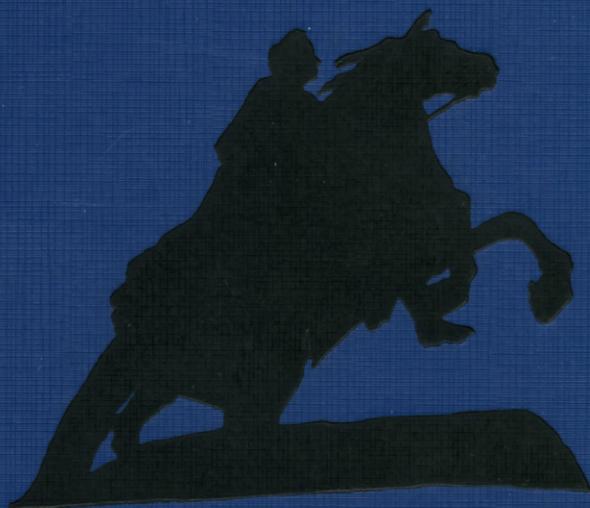


Ю.Борев • ИСКУССТВО ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ОЦЕНКИ

Юрий Боров

ИСКУССТВО ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ОЦЕНКИ

Опыт
прочтения
«Медною всадника»



Юрий Боров



ИСКУССТВО
ИНТЕРПРЕТАЦИИ
И ОЦЕНКИ

Опыт
прочтения
«Медною всадника»

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ
ПИСАТЕЛЬ
1981

Пушкинский кабинет ИРЛИ



Книга Юрия Борева «Искусство интерпретации и оценки. (Опыт прочтения «Медного всадника»)» посвящена проблемам анализа художественного произведения. Автор обосновывает оригинальную концепцию целостного анализа. Разработанная им методология применяется к интерпретации и оценке поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник», пользующейся репутацией «загадочной», «завешенной». Исследователь выявляет обращенность этого произведения к проблемам философии истории и острейшим проблемам эпохи.

В книге Ю. Борева характеризуется смысловое и ценностное значение стиля и виртуозное мастерство поэта, запечатленное в художественном строении поэмы.

ОТ АВТОРА

Истинное мастерство критика есть сочетание «дара» и «навыка». Критическая одаренность — необходимое, но не достаточное условие успешности литературоведческого анализа. Достаточным оно становится в сочетании с методологией, обеспечивающей научные основания и продуктивность критических навыков.

Автор предлагает методологическую систему целостного анализа, направленного на:

1) сочетание интерпретационного и оценочного аспектов анализа;

2) всесторонний охват произведения как в его внешних, так и внутренних связях и выявление их семантики; сочетание разных подходов, в том числе диахронных и синхронных;

3) усвоение предшествующего опыта литературоведения и снятие его с удержанием положительного, которое должно органично войти в систему целостного анализа;

4) нахождение логики, последовательности и места каждого из подходов и типов интерпретации и оценки, выработанных литературоведением, при их сочетании и включении в систему целостного анализа. Не эклектический характер интеграции предшествующего методологического опыта литературоведения, а интеграция его на монистической основе историзма.

Интерпретация и оценка предполагают метод. Парадокс метода состоит в том, что он позволяет, исследуя даже никому неведомое явление, идти вслед за предшественниками. Метод всегда позволяет мыслить, опираясь на опыт предшественников, имевших дело с явлениями подобного класса или типа. «Идя вслед» за предшественниками, мы должны сделать четыре шага интерпретационных и соответственно четыре оценочных шага: 1) определение установки анализа, 2) выявление смысла и ценности внешних и 3) внутренних связей произведения, 4) интегрирование результатов анализа и установление художественной концепции произведения и его ценности. Число, логика, последовательность этих шагов строго мотивированы. Проведенное таким образом исследование имеет известную долю научной объективности и обоснованности.

ванности. При этом методологическая дисциплина движения исследовательской мысли предполагает и высокую степень свободы реализации личностно-субъективных начал критика. Последнее обеспечивает возможность оригинальности, глубины и вариативности (неоднозначности) прочтения произведения, что, с одной стороны, углубляет научность интерпретации и оценки, с другой стороны, мешает абсолютизации достигнутых результатов как окончательных и единственно истинных.

Книга состоит из трех частей: I. Теория интерпретации и оценки, II. Методология интерпретации и оценки, III. Интерпретация и оценка.

В третьей части предложенная методологическая система целостного анализа проверяется и демонстрируется в рабочем состоянии при анализе поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник», имеющей репутацию «загадочного», «занавешенного» произведения.

Подходы, приемы, процедуры литературоведческого анализа, накопленные историей этой науки, должны обрести свою «менделеевскую систему». Главная идея этой книги: выявить рациональное и актуальное в предшествующих и современных методологических исканиях и попытаться монистически соединить традиционные и новые методы в неэклетическое единство современной методологической системы, позволяющей вести целостный анализ произведения.

Автор выражает благодарность ученым, принявшим на разных этапах его работы участие в обсуждении методологических идей (А. Я. Зись, Ю. М. Лотман), глав о Пушкине (И. Л. Фейнберг, Н. Я. Эйдельман, В. Д. Сквозников) или всего текста рукописи (Н. К. Гей, А. Ф. Еремеев, М. Я. Поляков, Л. Н. Столович, Н. Георгиев, Е. Мутафов).

