

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ КАК МОДЕЛЬ СВЕТСКОГО ПОВЕДЕНИЯ ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА

Т.А.Савоськина

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

У статті досліджуються транспонування деяких принципів мистецтва театру на засоби створення центрального героя роману у віршах, котрі дозволяють розкрити нові грані художнього світу Пушкіна.

The article investigates the transposition of some principles of the theater art on the creation means of the central hero of the novel in verses, which allow to expose the new verges of the artistic world of Pushkin.

Понятие «театральность», пока еще не ставшее ни научным термином, ни самостоятельной эстетической категорией, весьма широко используется современными литературоведами. За последние годы проблема театральности художественного произведения преимущественно раскрывается в двух аспектах: психологическом и поэтологическом. В первом случае идея театральности соотносится с игровыми формами социального и бытового поведения персонажей, рассчитанного на публичный эффект. Во втором случае смысл понятия «театральность» более сложен. Он предполагает особый тип внутренней организации текста на уровне сюжетостроения, художественного пространства, ориентированных на создание модели театрального/сценического представления. Анализируя произведения русской и мировой классической литературы, исследователи единодушно приходят к выводу о важной роли театральной эстетики в формировании романа XIX-XX веков (1). Изучение этого жанра с «театральной» точки зрения позволяет осмыслить как содержательные, так и художественные особенности произведения.

Роман в стихах А.С.Пушкина «Евгений Онегин», театральные тенденции которого недостаточно еще изучены в литературоведении, в этом смысле представляет значительный интерес. Данный аспект не привлекал внимания ученых в полной мере из-за распространенного мнения о «несценичности» как драматургических, так и недраматургических произведений Пушкина. Еще в 1865 году, перерабатывая для сцены «Капитанскую дочку», «Дубровского» и «Пиковую даму», Д.Лобанов писал: «Легко заметить, что Пушкин был драматургом, хотя драмы его не вполне сценичны и их трудно поставить на сцену без некоторых изменений». В этом случае режиссер «должен был бы распланировать пьесу по действиям, должен был бы выпустить некоторые сцены, неудобные для театра, и делать это с величайшей осторожностью, чтобы не исказить произведения гениального писателя своей обработкой» (2). По сценографическим причинам еще сложнее превратить в «театральный текст» стихотворный роман «Евгений Онегин». Существенным препятствием на этом пути являются авторский сюжет, занимающий значительный сегмент художественного пространства и тормозящий развитие романного сюжета, и без того бедного внешними событиями. Трудно сочетается с мизансценированием и четырехстопный ямб онегинской строфы, определяющий ритмический рисунок пушкинского романа.

Вместе с тем несценичность «Евгения Онегина» не исключает проявления театральности в поэтике стихотворного романа. В настоящей статье предпринята попытка рассмотреть одну из приоритетных форм театральности пушкинского романа – игровое поведение Онегина, структурируемое в тексте по модели некоего зрелища. Данный вектор исследования позволит осветить новые грани художественного мира «Евгения Онегина», обусловленные театральным мышлением Пушкина.

К приемам театрального искусства поэт активно обращается в первой главе романа, особенно в той части, где изображаются любовные похождения петербургского денди. Наиболее репрезентативными в этом плане являются VIII-XII строфы. Охарактеризовав в VIII строфе Онегина как *гения в науке страсти нежной*, Пушкин, после пропущенной IX строфы, посвящает двадцать восемь стихотворных строк непосредственному описанию любовного обольщения столичным аристократом неопытных барышень и светских дам. Обратим внимание на X строфу, которая начинается со стиха *Как рано мог он лицемерить*. Глагол «лицемерить», поставленный в ударную конечную позицию в первой строке, априори фокусирует внимание читателя на способности Онегина к притворству в любви. Именно ненатуральность и притворство становятся основными признаками театральности художественного дискурса. Подобный способ взаимодействия с действительностью можно назвать лицедейством: человек знает, что он играет, но делает вид, будто все его поведение и слова продиктованы естественными движениями души. Эта психологическая особенность пушкинского героя, обусловленная холодным расчетом и игрой ума,

