

УДК 821.161.1

## ЛОРНЕТЫ, ОКНА И ЗЕРКАЛА В РОМАНЕ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

© 2013 г.

М.М. Гельфонд

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

gmma@mail.ru

Поступила в редакцию 23.03.2013

Анализируется система образов, связанных с художественной оптикой «романа в стихах». Зеркало, окно, лорнет и магический кристалл рассматриваются в качестве локусов, определяющих способ и зону видения автора и героев романа.

*Ключевые слова:* «Евгений Онегин», роман автора, роман героев, художественная оптика, окно, зеркало, лорнет, магический кристалл, поэтика жанра и композиции.

Завершая «Евгения Онегина» метафорическим образом «магического кристалла», через который была увидена романная перспектива, Пушкин дает своего рода «оптический» ключ к роману – возможность его прочтения через систему образов, связанных с актом видения мира автором и его героями. Магический кристалл, зеркало, окно, лорнет формируют представление о способах и зонах видения, представленных в романе. Они соотносимы, но не тождественны: не только картина мира, которая складывается в «романе автора», не совпадает с той, которая складывается в «романе героев», но и сами герои видят мир различно. Образы, связанные с процессом видения или художественной оптикой романа, с одной стороны, подчеркивают это неполное соответствие, с другой, дают возможность читателю увидеть мир глазами определенного героя, через соответствующую ему оптику. Таким образом, помимо несомненного предметного значения, каждый из названных образов обладает определенным семантическим потенциалом.

Мир «романа героев» в значительной степени организован образами зеркала и окна. Очевидна полярность данных локусов, обусловленная соотношением «своего» и «чужого», «я» и «не-я». Если в окне выражается «извечная антиномия микрокосма и макрокосма, мира своего и мира чужого» [1, с. 81], то зеркало как раз позволяет постичь *свое* как *чужое*, то есть дает возможность увидеть, по словам М.М. Бахтина, «внешний образ души», «подсмотреть свой заочный образ», создает ситуацию, в которой «из моих глаз глядят чужие глаза» [2, с. 240]. Иными словами, окно и зеркало есть оптические границы: окно – между внешним и внутренним, уже видимым и еще не видимым, зеркало –

между подлинным и мнимым, постижимым и непостижимым. Можно увидеть и ряд других семантических потенций. Так, Ю.И. Левин в статье «Зеркало как потенциальный семиотический объект» выводит следующие свойства зеркала (перечисление неполно. – М.Г.): соотношение с *иным* миром, противоречие *видимости* и *сущности*, «уникальная для человека возможность видеть самого себя, то есть вступать в диалог с самим собой» [3, с. 561–562]. Каким же образом эти свойства окна и зеркала реализуются в оптике пушкинского романа?

Во-первых, обращает на себя внимание последовательная соотнесенность главных героев романа, Онегина и Татьяны, с локусами зеркала и окна. Смысловое гнездо «зеркальных» образов сосредоточено в первой, петербургской главе романа. Прежде всего, это описание одевания Онегина в его кабинете – сцена, в которой несколько зеркал словно бы множат образ Онегина, делая его неуловимым для внешнего мира и в то же время полностью сосредоточенным на самом себе. Травестийные мотивы подчеркивают размывание границ личности: «Он три часа по крайней мере / *Пред зеркалами проводил* / И из уборной выходил / Подобный ветреной Венере, / Когда, надев мужской наряд, / Богиня едет в маскарад» [4, с. 20, курсив в цитатах здесь и далее мой. – М.Г.]. В. Набоков предполагал, что Пушкин имеет в виду картину «Венера за туалетом» (известную также как «Туалет Венеры») Франческо Альбано (1578–1660), весьма посредственного художника сентиментальных аллегорий, хотя слава его и была подкреплена многочисленными упоминаниями о нем во французской поэзии XVIII века [5, с. 147]. Но мифологический сюжет «Венера перед зеркалом» и вообще был чрезвычайно рас-

