

**«Evgueni Oneguïn» by Pushkin in the history of the XXth century
metatextual forms evolution**

Chernitskaia L. (Russian Federation)

**«Евгений Онегин» Пушкина в истории эволюции форм метатекста XX века
Черницкая Л. А. (Российская Федерация)**

*Черницкая Людмила Александровна / Chernitskaia Liudmila – доктор филологических наук, профессор,
кафедра гуманитарных и инженерных дисциплин,
Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. Л. А. Штиглица,
г. Санкт-Петербург*

Аннотация: в статье анализируется «Евгений Онегин» Пушкина с точки зрения различных форм метатекстуальности и неразрывно с ней связанной инвариантности, эволюция которых приводит к возникновению в XX веке литературы модернизма. Посредством использования авторского метода метатекстуальной инвариантности устанавливается генетическая преемственность между инвариантными формами в «Евгении Онегине» и теми, которые присущи поэтике модернизма, что рассматривается в широком контексте их эволюции в истории литературы.

Abstract: the article analyses «Evgueni Oneguïn» by Pushkin from the point of view of different metatextual forms and closely linked with them invariability the evolution of which resulted in appearance of a modernism literature in the XXth century. The genetic continuity is established between invariant forms in «Evgueni Oneguïn» and those in modernism poetics by using author's method of metatextual invariability which allows to consider them in a broad context of their evolution in the history of literature.

Ключевые слова: метатекстуальные формы, инвариантность, эволюция.

Keywords: metatextual forms, invariability, evolution.

До того как приступить к непосредственному анализу «Евгения Онегина» Пушкина, рассмотрим ряд основополагающих категорий, которыми мы будем оперировать, так как речь идёт о структурно-семиотическом подходе, с позиций которого данное произведение ещё не рассматривалось. Мы опираемся на результаты анализа этих категорий в наших исследованиях, среди которых докторская диссертация «Поэтика романов Натали Саррот» (СПб., 1995); монография «Поэтика модернизма как метатекст и её истоки» (СПб., 2010); монография «Инвариантность в художественном метатексте» (СПб., 2016).

История форм метатекста уходит своими корнями в далёкое прошлое, так как их можно обнаружить ещё в античной литературе в виде хора, который комментировал происходящее на сцене, характеризуя поведение героев, описывая их чувства и переводя тем самым драматический дискурс в нарративный. А нарративность во всех своих формах является неотъемлемым атрибутом метатекста XX века, а именно, поэтики модернизма, где он достигает максимального развития.

Метатекстуальность, пронизывающая все сферы человеческой деятельности, является движущим фактором развития всей культуры: каждое новое открытие имплицитно или эксплицитно, т. е. скрыто или явно оспаривает то, что было открыто до него в данной области знаний, в противном случае оно не возникло бы [7, с. 12-37]. С семиологической точки зрения это оспаривание выступает как метатекст по отношению к тому, что оспаривается, которое является в этом случае текстом-объектом. Категории метатекста и текста-объекта относительны, так как зависят от того гносеологического контекста, в котором они рассматриваются. Новое для данной области культуры явление – это метатекст по отношению ко всем существующим на данный период времени явлениям того же рода. Однако он превращается в текст-объект, как только возникает ещё что-то новое, оспаривающее его гносеологию как сумму знаний об изучаемых данной областью явлениях. Так, психоанализ Фрейда был в своё время метатекстом по отношению к существующим тогда данным аналитической психологии, которые, соответственно, были для него в позиции текстов-объектов. Однако впоследствии, когда появились оппонировавшие ему теории, сам психоанализ превратился в текст-объект. Таков генезис оппозиции метатекста и текста-объекта в любом семиологическом топосе.

В структуре художественного целого они являются носителями его основной семантики, выступая как оппозиция того, что мы определили как индивидуальный и общепринятый языки [6, с. 13-15], где язык трактуется в гносеологическом аспекте как мировоззрение, определённая концепция изображаемых явлений. Индивидуальный язык автора – это выразитель новой о них информации, противостоящей в этом языку общепринятому как сложившимся стереотипным представлениям. Оппозиция этих двух языков определяет динамику развития художественной структуры, что выступает в соответствующем функциональном алгоритме: индивидуальный язык стремится доказать превосходство своих

выразительных возможностей перед языком общепринятым, который, на взгляд автора, не раскрывает всё многообразие и сложность жизни.

При рассмотрении оппозиции метатекста и текст-объекта как индивидуального и общепринятого языков необходимо учитывать категорию инвариантности, которая имеет такой же глобальный характер, как и категория метатекста. Само слово «инвариантность» происходит от латинского прилагательного «invariabilis», означающее «неизменный». С философской точки зрения инвариантность определяется как «свойство величин, уравнений, законов оставаться неизменными, сохраняться при определённых преобразованиях координат и времени... Инвариантность вытекает из материального единства мира, из принципиальной однородности физических объектов и их свойств» [1, с. 162].