наиболее выразительно раскрывается в его многочисленных перевоплощениях, в результате чего лирическое повествование приобретает элементы театрализованного действия. Авторское замечание «Как он умел казаться новым», напоминая ремарку, получает художественную реализацию в разноплановых образах героев-любовников, которые мастерски осваиваются и разыгрываются столичным Дон Жуаном на «сценических подмостках» салонного Петербурга с одной лишь целью – одержать победу над неприступными светскими красавицами. В результате художественное пространство X-XII строф, подчиняясь принципам театральности, условно делится на пространство «литературного зрелища», где герой романа заведомо выстраивает свое поведение, исходя из осознания себя актером, и пространство обыденных жизненных отношений, в которых существуют те, для кого играют, так называемый «внутритекстовый зритель».

В театральном представлении Онегина можно выделить несколько психологических типов, или характерных ролей:

самозабвенно влюбленный юноша, который, повинясь порывам непосредственного чувства, действует на высшем пределе своего темперамента. Он мог одновременно *Таить надежду и ревновать, разуберять и заставлять верить, молить и требовать признания*, быть молчаливым и пламенно красноречивым;

галантный кавалер, способный *шутя невинность изумлять, приятной лестью забавлять и, наконец, умом и страстью побеждать*;

«опасный соблазнитель» *кокоток записных*, остающийся при этом другом обманутых мужей.

Онегин виртуозно перевоплощается в предельно контрастные, а порой во взаимоисключающие друг друга образы. Он скользит от героя жизнеутверждающего типа к образам драматического плана, появляясь перед своим зрителем то в роли почтительного и обходительного кавалера, то в маске *мрачного* и поверженного Демона, то в облике рефлексиирующего героя-романтика: *гордого и послушного, внимательного и равнодушного*. В создании этих игровых образов Пушкин использует главный сценический прием, от которого и произошло слово «актер» - это действие или действенные признаки с установкой на зрелищность, эффект которого в поэтическом тексте усиливает «язык тела», призванного с психологической точностью передать любое движение души лицедействующего персонажа. Следуя игровой стратегии и тактике «ухаживательных» действий, пушкинский персонаж с легкостью меняет речевую манеру общения, выражение глаз. В одной роли Онегин *пламенно красноречив*, в другой – *томно молчалив*, что не менее выразительно, чем слово, в третьем – *язвительно злословен*; его *взор то быстр и нежен, то стыдлив и дерзок*, а порой блистает *послушною слезой*.

Следуя театральной типологии В.Е.Хализева (3, 63) можно констатировать, что в Онегине синтезированы два типа театральности: самораскрытия и самоизменения. Первый тип осуществляется в стилистике поведения героя, в его психолого-пластическом рисунке; другой - связан с тем, что молодой человек демонстрирует окружающим совсем не то, что он являет собой на самом деле. Пушкин как художник обнаруживает в романе поистине драматургическое мышление. Не прибегая к речевому самораскрытию, он создает театрально-броский образ Онегина-любownika. Вместе с тем режиссерскую интерпретацию любовных приключений романного героя осуществить непросто. Возникает реальная необходимость «дописать» пушкинский текст, для того чтобы в диалогической, а в некоторых случаях монологической форме воплотить на сцене широкий спектр вариаций типажа героя-любownika, намеченных в авторском повествовании, не сместив при этом семантических акцентов первоисточника.

Отметим, что онегинская игра не наполнена у Пушкина исключительно отрицательным смыслом. В «ролевом поведении» молодого человека раскрывается не только любовное *лицемерие*, но и творческая индивидуальность, художественный вкус а, главное, личная притягательность или «манкость», как ее определил в свое время К.С. Станиславский. Онегин-актер изначально исключает игру какой-либо одной краской. Ему это скучно и неинтересно. Импровизируя, он каждый раз играет с такой эмоциональной самоотдачей и психологической убедительностью, что петербургские барышни сами невольно соблазняются и неожиданно для Онегина соглашаются на тайное свидание. В заключительных стихах XI строфы читаем: *Преследовать любовь, и вдруг // Добиться тайного свиданья...// И после ей наедине // Давать уроки в тишине!* (4, 10).