пространен в европейской живописи: мы встречаемся с ним у Тициана («Венера с зеркалом», около 1555), Рубенса («Венера перед зеркалом», 1615), Веласкеса («Венера перед зеркалом», 1612–1615). Вне зависимости от непосредственного источника образа, зеркало, традиционно воспринимаемое как женский атрибут, отражает в этом эпизоде, говоря бахтинскими словами, «избыток другого»: Онегин подобен богине, но – переодетой в мужское платье; он увиден не своими глазами, а *извне*, глазами другого, и оценивает себя в зоне видения чужого взгляда. Таким образом, зеркала отражают не столько лицо, сколько неуловимую социальную игру (сравним с множающимися интерпретациями Онегина в восьмой главе: «Чем ныне явится? Мельмотом / Космополитом, патриотом, / Гарольдом, квакером, ханжой, / Иль маской щегольнет иной...» [4, с. 158]).

«Зеркальное» видение мира Онегиным в значительной степени структурирует и все художественное пространство первой главы романа. Так зеркально соотносятся земля и небо белой петербургской ночью: «И вод веселое стекло / Не отражает блеск Дианы» [4, с. 28]; в лирическом отступлении автор вспоминает: «ножку Терпсихоры / На зеркальном паркете зал, / У моря на границе скал» [4, с. 23]. Окно же в первой главе изображается двояко: либо оно, будучи открытым, внеположно сознанию героя («васисда» аккуратного немца или открытые ставни в описании утреннего делового Петербурга), либо само приобретает свойства зеркала, в какой-то мере становясь им: «Двойные фонари карет / Веселый изливают свет / И радуги на снег наводят: / Усеян площадками кругом, / Блестит великолепный дом; / По цельным окнам тени ходят, / Мелькают профили голов / И дам, и модных чудаков. [4; с. 21]. Здесь взгляд дан не изнутри дома, а снаружи; он представляет собой интроспекцию – заглядывание в чужую жизнь.

Совершенно иначе раскрывается локус окна в центральных, «деревенских» главах романа. Так на фоне окна – знака бессобытийной провинциальной жизни – ретроспективно изображена жизнь дяди Онегина. По словам Ю.М. Лотмана, из окон и с балкона барского дома обычно «открывались далекие виды», поскольку его строили, как правило, так, что «с одной стороны он казался стоящим на ровном месте.., а с другой – открывался вид на скат холма, спуск к реке или озеру, на далекие горизонты» [6, с. 515]. Очевидно, жизнь онегинского дяди прошла в бессмысленном созерцании этих видов: «Он в том покое поселился, / Где дере-

венский старожил / Лет сорок с ключницей бранился / В окно смотрел и мух давил» [4; с. 37]. Как локус русской провинциальной жизни предстает окно и в рассказе ключницы Татьяне: «И старый барин здесь живал; / Со мной, бывало, в воскресенье, / Здесь под окном, надев очки, / Играть изволил в дурачки» [4, с. 138].

Иной семантический потенциал окна раскрывается в изображении Татьяны. Эта связь оказывается «сверхплотной»: окно упоминается или подробно описывается в связи с героиней романа десять раз, причем обозначает либо привычное положение героини («И часто целый день одна / Сидела молча у окна» [4, с. 47]), либо переломный момент в ее судьбе (разговор с няней и решение писать Онегину: «Не спится, няня, / Здесь так душно, / Открой окно и сядь ко мне» [4, с. 61]), напряженное ожидание первого объяснения («Татьяна пред окном стояла, / На стекла хладные дыша...» [4, с. 72]), переезд в Москву («...Садится Таня у окна. / Редет сумрак, но она / Своих полей не различает» [4, с. 149]). Еще одним излюбленным местом героини оказывается балкон: «Она любила на балконе / Предупреждать зари восход» [4, с. 48]. Сверхплотность этой связи обусловлена, по всей вероятности, тем, что жизнь Татьяны протекает в мире воображения или мечты, постоянной эмоциональной напряженности. Окно в этом контексте становится своего рода символом бесконечности, ожидаемого и неизвестного: так, художники Возрождения изображали в сюжете Благовещения Деву Марию сидящей у окна. В то же время позиция у окна оказывается наиболее опасной, поскольку оно – граница своего и чужого миров (отметим, что слово «гибель» неоднократно появляется в романе именно в связи с Татьяной).