Инвариантность неотъемлема от нашего мышления как способность обобщения характерных свойств однородных объектов, благодаря чему мы можем их распознавать, что выступает как присущий нашему разуму механизм идентификации. Например, мы не можем перепутать дерево с цветком, море с рекой, а корову с лошастью в силу того, что различаем в каждом из этих объектов присущие только им природные свойства, которые являются общими для каждого класса из этих природных явлений, что и выступает как их инвариант. То же касается и рукотворных объектов, созданных человеком, у каждого из которых есть свой инвариант. Так, существует множество марок автомобилей, но в их основе лежит общий им всем инвариант данного транспортного средства как автомобиля. Поэтому, видя его, мы не скажем, что это дом, так как дом и автомобиль имеют различные инварианты [8, с. 13].

Путаница инвариантов лежит в основе комической ситуации, изображённой в романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев», когда Остап Бендер, выдающий себя за художника, с тем, чтобы его взяли на теплоход, где находится один из стульев, просит, чтобы ему разрешили взять с собой мальчика, и, получив разрешение, приводит Воробьянинова. На возмущённый вопрос капитана: «Это мальчик?!» Остап невозмутимо отвечает: «Мальчик! Пусть первым бросит в меня камень тот, кто скажет, что это девочка!»

Комический эффект заключается в том, что капитан и Остап находятся в разных инвариантных областях: капитан рассуждает с позиции возрастной категории мальчика, под которую Воробьянинов никак не подходит, так как он пожилой мужчина, а Остап – с позиции гендерной категории мужского пола с тем, чтобы оправдать появление Воробьянинова в качестве «мальчика», игнорируя при этом возрастную категорию. Два оппонента в лице капитана и Остапа применили для идентификации Воробьянинова два несовместимых в данной ситуации инварианта: возрастной и гендерный. Остап же умышленно смешивает их, делая совместимыми и помещая в одну идентификационную плоскость: пожилой мужчина Воробьянинов мальчик потому, - утверждает Остап, - что он обладает признаками мужского пола, и смешно утверждать, что это не так, приводя в качестве неопровержимого аргумента, что его нельзя назвать девочкой, на что капитану нечего возразить. Так Остап, ловко подменив возрастную инвариант на гендерный, доказывает свою правоту. Однако если бы спор происходил с позиции возрастной категории для идентификации личности Воробьянинова, то Остап был бы уличён во лжи. Комический эффект не мог бы возникнуть, если с каким-нибудь из этих инвариантов или с ними обоими мы не были бы знакомы [8, с. 13].

В художественной системе, как и в любой области природы и культуры, инварианты представляют собой умопостигаемые, абстрактные понятия, которые логически выводятся вследствие суммирования наиболее характерных особенностей, присущих ряду тех или иных объектов, в результате чего и устанавливается их однородность. Каждый объект в этом ряду выступает как вариант исходного для них инварианта, и только в таких вариантах и проявляет себя инвариантность. Например, природные инварианты цветка или дерева – это абстрактные категории, которые имеют свои конкретные проявления во множестве их разновидностей (цветок: роза, сирень, гвоздика и т. п.; дерево: ель, сосна, тополь, ясень и т. п.). Цветка же или дерева, как таковых, вне этих проявлений не существует. Изображённая в вышеприведённом примере из Ильфа и Петрова комическая ситуация является выраженным в художественной форме вариантом возрастного и гендерного инвариантов. Отсюда нетрудно видеть, что феномен вариантности (или, что одно и то же - вариативности) неразрывно связан с инвариантностью, ибо она может проявлять себя только через соответствующие варианты [8, с. 11-12].

В метатекстуальном дискурсе, основанном на оппозиции метатекста и текста-объекта как индивидуального и общепринятого языков, их противостояние осуществляется в плане инвариантов, присущих общепринятому языку, где они выступают как те или иные стереотипологемы: литературные клише, штампы, шаблоны, общие места и т. п. Индивидуальный язык стремится их разрушить, доказывая их неэффективность как выразительных средств, либо, не отрицая их полностью, демонстрирует новые выразительные средства, обладающие большим, на взгляд автора, выразительным потенциалом [8, с. 31].

Индивидуальный язык всегда выступает как фронт, торпедирующая незыблемые устои языка общепринятого, что и обеспечивает развитие литературы, как и культуры в целом. Все великие достижения человеческого духа, вошедшие в её историю, возникали вначале в виде индивидуального языка автора как его субъективная точка зрения, отклоняющаяся от общепринятой, и только потом

завоевывали себе общественное признание. Чем как не индивидуальным языком автора было в своё время открытое Коперником явление вращения земли вокруг солнца, что коренным образом противостояло официальной точке зрения, утверждавшей обратное? Теперь же это аксиома, выступающая как один из законов природы.

Разрушая инварианты-стереотипологемы, формирующие общепринятый язык, индивидуальный язык выступает как их новый вариант, причём вариант гносеологического характера, так как он противостоит в том или ином аспекте гносеологии своего исходного инварианта, которая, учитывая её общепринятость, является аксиоматичной. Именно на этом гносеологическом уровне и осуществляется эволюция в культуре, и поэтому вариантность подобного рода мы определяем как *прогрессивную* в противоположность *регрессивной* вариантности, где варианты лишь дублируют аксиоматику исходного инварианта, не привнося в неё ничего нового и тем самым никак не развивая её, что и создаёт стереотипологемы.