Ключевым словом в этих стихах является наречие «вдруг», смысл которого состоит в том, что весь могучий арсенал театральных приемов героя-любownika был сознательно рассчитан на долгую и трудную осаду неприступных крепостей целомудрия; легкие успехи ему были просто не нужны. Поэтому неожиданное согласие очередной петербургской красавицы на тайное свидание приносит Онегину личное удовлетворение и вдохновляет его на поиски новой роли. Досрочную победу он празднует в новом амплуа - в роли учителя, дающего *уроки в тишине* покоренной барышне.

Какие же *уроки* завершают любовный спектакль Онегина? Писатель и исследователь русской литературы В.В.Набоков убежден, что это «любовные уроки» с участием плоти (5, 124). Ученый-

филолог, пушкинист А.Б.Пеньковский, напротив, считает, что такое понимание пушкинского героя абсолютно не соответствует тому целостному образу Онегина, каким он предстает со страниц романа. Вступая в дискуссию со своим оппонентом в статье «Загадки пушкинского текста и словаря», он пишет: «Холодные любовные игры, лишённые не только живого сердечного чувства, но даже и простой чувственности, которые навязывает ему Набоков, совершенно несовместимы с «благородством» его «души», с его «гордостью» и «прямою честью». Он, который ... *в ранней юности своей / Был жертвой бурных заблуждений / И необузданных страстей* и пережил это как глубочайшую трагедию, погрузившую его на многие годы в неизбывную всепоглощающую тоску, не мог предаться холодному разврату...» (6, 135). Система аргументации ученого основана на текстовых материалах пушкинской эпохи, которые он широко привлекает для разъяснения семантики слов и выражений, образующих последние четыре стиха XI строфы. Относительно интересующего нас стиха *давать уроки в тишине*, Пеньковский приводит немало примеров из легкой поэзии и дружеских шуточных посланий первой трети XIX столетия. В них урок и уроки соотношены со сферой любовной игры и преимущественно осложнены шуточно-ироническими коннотациями. Исследователь отмечает, что в этом же ключе комментируется строка *давать уроки в тишине* из «онегинского текста» в «Словаре языка Пушкина». С учетом результатов анализа всех четырех стихов, завершающих XI строфу первой главы «Онегина», А.Б.Пеньковский резюмирует: урок и уроки без соответствующих именных или адъективных определителей всегда выступают в своих отвлеченных, ментальных значениях, так или иначе связанных со сферой нравственности, и только в этом ключе могут и «пониматься загадочные «уроки», которые Онегин давал соблазненной (нет, соблазненной!) невинности «в тишине» и наедине» (6, 144).

Последовательный филологический подход ученого к слову Пушкина и его современников, действительно, представляет интерес с точки зрения понимания тех новых значений и смыслов, которые порой ускользают от внимания современного читателя. Вместе с тем художественная логика пушкинского текста (как чернового, так и белого) явно сопротивляется интерпретации онегинских уроков как уроков нравов. В своих комментариях к пушкинскому роману Ю.М.Лотман справедливо замечает, что упоминание «Науки любви» Овидия изначально «резко снижает характер любовных увлечений Онегина» (7,135). Это особенно ощущалось в черновых автографах IX, XIII-XIV строф первой главы, повествующих о «б<ест>ыдных наслаждениях» опытного «дамского угодника». Их пропуски, замененные в окончательном тексте тремя строчками точек, становятся композиционным приемом, при помощи которого создается своеобразный ореол, окружающий «науку страсти нежной» женского соблазнителя, выступающего в роли своеобразного учителя не только неопытных барышень, но и «блаженных мужей». В маске кавалера Фобласа, чье имя впервые упоминается в XII строфе первой главы романа, Онегин разыгрывает комедийную интригу о супружеской неверности. Фривольные игры импозантного аристократа с женами «блаженных мужей», не мешают ему сохранять дружеские отношения со своими соперниками: *Его ласкал супруг лукавый, // Фобласа давний ученик, // И недоверчивый старик, // И рогоносец величавый, Всегда довольный сам собой, // Своим обедом и женой* (4, 10). Самовлюбленные и неверные супруги, давние ученики Фобласа, попадая в искусно расставленные сети Онегина-Фобласа нового времени, превращаются в «комических мужей». «Призрачный мир» комедии буквально пронизывает всю художественную ткань XII строфы.