Несовпадение зон видения героев по-своему проясняет и одно из многочисленных противоречий «романа в стихах». Это неоднократно отмечавшийся парадокс, связанный с опущенным Пушкиным эпизодом первой встречи героев. Ретроспективно описывая его в письме к Онегину, Татьяна говорит: «Ты чуть вошел, я вмиг узнала», Ленский же в диалоге с Онегиным характеризует ситуацию с точностью до наоборот: «Да та, которая тиха / И молчалива, как Светлана, / Вошла и села у окна» [4, с. 56]. Исходя из представлений о различных сферах видения героев, можно предположить, что одно и то же событие воспринимается ими по-разному: для Татьяны приезд Онегина связан с ситуацией явления (он входит в мир, в котором она ожидает его у окна), Онегин, «поддразнивая» Ленского, по слову Ю.Н. Чумакова, демон-

стрирует свое не-видение: «Скажи, которая Татьяна?» [4, с. 56], а Ленский воспроизводит романтическую ситуацию, переключая жизненный план в литературный. Автор же намеренно устраняется, оставляя читателю возможность домыслить эпизод встречи, преломленный через призму взгляда трех героев<sup>1</sup>.

Попытка одного героя понять другого, увидеть мир его глазами неизменно соотносится с переходом к другому способу видения. Так, в сцене гадания Татьяна отказывается от привычного для нее взгляда в окно и пытается увидеть свою судьбу (а следовательно, и понять поведение Онегина) с помощью зеркала: «Татьяна на широкий двор / В открытом платьице выходит, / На месяц зеркало наводит; / Но в темном зеркале одна / Дрожит печальная луна» [4, с. 97]. Вероятно, как раз благодаря зеркалу – и традиционному атрибуту гаданий, и предмету, связанному с Онегиным («И под подушкой пуховой / Девичье зеркальце лежит» [4, с. 98]), Татьяна видит во сне не только самого Онегина, но и мир его глазами (так неоднократно отмечалось, что гости в образе чудовищ увиденны ею сквозь призму онегинского взгляда). И напротив, пробуждение от ужасного сна отмечено возвращением к привычной для нее оптике и, соответственно, картине мира: «И Таня в ужасе проснулась... / Глядит, уж в комнате светло; / В окне сквозь мерзлое стекло / Зари багряный луч играет» [4, с. 102]. Оказавшись в кабинете Онегина, Татьяна видит не только знаки его причастности к определенному кругу людей и типу мышления («лорда Байрона портрет», «столбик с куклою чугунной»), но и «вид в окно сквозь сумрак лунный» [4, с. 139] – ее взгляд, сохраняя привычный для нее способ видения, словно бы подстраивается под чужую оптику. Преображению Онегина в восьмой главе, в свою очередь, соответствует замена зеркала окном: «Весна живит его: впервые / Свои покои запертые, / Где зимовал он, как сурок, / Двойные окна, камелек / Он ясным утром оставляет...» [4, с. 173].

Не менее важен и «двойной лорнет» Онегина – предметная деталь, которая неоднократно привлекала внимание комментаторов романа. Это «приспособление, которым пользовались посетители спектакля или бала» [7, с. 322-323], характеризует не только онегинскую приверженность моде (двойные лорнеты, напоминающие современные театральные бинокли действительно вошли в употребление в 1817 году, то есть были на момент начала романа модной новинкой), но и определяет его видение мира. Прежде всего оно характеризуется неизбежным сужением поля зрения («Двойной лорнет ско-

сясь наводит / На ложи незнакомых дам» [4, с. 19]) – в двойной лорнет можно было смотреть только одним глазом. Таким образом, в поле зрения Онегина попадает значительно меньше увиденного автором – и на этом строится прием «двойной оптики» театральных строф. Кроме того, взгляд Онегина оказывается поверхностным, скользящим («Все ярусы *окинул* взором»), а способ видения явно не соответствует его результату: онегинский вывод «все *видел*» опережает сам процесс видения («потом на сцену / в большом рассеянье *взглянул*» [4, с. 19]).