Если прогрессивным вариантам свойственна гносеологическая новизна, то регрессивным – функциональная, которая является поверхностной, ибо, не затрагивая гносеологию, определяется лишь функцией варианта как конкретной реализацией инварианта, представляющего собой, как мы сказали, не более чем абстрактную категорию. Вследствие этого любой вариант будет иметь какие-то элементы новизны, но только гносеологическая новизна является фактором прогресса. Индивидуальный язык автора тогда входит в историю культуры, когда он привносит новизну именно такого рода [8, с. 27-41].

Она даёт начало всем направлениям, течениям, школам, манифестам, программам и т. п. во всех областях знаний. В их рамках могут долго иметь место варианты функциональной новизны, повторяющей гносеологические устои основополагающей для данного культурологического топоса инвариантности, что продолжается до тех пор, пока не появится гносеологически новый вариант, оспаривающий эту господствующую идеологию. Так, романтизм разрушает устои классицизма, а реализм оспаривает романтизм; реализм же, в свою очередь, критикуется модернизмом. При этом каждое из этих направлений вырастает из недр предыдущего, одновременно и опираясь на него, и противостоя ему в тех или иных гносеологических аспектах. Например, модернизм оспаривает объективную картину действительности, присущую реалистическому изображению, полагая, что мир воспринимается нами не иначе, как через наше субъективное восприятие, и поэтому именно его и должна изображать литература. Лежащая в основе этой точки зрения философия феноменологии, согласно которой «нет объекта без субъекта», становится исходной идеологической позицией модернистов. А. Роб-Грийе, один из лидеров школы «нового романа» во Франции середины прошлого века, рассматривал феноменологию как основополагающую философию в современную ему эпоху [15, с. 486].

Именно она определяет форму художественного дискурса литературы модернизма, что побудило нас назвать его феноменологическим. А присущая его художественной системе ярко выраженная метатекстуальность заставляет охарактеризовать эту систему как феноменологический метатекст [11, с. 186].

Как семантическое содержание художественных образов он появился задолго до возникновения модернизма, примером чему может послужить роман «Дон Кихот» Сервантеса, направленный против штампов рыцарской литературы. Автор трактует их в феноменологическом ключе, изображая как феномены восприятия Дон-Кихота, через призму которых он видит мир. Его представления искажены вследствие несоответствия картины мира, изображаемой рыцарской литературой, реальности. Метатекст выступает в образе реальности, а текст-объект – рыцарской литературы, которую он критикует. В персонажах Санчо-Пансы и Дон-Кихота мы видим их персонифицированный аналог [7, с. 39-41].

Здесь ещё нет феноменологического дискурса как формы субъективного восприятия. Впервые она заявит о себе в «Сентиментальном путешествии» Стерна, где вместо типичного для жанра путешествия описания красот достопримечательностей описываются чувства героя, мистера Йорика, вызванные тем, с чем он сталкивается в пути, в результате чего география превращается в феноменологию [7, с. 246-249]: путешествие, перемещаясь из пространственной плоскости в феноменологическую, совершается по его внутреннему миру.

Наконец, Флобер в романе «Госпожа Бовари» осуществляет революционный рывок в этом направлении, создав такую форму изображения субъективного восприятия, которая максимально приближена к феноменологическому дискурсу литературы модернизма, известного как «поток сознания». Однако, учитывая, что в этом потоке далеко не всё является сознательным, а совсем наоборот, в основном здесь изображаются феномены бессознательного, мы характеризуем его как «ривутологический стиль» от лат. сущ. «rivutus» – поток, река [10, с. 157].

«Евгений Онегин» Пушкина мы рассматриваем как этап, предшествующий формированию этого стиля у Флобера, как и самой системы феноменологического метатекста в том виде, какую мы её видим в модернизме. Её характерные особенности достаточно ярко выражены у Пушкина, выступая в присущей

ей инвариантности¹. Центральное место в ней занимает инвариант творческого поиска, определяющий семантику метатекстуальной образности как стремление автора найти свой индивидуальный язык, противостоящий шаблонам языка общепринятого [13, с. 105]. Это противостояние и обуславливает динамику развития дискурса произведения.

Инвариант творческого поиска порождает и соответствующую фабулу имплицитного характера, которая не совпадает с эксплицитной фабулой, выступающей в виде любовных историй между героями романа: Онегин и Татьяной, Ленским и Ольгой. В их основе лежит широко распространённый в литературе всех времён инвариант несчастной любви, который использует и Флобер в романе «Госпожа Бовари» наряду с инвариантом крушения прекрасных иллюзий, когда жестокая реальность безжалостно разрушает иллюзии героя, сформированные её идеализированным обликом в литературе и искусстве [13, с. 100-101].

У Пушкина, как и у Флобера, инвариант несчастной любви фигурирует в форме феноменологической вариантности, где основанная на нём фабула теряет своё самостоятельное значение, выступая лишь в вспомогательной функции² создания феноменологической и метатекстуальной образности. В феноменологическом метатексте модернизма это касается любой фабулы, изображающей объективный, причинно-следственный ход событий, вместо чего появляется хаос и бессвязность в их изображении, так как они используются для создания образов как феноменов нашего восприятия [13, с. 105].