Многочисленные любовные похождения Онегина органично вписываются в картину «вседневных наслаждений», воссоздающих в первой главе романа гедонистический образ жизни петербургского аристократа, который был близок и юному поэту. Однако в конце 20-х годов культ наслаждения утрачивает в глазах Пушкина свою притягательность в связи с переосмыслением этических концепций сенсуализма Просвещения, вследствие чего меняется не только Онегин, но и пушкинская оценка «донжуанизма». В четвертой главе поэт окончательно развенчал холодную «науку» наслаждения: *Разврат, бывало, хладнокровный // Наукой славился любовной, // Сам о себе везде трубя, // И наслаждаясь не любя. // Но эта важная забава // Достойна старых обезьян // Хвалены дедовских времен: // Ловласов обветшала слава // Со славой красных каблучков // И величавых париков* (4, 68). Эта тема нашла свое отражение и в поэме «Граф Нулин», написанной приблизительно одновременно с четвертой главой «Онегина».

Транспонирование театральных принципов на создание образа Онегина осуществляется как эксплицитным, так и имплицитным способами, благодаря чему пушкинский персонаж соотносится не только с русской действительностью, но и с общеевропейской книжной культурой. В театральной модели светского поведения главного героя романа в скрытом виде, как вторая часть параллели, присутствует пушкинская игра литературными масками. Подобно режиссеру «закулисного пространства» он разыгрывает свой литературный спектакль, рассчитанный на читателя, которому предлагается в многоликих перевоплощениях Онегина угадать образы модных персонажей французских романов, вызвавших заметный резонанс в культурном обществе России начала века. Если холодное искусство

притворства предполагало читательское сближение Онегина с Вальмоном из «Опасных связей» Шадерло де Лакло, то непосредственность порывов и самозабвенность увлечений нацелены у поэта на соотношение его с Густавом де Линаром из романа в письмах Юлианы Крюденер (Валери, 1804) и его предшественником Сен-Пре Ж-Жаком Руссо. Шутливая же строфа, посвященная «дружбе» обманутых мужей, содержала аллюзию на любовные похождения Фобласа Луве де Кувре.

Прием «двойной игры» - театральной и литературной, с одной стороны, способствует созданию мозаичного образа Онегина первой главы, разрабатываемого Пушкиным на пересечении многих типологических характеристик, с другой - позволяет установить дополнительные внутренние контакты между героем и автором романа. Известно, что Пушкин был человеком редкого артистизма, блистательным собеседником и импровизатором. Игровое поведение составляло важный элемент не только творческой, но и повседневной жизни Пушкина. По воспоминаниям современников, он с изрядной нарочитостью любил перевоплощаться в различные, иногда противоречившие друг другу образы. «Шалун-поэт», бретёр, ярмарочный мужик «в ситцевой красной рубашке» в окружении нищих или «отлично добрый господин, обыкновенно приходящий в монастырь по воскресеньям» - вот далеко неполный перечень обликов, запомнившихся близкому окружению поэта. В своей книге «Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы» Л.И. Вольперт приводит многочисленные примеры погружения Пушкина в стихию бытовой игры периода Михайловской ссылки. Герои французских романов становятся на время светской «ипостасью» поэта. Пушкин как бы облачается попеременно в наряд Вальмона, Густава де Линара, Фобласа, обнаруживая тем самым черты сходства и с театральным поведением собственного героя - Онегиным. Так, в одном из любовных посланий к А.П. Керн в Тригорское (от 8 декабря 1825) поэт разыгрывает тактику и стратегию в духе виконта де Вальмона: «Если Вы приедете в понедельник я буду весел, во вторник восторжен, в среду нежен, в четверг игрив ... и всю неделю у ваших ног». По приезде в Малинники, куда поэт был приглашен П.А. Осиповой (октябрь и ноябрь 1828), он «ухаживает попеременно за всеми барышнями, разыгрывает заядлого Дон Жуана, заслуживает прозвища «вампир» и «Мефистофель» и пишет не без удовольствия в письме к Дельвигу: «Здесь очень много хорошеньких девчонок ... я с ними вожусь платонически, и от этого толстею и поправляюсь в моем здоровье» (8,11).

