

ПОЭТИКА СЦЕНИЧЕСКОГО ЭПИЗОДА В ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

Т.А.Савоськина

(кандидат филологических наук, доцент, Измаильский государственный гуманитарный университет)

Розглядаються прийоми створення сценічного оповідання в романі «Евгеній Онегін» на матеріалі третьої глави твору, визначається зв'язок художнього мислення Пушкіна з провідними принципами естетики романтизму.

The article describes a set of techniques, used by A.S.Pushkin in Chapter III of his novel "Eugene Onegin", to create the drama effect. The author points out that there are certain interrelations between Pushkin's artistic reflections and the fundamental aesthetic principles of Romanticism.

Как известно, новые представления о жанре романа сформировались в русской литературе после утверждения романтизма. В 20-е годы XIX столетия, вслед за романтиками, А.С.Пушкин осознаёт «низший жанр» классицизма как универсальную форму, включающую в себя свойства эпоса, лирики, драмы и позволяющую писателю предельно широко и многоаспектно отразить жизнь в новых исторических условиях. «Евгений Онегин» становится первым произведением в русской литературе, синкретичная природа которого априори заявлена в жанровом обозначении – роман в стихах. Однако, помимо ярко выраженного лирического начала, художественная система «Онегина» активно вбирает в себя элементы драматургического рода литературы, которые помогают автору реализовать эпический замысел произведения. В этой связи особый интерес представляет сценически-драматический аспект романа, недостаточно ещё разработанный в пушкиноведении, что и определяет цель статьи – выявить способы создания сценичности повествования в «Евгении Онегине» и прояснить особенности художественного мышления Пушкина, преломившегося в поэтике драматургических эпизодов.

Выделим для анализа фрагмент пушкинского романа (XVI-XXI; XXXI-XXXV строфы), посвященный изображению любовного томления Татьяны, находящего выход в её письме к Онегину. Эта часть художественного текста, легко отделяющаяся от целого и обретающая некоторую самостоятельность, состоит из ряда эпизодов, которые вполне можно инсценировать как по отдельности, так и в их совокупности. Существенным элементом композиции сценических эпизодов являются диалоги и лирический монолог (иногда с несколькими вводными стихами, определяющими ситуацию), усиливающие драматическую наглядность развёртывающейся перед нашими глазами картины. Актуализируя ключевое событие романа, вынесенное в эпиграф третьей главы (*она была девушка, она была влюблена*), Пушкин предпочитает не рассказывать о нём, а показывать, располагая тем самым читателя к сопереживанию действия, происходящего как бы на его глазах.

Тема любви определяет художественную целостность и романтическую поэтику рассматриваемого фрагмента, который, подобно акту пьесы, можно разделить на несколько условных «явлений». Например, «Явление первое. Татьяна, няня и луна». Оно выступает своеобразным зачином, задающим тон всему дальнейшему развитию действия. Повествование здесь играет роль комментирующих ремарок. Создавая нечто вроде «словесного театра», автор обозначает место действия (комната Татьяны), обстановку (кровать, окно, стол), мизансцену (девушка полусидит на постели, няня возле неё на скамейке), костюмы (старушка в длинной телогрейке, «с платком на голове седой», Татьяна – в легкой сорочке). Для «декорированной» сцены, действие которой происходит ночью, найдено и соответствующее освещение – лунный свет.

Сцена начинается с живого, психологически значимого диалога, являющегося источником драматического действия:

*«Расскажи мне, няня,
Про ваши старые года:
Была ты влюблена тогда?»
- И полно, Таня! В эти лета
Мы не слыхали про любовь;
А то бы согнала со света
Меня покойница свекровь... (1, 230).*

Посредством языка драматургического рода литературы Пушкину удаётся непосредственно передать культурно-историческую полярность, существующую между близкими людьми – няней и её воспитанницей. Спрашивая о любви, Татьяна, конечно, имеет в виду романтическое чувство, которое