В «Евгении Онегине» фабула несчастной любви используется как средство описания и душевного состояния персонажей, и авторских эмоций по поводу этого и создания метатекстуального образа романа о романе как реализация инварианта творческого поиска. При этом, в свою очередь, используются такие инварианты, как «автор и его произведение» и нарративный инвариант, выступающий в виде непринуждённой беседы автора с читателем, что мы определяем как *апеллятивный авторский дискурс* (от лат. гл. *appellare* – обращаться с речью) [8, с. 142-144]. Его можно обнаружить ещё в «Божественной комедии» Данте, где поэт, обращаясь к читателю, сетует на невозможность выразить то, что он видит, в словах, и в творчестве Чосера, имеющего ярко выраженный метатекстуальный характер.

У Пушкина апеллятивный авторский дискурс развивается настолько, что превращается в дискурс феноменологического метатекста, охватывающий всё произведение, как это и присуще дискурсу того же рода в модернизме. В форме рассказа о любовной истории, произошедшей с его героями, автор создаёт картину нашего субъективного восприятия, где главным героем является не кто иной, как сам автор.

Его функция двойственна, так как, с одной стороны, он позиционирует себя в качестве создателя романа, выступая как реальное лицо, написавшее данное произведение, с другой – как вымышленное: приятель Онегина, Татьяны, Ленского, с которыми его случайно свела судьба:

«Онегин, добрый мой приятель,
Родился на берегах Невы,
Где, может быть, родились вы,
Или блистали, мой читатель;
Там некогда гулял и я:
Да вреден север для меня» [3, с. 8].

Герои романа также выступают и как персонажи, созданные воображением автора, и как реальные лица. Возникает лавирование между реальностью и художественным вымыслом, объективирующее художественную форму, не позволяя принять её за реальность. Отсюда и соответствующие родственные оппозиции-инварианты: художественный вымысел – реальность; литература и жизнь, которые являются производными от структурной оппозиции общепринятого и индивидуального языков, входя в систему инвариантов феноменологического метатекста. В рамках этой системы мы характеризуем подобное лавирование как *инвариант флуктуации* [8, с. 147-152], который часто можно встретить в метатексте модернизма. Таков в романе Роб-Грийе «В лабиринте» образ городских объектов, которые изображаются то как реальные, то как нарисованные. В романе «Мартеро» Натали Саррот, ещё одного видного представителя школы «нового романа», персонажи изображаются и как реальные лица, и как персонажи, над образом которых размышляет их создатель в лице рассказчика [5, с. 81-111].

Как видим, Пушкин более чем за сто лет до появления метатекста модернизма уже использовал характерные для него инварианты в «Евгении Онегине» То же касается и нарративности в этом романе,

¹ Ивариантность феноменологического метатекста мы выявляем и анализируем в наших монографиях: «Поэтика модернизма как метатекст...» [7, с. 182-267] и «Инвариантность в художественном метатексте» [8, с. 87-247]. Ввиду того, что подобный анализ никогда ранее не предпринимался, каждый инвариант получает в них своё название, под которым он и фигурирует в данной работе.

² Здесь можно провести параллель с лингвистикой, где при образовании сложных глагольных времён глагол, теряя своё словарное значение, используется как вспомогательный к смысловому глаголу, который и определяет смысл высказывания.

имеющей общие особенности с нарратией в метатексте модернизма. В обоих случаях она выступает в виде повествования от первого лица, названного нами как *ego*-нарратия [13, с. 102-103]. Именно она обуславливает создание дискурса феноменологического метатекста как образ субъективного восприятия. В литературе модернизма повествование от первого лица позволяет, по словам Саррот, изображать сложные душевные процессы, которые она сравнивает с «процессами, изучаемыми современной физикой»; они «настолько чувствительны, связаны с настолько бесконечно малыми частицами, что даже луч света не может осветить их, не исказив и не деформировав» [4, с. 317].

Использование *ego*-нарратии в «Евгении Онегине» обеспечивает характерную для метатекстового дискурса свободу авторского самовыражения [7, с. 16-18], а стихотворная форма, сама природа которой это выражение эмоций, помещает повествование в феноменологическую плоскость. В подобной форме автор волен изображать и выражать всё что угодно, не ограничивая себя только повествованием о судьбах своих героев. Например, говоря о них, он может делать всевозможные отступления, углубляясь в размышления, ассоциативно связанные или нет с тем, что он изображает. Так, обдумывая имя «Татьяна» для своей героини, он попутно делает замечания о просвещении и вкусе, касающемся стихов:

«Её сестра звалась Татьяна...

Впервые именем таким

Страницы нежные романа

Мы своевольно освятим.

И что ж? оно приятно, звучно;

Но с ним, я знаю, неразлучно

Воспоминанье старины

Иль девичьей! Мы все должны

Признаться: вкусу очень мало

У нас и в наших именах

(Не говоря уж о стихах);

Нам просвещение не пристало,

И нам досталось от него

Жеманство, – больше ничего» [3, с. 39-40].