Способность к ролевому поведению связывает Пушкина и Онегина по принципу сближения-отталкивания. В них обоих активно проявляется творческий тип сознания, нацеленный на преодоление стереотипного образа существования и защиту неповторимой индивидуальности человека. В творческом, игровом отношении автора «Онегина» и его заглавного героя к жизни отразились ментальные особенности русского национального характера. Тип «актера в быту» широко распространен в русской культуре. Этот яркий поведенческий феномен, нашедший выражение в повседневной жизни и художественном творчестве русского человека, отмечен в работах Ю.М.Лотмана, В.В.Кантора, И.А.Овчининной и др.(9).

Однако артистический склад души у Пушкина и Онегина проявляется в социокультурном пространстве по-разному. У поэта артистическая натура высокого творческого напряжения; она реализуется в художественной деятельности, которая и определяет смысл пушкинского бытия. Именно с этой точки зрения рассматривает игровое поведение поэта с обитателями мира Михайловского – Тригорского – Малинников в ранее упомянутой книге Л.И. Вольперт. Исследовательница последовательно доказывает, что олитературенный быт, проигрывание в жизни заимствованных характеров и ситуаций, становились своеобразной предысторией пушкинского творчества, ранним этапом создания будущего художественного произведения.

Онегин-актер, напротив, оказывается творчески бессильным человеком. Ему даны «порывы», но не даны «свершения». Великий мастер перевоплощения, смены масок теряет во вседневном празднестве представление о том, кто он таков на самом деле. Потеря личной самоидентичности в круговороте светской жизни заставляет пушкинского героя почувствовать, что с ним происходит что-то не то, что в его жизни что-то не так. Следствием несостоявшегося акта созидательного творчества является страдание артистической души Онегина и неизлечимый недуг – «всеразьедающая хандра». С этого момента начинается детеатрализация пушкинского героя: он бежит от жизни «на миру», избегает аффектации чувств, театральности поведения, становясь больше наблюдателем и зрителем, порой соучастником происходящего, но невольно в действие вовлекаемый.

Таким образом, в VIII- XII строфах первой главы «Евгения Онегина» активно проявляется театральное мироощущение Пушкина, которое, в свою очередь, определяет стилевое своеобразие романа в стихах. Поэт включает в художественную структуру своего произведения не только элементы разных литературных родов и жанров, но и театрального искусства. Ориентация автора «Онегина» на систему средств театральной выразительности (перевоплощение, лицедейство, зрелищность, наличие

сценического пространства игры и «внутритекстового зрителя») позволяет говорить о формировании театральности как психологической и поэтологической категории стихотворного романа.

1. См. об этом: Легг О.О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX-XX вв. (на примере романов У.Теккерея «Ярмарка тщеславия», О.Уайльда «Портрет Дориана Грея», С.Мозма «Театр»): Автореф. дис... к.филол.н.- СПб, 2004; Мазенко В.С. Игровое начало в произведениях А.П.Чехова: Автореф. дис... к.филол.н.- Воронеж, 2004; Мелешкова О.А. Театральность в русской прозе второй пол. XIX в. (И.С.Тургенев, М.Е.Салтыков-Щедрин, П.Д.Боборыкин): Автореф. дис... к.филол.н. – Коломна, 2005.
2. Лобанов Д. Можно ли ставить на сцену произведения Пушкина? // Русская сцена.-1865.-№ 9.
3. Хализев В.Е. Драма как род литературы.- М.,1986.
4. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 6-ти т.- М., 1969. – Т.4.
5. Набоков В. Комментарий к роману А.С.Пушкина «Евгений Онегин». – СПб., 1998.
6. Пеньковский А.Б. Загадки пушкинского текста и словаря. Опыт филологической герменевтики. – М., 2005.
7. Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий.- Л., 1980.
8. Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы.- М.,1998.
9. Лотман Ю.М. Театр и театральность в строе культуры нач. XIX в. // Лотман Ю.М. Избранные статьи.- Таллин,1992.-Т.1; Кантор В.В. Артистическая эпоха и ее последствия (По страницам Федора Степуна) // Метаморфозы артистизма. Проблемы артистизма в русской культуре первой трети XIX в.-М., 1997; Овчинина И.А. Этапы творчества А.Н.Островского: Эстетика национального быта и характера: Автореф. дис... д. филол.н.- М., 2000.