«Разочарованный лорнет» в первой главе маркирует несовпадение авторского и онегинского восприятия мира. Сам эпитет «разочарованный» по отношению к лорнету появляется в авторском фрагменте театральных строф, но возникает он именно потому, что автор стремится не совпасть с Онегиным – и прежде всего, в способе видения мира, в *мировоззрении* в самом буквальном смысле этого слова, словно бы примеряя для себя такую возможность: «И, устремив на чуждый свет / Разочарованный лорнет, / Веселья зритель равнодушный, / Безмолвно буду я зевать / И о былом вспоминать» [4, с. 18].

В восьмой главе «двойной» или «разочарованный» лорнет сменяется «неотвязчивым» – и это первый знак того чуда преображения, которое совершается с Онегиным еще до непосредственного узнавания Татьяны: «И *неотвязчивый* лорнет / Он обращает поминутно / На ту, чей вид напомнил смутно / Ему забытые черты» [4, с. 162]. Скользящий взгляд, поверхностное восприятие мира сменяется осмысленным, прицельным видением, а позже – вглядыванием («Хоть он глядел нельзя прилежней, / Но и следов Татьяны прежней / Не мог Онегин обрести» [4, с. 163]).

Если оптике «романа героев» соответствуют в той или иной степени зеркало, окно и лорнет, то оптику «романа автора» организует «магический кристалл», соединяющий в себе свойства зеркала, окна и двойного лорнета (в современном понимании – бинокля)<sup>2</sup>. Используемый для гадания магический шар как метафора авторского видения предполагает многомерность: авторское восприятие мира не равно тому, которым обладают в той или иной части романа Татьяна или Онегин. Но при этом метафора авторской оптики как бы вбирает в себя те оптические образы, которые характерны для героев. Более того, некоторые соответствия художественной оптике можно найти и в структуре пушкинского романа: если «роман героев», как неоднократно отмечалось,

тяготее к зеркальной композиции, то «роман автора», подобно окну, распахнут навстречу событиям и впечатлениям жизни. Финальная метафора «магического кристалла» соединяет их, благодаря чему один тип видения не вытесняет в романе другой, а гармонически соединяется с ним.

#### Примечания

1. Подробнее о первой встрече Татьяны и Онегина см. в работах: Большухин Л.Ю. Ситуация явления в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Пушкин и мировая культура: материалы III Междунар. науч. конф., г. Минск. В 2 ч. Ч. 1. – Минск: РИВШ, 2009. С. 242–248; Кулагин А.А. Первая встреча Онегина и Татьяны // Литературные мелочи прошлого тысячелетия: К 80-летию Г.В. Краснова. Коломна: Коломенский гос. пед институт, 2001. С. 53–62.

2. Подробнее о том, что представлял собой «магический кристалл» см. в работах: Безродный М.В. Еще раз о «магическом кристалле» // Временник пушкинской комиссии. М., 1988. С. 163–165; Фомичев С.А. «Магический кристалл» // Временник пушкинской комиссии. М., 1981. С. 167–168; Сорокин Ю.С. «Магический кристалл» в «Евгении Онегине» //

Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1986. С. 335–340.

#### Список литературы

1. Щукин В.Г. Окно как «жанровый» локус и поэтический образ. // Поэтика русской литературы: сборник статей [К 80-летию проф. Ю.В. Манна]. М.: РГГУ, 2009. С. 80–102.

2. Бахтин М.М. «Человек у зеркала» // Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. С. 240–241.

3. Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 559–587.

4. Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 4. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. 598 с.

5. Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Перевод с английского. СПб.: Искусство-СПб., 1998. 928 с.

6. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. // Ю.М. Лотман. Пушкин. СПб.: Искусство-СПб., 1998. С. 472–760.

7. Баевский В.С. Двойной лорнет // Онегинская энциклопедия. Т. 1. М.: Русский путь, 1999. С. 322–323.

### LORGNETTES, WINDOWS AND MIRRORS IN THE NOVEL «EUGENE ONEGIN»

*M.M. Gelfond*

The article deals with the system of optical instruments as a system of artistic forms. A mirror, a window, a lorgnette and a magic crystal are regarded as the “loci”, which determine the mode and zone of vision of the author and his characters.

*Keywords:* «Eugene Onegin», author's novel, novel of characters, optical instruments, window, mirror, lorgnette, magic crystal, genre and composition poetics.