Описывая похороны отца Татьяны, Дмитрия Ларина, автор погружается в грустные мысли о жизни и смерти, конечности человеческого бытия на земле и неизбежной смене поколений. Но тут же его мысль переходит на другое, касаясь его собственной судьбы как поэта: взволнует ли его стих кого-то, тронет ли он чьё-то сердце после его смерти:

«Без неприметного следа

Мне было б грустно мир оставить.

Живу, пишу не для похвал;

Но я бы, кажется, желал

Печальный жребий свой прославить,

Чтоб обо мне, как верный друг,

Напомнил хоть единый звук» [3, с. 46].

В подобных размышлениях объективируется индивидуальный язык автора, в результате чего его поэзия со всем тем, что она изображает, начинает выступать именно как поэзия, как создание человеческого духа, а не нечто реальное. Формы такой объективации могут быть разными у каждого автора. Так, в современном Пушкину метатексте, а именно, в новеллистике Эдгара По объективация индивидуального языка выступает в том, что автор начинает уверять читателя в преимуществах рассказа «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфалля», написанного в жанре научной фантастики, перед рассказами того же рода у других авторов³.

В обоих случаях присутствует объективация литературного дискурса как порождение человеческой мысли, с тем чтобы таким образом отграничить его от реальности. Литературное произведение – это созданная человеческим умом мыслительная конструкция как система словесных знаков, призванная исследовать реальность, однако сама эта система ей не тождественна: литература и жизнь – это две совершенно различные ипостаси. Разум человека ограничен в своём познании жизни, ибо существует много нераскрытых тайн природы, жизнь же безгранична в свои проявлениях. Отсюда проистекает объективация литературы и её противопоставление жизни в оппозиции: литература и жизнь, которой присуща своя образность.

Литература, помимо этой объективации, выступает в образах литературных штампов, символизируя общепринятый язык, а образ жизни в противовес им создаётся оригинальным авторским стилем, их

³ Мы подробно анализируем этот рассказ, как и новеллистику Э. По в нашей монографии «Поэтика модернизма как метатекст...» [7, с. 212-219] и статье «Семиотика мифа в рассказах Эдгара По [9, с. 32-35].

лишённым, демонстрируя тем самым индивидуальный язык. Образность обоих языков входит в феноменологический дискурс, рисуя картину субъективного мировосприятия творца, который противопоставляет общепринятым литературным формам то, что не принимает их безоговорочно, а подходит, критически размышляя над ними и анализируя их.

Именно таков феноменологический дискурс в «Евгении Онегине», где образ жизни, выходя далеко за пределы узких рамок повествования о судьбах изображаемых персонажей, заполняет, подобно вышедшей из берегов реке, собою всё, стремясь охватить как можно больше жизненного пространства, побывать везде, заглянуть в каждый его уголок, и во всём этом видно лицо автора, его субъективное видение, который, не боясь в этом отступить от канонов объективного изображения, говорит о том, что его волнует. Поэтому его речь так свободна, так непринуждённа, так легка, перескакивая с одного предмета на другой. И нисколько не заботясь о логической последовательности своего изложения, ибо такова феноменология нашего восприятия, что в XX веке и нашло отражение в феноменологическом метатексте модернизма. Пушкин предвосхитил его, создав в дискурсе своего романа образ нашей феноменологической сущности как пёстрой гаммы дум, впечатлений, эмоций, настроений, где радость чередуется с унынием, восторг с печалью, легкомысленность с глубоким раздумьем, строгий назидательный тон с безудержным весельем.

Заставляя видеть происходящее его глазами, автор использует для этого всё богатство словесных форм, благодаря чему и создаётся образ ярко выраженной оригинальности этого видения. Так, смерть Ленского описывается посредством метафоры опустелого дома, тонко передающей ощущение внезапно ушедшей жизни:

«Недвижим он лежал, и странен
 Был томный мир его чела.
 Под грудь он был навывлет ранен;
 Дымясь, из раны кровь текла.
 Тому назад одно мгновенье
 В сем сердце билось вдохновенье,
 Вражда, надежда и любовь,
 Играла жизнь, кипела кровь;
 Теперь, как в доме опустелом,
 Все в нем и тихо и темно;
 Замолкло навсегда оно.
 Закрыты ставни, окна мелом
 Забелены. Хозяйки нет.

А где, бог весть. Пропал и след» [3, с. 111].

Размышляя над происходящим в подобных описаниях, как и любых других, автор одновременно размышляет над выразительными средствами, которые он при этом использует, а именно, средствами, ставшими общими местами, что и создаёт образ общепринятого языка. Его изображение основывается на том же инварианте флуктуации, который обуславливает двойственность в изображении персонажей и образа автора как вымышленных лиц и реальных. Но на этот раз речь идёт о двойственном отношении автора к общепринятым выразительным средствам, который колеблется в их использовании, одновременно и не принимая, и принимая их. Так, он критикует выразительные средства романтизма, но, тем не менее, не отказывается от них. Давая комментарий к написанным перед дуэлью стихам Ленского, автор замечает:

Так он писал *темно и вяло*
 (Что романтизмом мы зовём,
 Хоть романтизма тут ни мало
 Не вижу я; да что нам в том?) [3, с. 107].

Литература отграничивается здесь от жизни: каковы бы ни были литературные формы и литературоведческие дефиниции, они не имеют ничего общего с реальным жизненным процессом, где люди живут и умирают не в вымышленных историях на страницах литературных произведений, а в реальности.