она сначала переживала в мечтах (*воображаясь героиней // Своих возлюбленных творцов, // Клариссой, Юлией, Дельфиной*), а теперь в реальной жизни. Однако для крепостной крестьянки, вышедшей замуж в тринадцать лет по приказу, любовь – это не только неизведанное, но и запретное чувство: она не знала о нем ни до брака, ни после него. Поэтому Филиппевна пытается оборвать неприличную, по её крестьянскому разумению, тему беседы с дворянской барышней (*И, полно, Таня*), а узнав о её влюбленности, не на шутку пугается. Ведь, по народному представлению, любовь есть не что иное, как дьявольское наваждение, знак греховности человеческой природы. Стремясь защитить «свое дитя» от влияния темных сил, она прибегает к христианской атрибутике – целительным свойствам святой воды и крестного знамения:

*- Дитя мое, ты нездорова...
Дай окроплю святой водою.
Ты вся горшишь... - «Я не больна:
Я... знаешь, няня... влюблена»
-Дитя мое, господь с тобою! –
И няня девушку с мольбой
Крестила дряхлою рукой (1, 231).*

Взаимное непонимание еще больше обостряет у Татьяны чувство гнетущего одиночества и тоски по возлюбленному.

Особое место в «первом явлении» занимает луна. По наблюдениям актера и автора замечательной книги о Пушкине «В союзе звуков, чувств и дум» Якова Смоленского, «во всех оперных или концертных толкованиях сцена письма «украшается» каким-нибудь изящным светильником» (2, 164). Согласимся с мнением театрального деятеля, что «это наивно и неверно». Режиссёру и актерам необходимо учитывать содержательные и стилевые особенности литературного образа, чтобы донести их до зрителя с максимально возможной полнотой. Художественные же функции луны в сценическом эпизоде третьей главы романа (здесь она упоминается целых шесть раз) весьма многообразны и значимы, чтобы этот поэтический образ игнорировать при постановке одной из ведущих сцен произведения. «Пушкин, - рассуждает Смоленский, - как всегда на высоких взлетах вдохновения, сохраняет точность: включая свет луны, он исключает любой другой светильник», только при ней, при луне «любовь невинной девы дышит» (2, 164).

Однако «небесная лампада» у автора романа выполняет не только функцию источника света. Не менее важным представляется художественное назначение луны как полноправного действующего лица с мифологическими и романтическими отголосками. Следуя традиции античной мифологии, Пушкин наделяет ночное светило женской сущностью. Но если в лирике поэта, по наблюдениям А.Белого, луна преимущественно выступала в роли «враждебно-тревожной царицы ночи (Гекаты)», пугающей читателя «мутными играми», коварностью летучих, стремительных движений («перебегает», «скользит», «дрожит») и переменчивым ликом («полумесяц», «двуорогая», «серп») (3, 10), то в «Евгении Онегине» она манифестирует свою иную женскую ипостась. Луна в образе девственной богини Дианы, имя которой упоминается в стихах романа, становится неизменной спутницей Татьяны Лариной:

*Одна, печальна под окном
Озарена лучом Дианы,
Татьяна бедная не спит
И в поле темное глядит*

В зоне пушкинской героини богиня ночи воплощает позитивное начало. Она динамична, обладает женской чувственностью и творческой способностью. Смысловой спектр образа луны усиливает и расширяет её вспомогательная функция – функция **отражения**. На первый план выдвигается рефлектирующий характер «девственной богини», персонифицирующей в поэтическом тексте любовную истому Татьяны:

*И между тем луна сияла
И **томным** светом озаряла
Татьяны бледные красы
И распущенные власы,
И капли слёз... (Выделено мною – Т.С.; 1, 231).*

Однако образ луны зеркально отражает не только душевный «мелос», но и мифологический тип мировосприятия пушкинской героини, который оценивается и соответственно изображается поэтом с позиций, близких к гейдельбергским романтикам. В отличие от иронического освещения йенской эйфории Ленского, образом Татьяны Пушкин утверждает лучшие достижения романтизма, в частности, обращение к национальному самосознанию, которому гейдельберцы придавали огромное

значение, видя в нем связующее звено между индивидуальным и универсальным. Татьяна, впитавшая в себя «преданья старины», глубоко чувствует связь между человеком и природным миром, реальным и идеальным. Это побуждает героиню верить «предсказаниям луны», органично вошедшей в её жизнь наравне с зарёй, рощами, лугами; ей ведом их таинственный язык. Состояние влюблённости ещё больше обостряет её внутренний взор, интуицию, побуждает к творчеству. Поэтому в судьбоносную для себя минуту девушка невольно устремляет взор на космическую подругу и как будто бы вступает с ней в безгласный разговор:

*И всё дремало в тишине
При вдохновительной луне.
И сердцем далеко носилась
Татьяна, смотря на луну...
Вдруг мысль в уме её родилась... (1, 231).*

Образы Татьяны и луны «сцепляются» здесь, взаимоотражаются друг в друге не столько внешне, сколько на уровне внутренних связей благодаря смысловой «прозрачности» пушкинского слова, создающего ощущение одновременно и реальности, и иллюзии. Конструктивным компонентом поэтической строфы является словосочетание «вдохновительная луна», в котором эпитет участвует в формировании дополнительного смысла «созидательная сущность», в результате чего образ луны приобретает иносказательное значение и становится **метафорой творческого акта**. Постепенно удаляясь от древней традиции, Пушкин вписывает античную мифологию в романтический контекст. Ночное светило у поэта олицетворяет уже не только женское начало, но и начинает выступать знаком другого, сакрального мира, осуществляя посредничество между пространством «верха» (небесного топоса) и пространством «низа» (земного топоса). Смысловое и эмоциональное содержание метафорического образа поддерживают глагольные формы, передающие душевный подъём пушкинской героини во время созерцания небесного светила: *Татьяна, смотря на луну... // Вдруг мысль в уме её родилась... (1, 231-232)*. Паузы, графически оформленные в стихах многоточием, вводят мотив виртуальной реальности, не имеющий в тексте конкретного словесного выражения. Апеллируя к одной из ведущих эстетических категорий романтиков – воображению, Пушкин тем самым утверждает свободу творчества, ещё недавно зависящего от канонов и строгой регламентированности эпохи Просвещения. В поэтической безграничности пушкинских «зон молчания» циркулируют потоки ассоциаций, активизирующие продуктивное воображение читателя. Представляется, что душа Татьяны странствует в ирреальном мире, где происходит некое **трансцендентальное событие**, посылающее творческий импульс героине. Возвращаясь на землю, Татьяна воплощает творческую идею, родившуюся за пределами внеземного пространства: она пишет письмо-признание своему возлюбленному.

Начинается как бы условное второе явление под названием «Татьяна, луна и письмо». Этот сценический эпизод следует отнести к моменту наивысшего подъёма драматического напряжения уже только по той причине, что «досель молчавшая, почти немолчаливая Татьяна впервые вдохновенно заговорила языком сердца, языком своей души» (4, 151). Драматической напряжённости сцены соответствует освещение; конденсация лунного света достигает здесь своего предела: пушкинская героиня пишет любовное послание Евгению без лампы – под сияние небесного светила. Авторское повествование уподобляется развернутой ремарке, благодаря которой вырисовывается живописная мизансцена:

*И вот она одна.
Все тихо. Светит ей луна.
Облокотясь, Татьяна пишет (1, 232).*

Благодаря участию небесного светила в делах земных письмо Татьяны воспринимается не только как текст речевого субъекта, но и отчасти как слово «внеземного» мира, постигнутое духовной интуицией девушки и переданное на бумаге. В этом смысле луна в сценической картине не только **освещает**, но и **освящает** «необдуманное письмо» героини. Это впечатление усиливают слова Татьяны о содействии «божественных» сил её встрече с Онегиным (*То в вышнем суждено совете... // То воля неба: я твоя; Я знаю, ты мне послан Богом*). Обращает на себя внимание и оценочное прилагательное «необдуманное» (*И в необдуманном письме // Любовь невинной девы дышит...*), неоднозначно характеризующее поступок героини. С одной стороны, Татьяна нарушает бытовые нормы поведения русской дворянской барышни начала XIX века и в этом смысле совершает необдуманный поступок, который может опорочить её репутацию. С другой стороны, оценочный эпитет выражает авторское понимание любви как иррационального чувства, которое по своему глубоко внутреннему, изначальному характеру принципиально не может быть предметом мысли. И с этой точки зрения, поэт оправдывает «своенравие страстей» своей героини. Любовь Татьяны Пушкин

тракует в духе эстетики романтизма: он видит в ней одну из тайн скрытой жизни и одновременно проявление божественного, духовного начала в человеке и, шире, в прагматичной сфере социума.

