведенческих соответствий романа и жизни. По их мнению, сам Пушкин задумал «показать читателям новый общественный тип, порожденный новыми же общественно-историческими условиями» (Д. Д. Благой), и поэтому именно коллизия героев подвергалась, по преимуществу, ученым комментариям. Поэтика долго была не в чести. Однако еще в 1920-х гг. Ю. Н. Тынянов с позиций морфологической школы восстановил угол зрения на поэтику ЕО, заданный современной автору романа критикой: «Пушкин сделал все возможное, чтобы подчеркнуть *словесный* план “Евгения Онегина”. Выпуск романа по главам, с промежутками по несколько лет, совершенно очевидно разрушал всякую установку на план *действия*, на *сюжет* как на *фабулу*... Не развитие действия, а развитие *словесного* плана». И далее: «В *словесном* плане “Онегина” для Пушкина было решающим обстоятельством то, что это был *роман в стихах*»³. Пушкин, конечно, понимал это, когда в 1823 г. писал П. А. Вяземскому: «...я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница! В роде “Дон-Жуана”...». Две тенденции в прочтении ЕО методологически выглядят как полярности, исключаящие друг друга, но практически, как правило, комбинируются, и поэтика романа призвана, по возможности, сблизить крайние пределы альтернативы.

Стихотворный характер произведения задал Пушкину много хлопот с его жанровым обозначением. Написав в подзаголовке

³ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 64. (Курсив Тынянова. — Ю. Ч.)

«роман в стихах», поэт последовательно провел первое слово через весь текст: «С героем моего романа» (1, II⁴), «Покаместь моего романа» (1, LX), «Страницы нежные романа» (2, XXIV), «Героя нашего романа» (5, XVII), «В начале моего романа» (5, XL), «В начале нашего романа» (8, XX), «И даль свободного романа» (8, L), «...в нашем романе время рассчитано по календарю» («Примечания»), «...выпустил из своего романа целую главу» («Отрывки из путешествия Онегина»). Вместе с тем, на протяжении всей работы над ЕО (1823—1830) Пушкин испытывал внутренние колебания в жанровом чувстве вещи. В письмах и заметках он называет ЕО то романом, то поэмой, и, соответственно, большие компоненты текста — главами или песнями. Следы этих творческих переживаний остались в окончательных редакциях: «Вот начало большого стихотворения» (из предисловия к первой главе, изданной отдельно, в полный текст ЕО не вошло), «Несколько песен, или глав уже готовы» (там же), «собрание пестрых глав» (Посвящение), «рассказ несвязный» («Отрывки из путешествия Онегина»), «Благослови мой долгий труд, / О ты, эпическая муза!» (7, LV — пародия на вступление к эпосе), «Строфа, слагаемая мной» (2, XL — синекдоха большой стихотворной формы). Эти колебания Пушкина отнюдь не случайны: они свидетельствуют о прорыве к поэтическому пониманию содержательной архитектоники ЕО. «Весь текст построен как многообразное нарушение многообразных структурных инерций»⁵. Стиховой корпус ЕО тотально выстроен как не-роман, но объявлен *романом*.

Структурный парадокс ЕО объясняет напряженные исследовательские усилия в постижении его жанра. Он остается неуловим при подходе со стороны общих теоретических концепций, со стороны родовых черт, при суммарном пересечении ряда признаков, при сопоставлении с другими жанрами и текстами, при рассмотрении ЕО как ансамбля жанров, при направленности именно на жанровую структуру и даже при описании поэти-

⁴ Тексты А. С. Пушкина цитируются по: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. I—XVI. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1949; т. XVII («Справочный»), 1959. Здесь и далее в скобках арабскими цифрами указывается номер главы, затем римскими — номер строфы.

⁵ *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 92—93.