Автор размышляет не только над литературоведческими категориями, но и над самой стихотворной формой, в которой написан «Евгений Онегин». Так, подыскивая рифму, ему приходит на ум та, что стала общим местом:

«Мечты, мечты! Где ваша сладость?
 Где вечная к ней рифма - *младость?*» [3, с. 115].

Однако ничего нового взамен этой рифмы он не находит, и поэтому она так и остаётся в его стихотворном дискурсе. В подобных образах проявляет себя инвариант творческого поиска, что можно охарактеризовать как зарождение индивидуального языка в недрах общепринятого: хотя существующие выразительные средства и осознаются автором как стереотипные, он, тем не менее,

не нашёл пока ничего более оригинального и поэтому продолжает их использовать. Однако эту семантику образности творческого поиска не надо понимать буквально, относя её к неумению автора найти свой индивидуальный язык, ибо этот язык перед нами во всём дискурсе произведения. Данные образы изображают не что иное, как историю его формирования, самое его начало, когда автор впервые почувствовал избитость общепринятых форм как литературных штампов.

Индивидуальный язык, выступающий как роман «Евгений Онегин», найден автором в полной мере, и оригинальность его такова, что он вошёл в историю литературы. Метатекстуальная форма романа была совершенно новой для того времени, так как впервые появилась образность, объективирующая литературные формы, что после Пушкина можно встретить только в поэтике модернизма. В начале XIX века «Евгений Онегин» был революционным явлением в развитии форм метатекста, а значит, и литературных форм в целом, так как каждое произведение, как мы сказали, имеет метатекстуальную природу, в любом метатексте можно обнаружить оппозицию общепринятого и индивидуального языков, но до Пушкина образ автора в произведении нигде не выходил до такой степени на первый план, и нигде творческий процесс по написанию романа не был так ярко выражен, где автор моделирует своих героев, создавая тем самым свой роман на глазах у читателей вплоть до размышлений о литературной форме!

Новаторство этого романа проявляется и в персонологической функциональности, имеющей, как и в метатексте XX века, символическую и метатекстовую функции. Так, в образе Онегина эти функции тесно взаимосвязаны: он и метаперсонаж как критика изображения человека в литературе, как собрание общих мест, и, вследствие этого, он, одновременно, и символ общепринятого языка. Согласно инварианту флуктуации, Онегин раздваивается на реального человека и литературного персонажа, и в первом качестве он характеризуется как «чужак печальный и опасный», чьей душе в равной мере присущи и добро, и зло, а во втором – как подражание и пародия:

«Чужак печальный и опасный,
Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес,
Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль ещё
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?» [3, с. 125].

Автор, задумываясь над необъяснимым с точки зрения здравого смысла, как и смысла, вкладываемого в понятие «дружба», фактом того, что Ленский был «убит приятельской рукой» [3, с. 114], старается понять психологические мотивы, побудившие Онегина принять вызов на дуэль, и приходит к выводу, что довод быть осуждённым общественным мнением в случае его отказа оказался сильнее чувства дружбы и сочувствия Ленскому:

«Но шепот, хохотня глупцов...»
И вот общественное мненье!
Пружина чести, наш кумир!
И вот на чём вертится мир!» [3, с. 104].

Общественное мнение – это одно из проявлений общепринятого языка как стереотипной формы мышления. Сложившиеся в обществе взгляды на жизненные явления начинают занимать господствующее положение в менталитете, выступая как аксиомы, которые неосознанно руководят образом мыслей и поведением человека, принимаясь безоговорочно, без тени сомнения в их истинности. Перед их силой умаляется ценность человеческой жизни, что и демонстрирует поведение Онегина, убившего на дуэли Ленского, которого он, по словам автора, любил всем сердцем. Значит, Ленский оказывается жертвой догм общественного мнения, подчинивших менталитет Онегина: это они истинный виновник его гибели.

Отсюда нетрудно сделать вывод, что образ Онегина – это персонологическая форма выражения авторских представлений об общественном мнении (которое в семиологическом ракурсе выступает как общепринятый язык) как смертоносной силе, незримо руководящей действиями людей, подчиняя их своей воле. И в этом представлении есть связь с метатекстом XX века, а именно, с эстетикой модернизма, для которой характерна подобная концепция общепринятого языка. В художественном дискурсе каждого автора она выступает в различных формах, воплощаясь в метафорических и символических образах. Так, Саррот выражает это в метафорическом образе катапульти, направленной на человека; Э. Ионеско в символическом образе свирепых носорогов, уничтожающих всё на своём пути; Беккет – в персонологическом символе жестокого хозяина, третирующего своего слугу [12, с. 155-156]. Все эти образы основаны на имагологическом инварианте, который мы определили как власть – подчинение, где власть символизирует силу догм общепринятого языка, а подчинение – слабость

индивидуального языка как невозможность им противостоять [12, с. 155]. Однако, по своей сущности, он и в этом подчинении продолжает оставаться в оппозиции общепринятому языку.