Главным компонентом композиции новой сцены является послание Татьяны, представляющее внутренний монолог, которому, наряду с диалогом, принадлежит ответственная роль в драматургических произведениях. С учетом свойственных драматургии театральных условностей, монологическая партия Татьяны вполне может быть разыграна вслух перед зрительской аудиторией. Её сценичность обусловлена прежде всего самораскрытием героини, исключая посредника-повествователя; действие из мира внешних событий переключается во внутренний мир Татьяны. Слово здесь становится поступком.

Театральную эффектность лирическому монологу придаёт его интерсубъектность: героиня ведёт доверительный диалог с незримым избранником сердца (ему она обращает свои вопросы, размышления и чувства), косвенно осуществляющий адресацию автора к читателю-зрителю. Двадресатность лирической тирады Татьяны создает дополнительные предпосылки для прямого контакта сценического персонажа и зрителей, их эмоционального единения. Обращенно-монологическая речь Татьяны внутренне и внешне импульсивна, драматически напряжена. Являясь формой «прямого самовыражения», она раскрывает комплекс глубоких и мучительных переживаний пушкинской героини, часто контрастирующих друг с другом: мучения «неопытной души», стыд и непреодолимое желание быть вместе с любимым (*Поверьте: моего стыда // Вы не узнали б никогда, // Когда б надежду я имела, // Хоть редко, хоть в неделю раз // В деревне нашей видят вас, // Чтоб только слышать ваши речи...*), сомнения и надежды (*Кто ты, мой ангел или хранитель, // Иль коварный искуситель: Мои симненья разреши*); «Я жду тебя: единым взором // Надежды сердца оживи...»). Динамика внутренней жизни героини передается на письме многочисленными вопросительными и восклицательными знаками, паузами, стихотворным ритмом. Стремительность монологической речи проявляется и в способности героини «сценически» воссоздать некоторые жизненные ситуации. «Языком драмы» Татьяна рисует первую встречу с Онегиным:

*Ты чуть вошел, я вмиг узнала,
Вся обомлела, запылала
И в мыслях молвила: вот он! (1, 237).*

В этом крохотном эпизоде всё зримо и действенно: неожиданное появление Евгения, быстрая смена эмоционального состояния Татьяны – узнавание, оцепенение, смятение и озарение «Вот он!».

Перед исполнительницей монологической партии Татьяны стоит непростая задача. Её внутренняя и внешняя актёрская техника должна быть натренирована так, чтобы почувствовать интонационные особенности, ритмический контур «монологического пласта» и выразить то «божество, и вдохновенье, и жизнь, и слёзы, и любовь», которыми дышит письмо пушкинской героини.

После того как любовное послание написано, возникает перемена, новый световой эффект, конгениальный психологическому состоянию действующего лица:

*Но вот уж лунного луча
Сиянье гаснет. Там долина
Сквозь пар яснее, Там поток
Засеребрился... (1,238).*

Теперь обессиленная Татьяна окончательно «переживает момент «возвращения на землю» после «лунной невесомости»: «Она зари не замечает (той самой зари, восход которой всегда предупреждала), // Сидит с поникшею главой // И на письмо не напирает // Своей печати вырезной». И лишь после того как влияние лунного луча постепенно исчезает, Татьяна находит в себе силы (не сразу) перейти к другим заботам, к освещенному дневным светом действию» (2, 166). Начинается новое условное третье явление «Татьяна и няня»; его основу составляет диалог между действующими лицами о письме, которое необходимо доставить «соседу ... О».

Таким образом, выделенный фрагмент из третьей главы романа тяготеет к «театральному тексту» в силу того, что основу его составляют цепь высказываний действующих лиц, их диалоги (озвученные и безмолвные) и монолог, воссоздающие действие с максимальной непосредственностью. Собственная авторская речь здесь вспомогательна и эпизодична, она выполняет функцию развернутых или комментирующих ремарок к воспроизведенному словом сценическому действию. В художественной интерпретации темы любви, объединяющей сценические эпизоды третьей главы романа, Пушкин ориентируется на основополагающие принципы эстетики романтизма. Как и романтики, поэт связывает это чувство с одухотворенностью человеческого бытия и одновременно осмысливает его как непостижимую тайну и великое чудо.

1. Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. – М., 1986. – Т. 2.
2. Смоленский Я.М. В союзе звуков, чувств и дум. Ещё одно прочтение А.С.Пушкина. – М., 1976.
3. Белый А. Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Поэзия слова. – СПб., 1922.
4. Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. – М., 1974.