Аналогичным символическим значением подобного противостояния силы и слабости наделены и персонажи в «Евгении Онегине». Если сила выражена в беспощадном догматизме общественного мнения, олицетворением чего выступает Евгений Онегин, то слабость, как невозможность оказать ему сопротивление, воплощается в образах Ленского, Ольги, Татьяны, которыми владеет не слепая приверженность канонам светского этикета, а чувства дружбы, любви, привязанности.

В структуре «Евгения Онегина» и литературы модернизма так много общего, что складывается впечатление, будто речь идёт о романе, созданном не в первой половине XIX века, а в наше время. В данной статье он анализируется в структурно-семиотическом плане, что обуславливает и соответствующий аналитический метод, который мы определили как *метод метатекстуальной инвариантности* [8, с. 248-273], или более кратко - *метод инвариантности*. Структура любого произведения представляет собой иерархическую систему инвариантно-вариантных реляций (отношений) [14, с. 126], основу которых составляют те или иные основополагающие инварианты на всех семиологических уровнях, определяющие варианты данного художественного дискурса. Инварианты и варианты находятся в тех же отношениях, какие свойственны языку и речи [7, с. 231-233]. И так же, как без знания языковых категорий невозможно конструировать речь, так и без знания инвариантности невозможно выявить ни истинный смысл произведения, ни его место в истории литературы, как и культуры в целом^{4*}.

Суммируем общую с модернизмом метатекстуальную инвариантность в романе «Евгений Онегин» в следующей схеме (см. схему на с. 23).

⁴ Неосознанно для себя каждый исследователь основывает свой анализ на известных ему инвариантах и стремится найти новые, как обобщение тех или иных особенностей изучаемых им объектов. Например, когда мы определяем принадлежность произведения к какому-то художественному направлению, мы уже мыслим на основе инвариантности, определяющей само это направление.

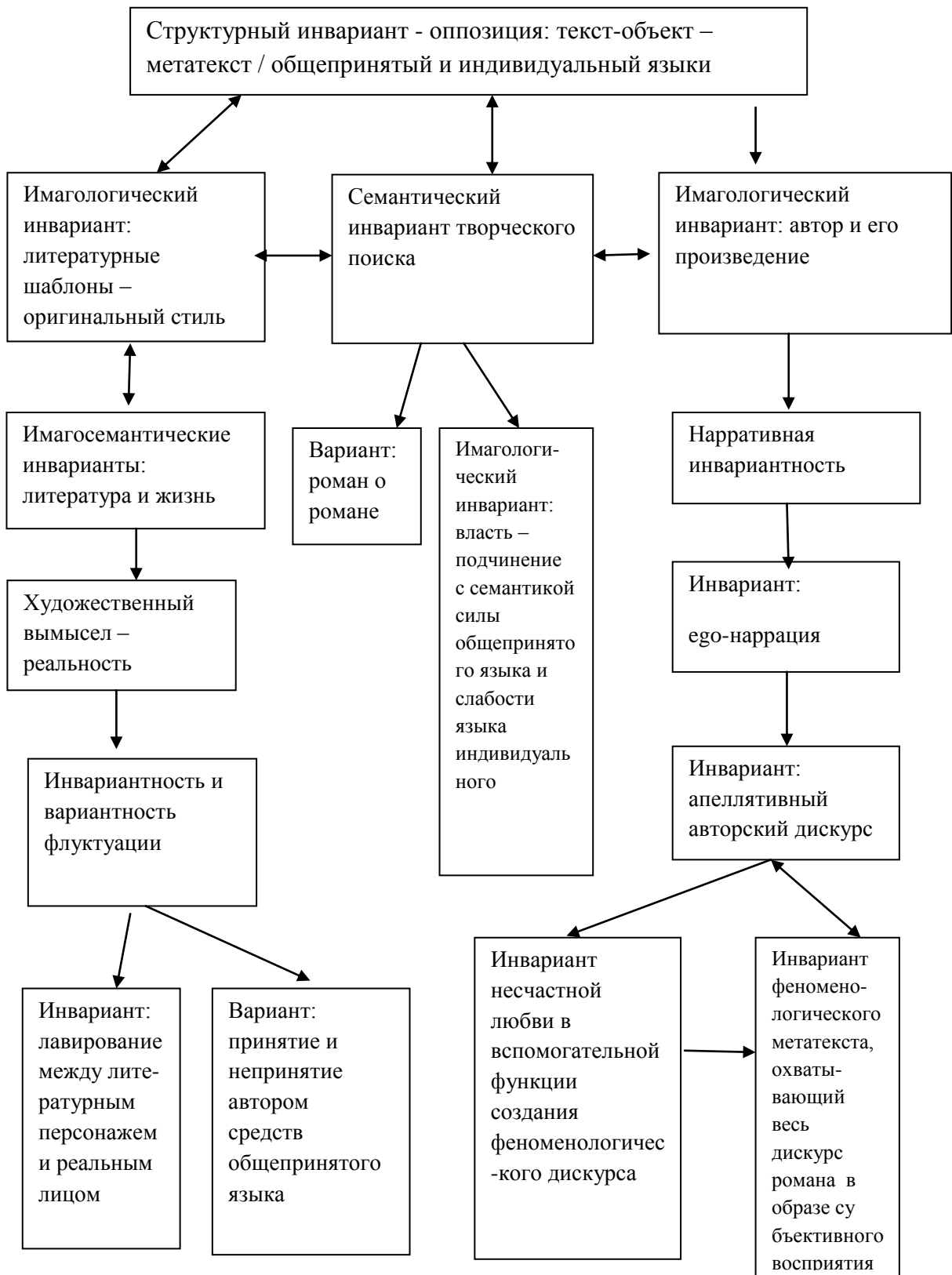


Рис. 1. Схема инвариантно-вариантных реляций в системной структуре романа Пушкина «Евгений Онегин»

Как явствует из данной схемы, все инварианты и варианты тесно взаимосвязаны, формируя сложную художественную систему, она, несомненно, может быть расширена по мере выявления всё новых инвариантов и вариантов, что делает её ещё сложнее, но такова природа любого выдающегося творения: оно сложно в силу своей большой информативной насыщенности.

В исследовательской литературе отметим попытки структурного подхода к анализу романа «Евгений Онегин» у Ю. Лотмана, который заметил смысловое противопоставление между тем, что он назвал «литературой, способной вместить противоречивую реальность жизни» и «литературностью», делая на основании этого вывод о наличии «нового метода» [2, с. 327-328]. Однако исследователь не рассмотрел это противоречие как инвариант, не видя его как один из многих элементов художественной системы романа. В нашем анализе он фигурирует как инвариант-оппозиция: литература и жизнь, являющейся производной от структурной оппозиции: текст-объект – метатекст/общепринятый и индивидуальный языки. Оппозиция литература и жизнь впервые появилась не в «Евгении Онегине», как считает Лотман, и поэтому её использование нельзя рассматривать как «новый метод». Так, на ней основан роман «Дон-Кихот» Сервантеса, где литература выступает в образе штампов рыцарской литературы, а жизнь – в злоключениях героя, которые их разрушают. Ещё до Сервантеса, а именно в художественных системах Данте и Чосера мы видим в иной образности ту же семантику противопоставления литературы и жизни. В «Божественной комедии» изображается ограниченность словесных средств для выражения сложности реальности, а Чосер дезавуирует литературные условности как не могущие выразить жизнь. Отсутствие системного анализа не даёт возможности Лотману и установить функцию тона непринуждённой беседы, в котором, как он верно отмечает, ведётся повествование [2, с. 326]. В нашем анализе мы охарактеризовали этот тон как апеллятивный авторский дискурс, который, являясь инвариантным, также уходящим вглубь веков, используется как средство создания феноменологического дискурса, охватывающего всё произведение.

Подходя к роману «Евгений Онегин» как к художественной системе метатекста, мы, не претендуя на раскрытие всех его значений, стремились выявить именно этот его аспект, само наличие которого никогда раньше не отмечалось исследователями, как и не предпринимался анализ его с точки зрения инвариантов как элементов органичного художественного целого. Выявление их показывает, что Пушкин заглянул в будущее развитие литературы на сто лет вперёд, предвосхитив в них поэтику и эстетику модернизма как метатекста XX века

Литература

1. Инвариантность // Философский словарь. Под редакцией И. Т. Флорова. М., 1986, 590 с.
2. Лотман Ю. М. Пушкин // История всемирной литературы. М., 1989, 880 с.
3. Пушкин А. С. Евгений Онегин. Сочинения в трёх томах. Т. 3. М., 1954.
4. Саррот Натали Эра подозренья // Писатели Франции о литературе. М., 1978, 470 с.
5. Черницкая Л. А. Поэтика романов Натали Саррот. СПб., 1993, 144 с.
6. Черницкая Л. А. Поэтика романов Натали Саррот. Автореферат дисс. доктора филол. наук. СПб., 1995, 44 с.
7. Черницкая Л. А. Поэтика модернизма как метатекст и её истоки. СПб., 2010, 288 с.
8. Черницкая Л. А. Инвариантность в художественном метатексте. СПб., 2016, 312 с.

9. Черницкая Л. А. Семиотика мифа в рассказах Эдгара По // XXXIV Международная филологическая конференция. СПб., 2005, 58 с.
10. Черницкая Л. А. К проблеме интерпретации «Одиссеи» Гомера в романе Джойса «Улисс» // Материалы XXXV Международной филологической конференции. СПб., 2006, 173 с.
11. Черницкая Л. А. Семиотика мейзажа в поэтике модернизма // Материалы XXXVII Международной филологической конференции. История зарубежных литератур. Имагологические аспекты литературы. СПб., 2008, 207 с.
12. Черницкая Л. А. Особенности жанровых форм в литературе модернизма // XXXIX Международная филологическая конференция. СПб., 2010, 160 с.
13. Черницкая Л. А. Канонические элементы в метатекстовом художественном дискурсе // Литературный канон и его преодоление. Материалы XL Международной филологической конференции. СПб., 2011, 112 с.
14. Черницкая Л. А. Функциональность анималистической образности в художественном тексте // XLI Международная филологическая конференция. СПб., 2012, 168 с.
15. Robbe-Grillet Alain Nouveau roman, homme nouveau // Ecrits sur l'art et manifestes des ecrivains francais. М., 1981, 688 с.