***1. ТЕОРИЯ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ
И ОЦЕНКИ***

Состояние критики само по себе показывает степень образованности всей литературы.

А. С. ПУШКИН

1. КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ И СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ КРИТИКИ

ЛИТЕРАТУРА — КРИТИКА — ОБЩЕСТВО

Художественно-творческий процесс состоит из звеньев: действительность — художник — произведение — читатель — действительность. Писатель осмысляет действительность; результат закрепляется в произведении; его воспринимает читатель, испытывая определенное воздействие; он под этим воздействием в определенном направлении социально-активно влияет на действительность (с нее начинается и ею заканчивается цепь взаимодействия элементов художественно-творческого процесса). Критика — одна из сил, организующих этот процесс: она влияет на все его звенья и обуславливает взаимодействие между ними. Каждый из аспектов этой деятельности критики выявляет ту или иную ее функцию.

1. *Критика воздействует на восприятие художником мира (звено: «действительность — художник»)*, ориентируя творца на постижение тех или иных сторон жизни, на преимущественное внимание к той или иной тематике. Осуществляя эту функцию, критика тяготеет к постановке острых социально-политических и философских проблем.

2. *Критика воздействует на художника*, влияя на его творческую личность, формируя ее самоконтроль и тем самым подготавливая широкую социальную корректировку будущей художественной деятельности. Поэтому социально-творческие стороны личности художника входят в сферу интересов критики.

В понимании взаимоотношений критика и писателя существуют две крайние точки зрения. В соответствии с одной из них, наглядно проявившейся в суждении художника Ге: «Критика — это когда глупые судят об умных»¹, — критик всего лишь неудавшийся писатель. Но не лучше и другая крайность: писатель — человек, не доросший до критических суждений. М. Горький, несколько заостряя проблему, отмечал: «Для того, чтобы критик имел право на внимание писателя, необходимо, чтобы он был талантливее его, знал историю и быт своей страны

¹ Литературное наследство, т. 37—38. М., 1939, с. 453.

лучше, чем знает писатель, и вообще — был интеллектуально выше писателя»¹.

Бесспорно одно, что в критике всегда есть некоторая доля горечи, нечто ранящее авторское самолюбие, и все же без нее нет истинного творческого роста художника. Пушкин являл собою образец благородного и приверженного пользе искусства авторского отношения к критике: «Читая разборы самые неприязненные, смею сказать, что всегда старался войти в образ мыслей моего критика и следовать за его суждениями, не опровергая оных с самолюбивым нетерпением, но желая с ними согласиться со всевозможным авторским себяотвержением»².

Без самоконтроля художник не может ни осмыслить пройденный путь, ни творчески расти, а самоконтроль неизбежно опирается на критику.

3. *Художественная критика влияет на процесс создания художником произведения* и поэтому включает в себя некоторые проблемы психологии творчества и художественного мастерства. Критический анализ других художников и предшествующего творчества автора дает творческому процессу создания нового произведения важные импульсы и ориентиры.

4. *Художественная критика взаимодействует с произведением*, постигая его смысл, и создает поле общественного мнения вокруг него. Искусство вовсе не поставляет полуфабрикаты, которые только критика превращает в предмет эстетического потребления. Но она, как катализатор, мощно усиливает постижение читателем художественной концепции произведения. Критика начинается и кончается любовью к искусству. А. Пушкин писал: «Где нет любви к искусству, там нет и критики. Хотите ли быть знатоком в художествах? — говорит Винкельман. — Старайтесь полюбить художника, ищите красот в его созданиях»³.

В художественном процессе могут образоваться невосполнимые провалы, если критика окажется неспособной выработать систему реальных критериев и показать историческое место важнейших художественных произведений современной литературы.

Критика создает поле общественного мнения, в кото-

¹ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 29. М., 1955, с. 196.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. VII, М., 1958, с. 167.

³ Там же, с. 160.

ром осуществляется само бытие художественного произведения, живущего как предметно-физическое, реальное, и как общественно-духовное, идеальное явление.

В самом деле, где существует произведение? В замысле? В воплощенном в рукопись замысле? В изданной книге? В читаемой книге? В восприятии читателя? В общественном мнении, которое опосредствует, предваряет и предопределяет восприятие читателя?

Само бытие произведения осуществляется через диалектику материального и идеального. Одна из важных функций критики — формирование общественного мнения вокруг произведения, что способствует его социальному осуществлению.

5. *Художественная критика влияет на звено художественного процесса «произведение — читатель».* Критика помогает внимательному «прочтению», интерпретации художественного произведения, которое предстает в свете ее истолкований в сознании аудитории. А. Н. Толстой писал: «Задача критика близка к задаче режиссера, когда он берет рукопись и вскрывает ее скрытую между строк энергию»¹.

Даже друг Пушкина поэт Вяземский не полно понимал масштабы его гения. И только после статей Белинского о Пушкине уже нельзя было говорить о нем, не сознавая всего его величия. Вдохновение художника может оказаться потерянным для современности, если критика не окажется на уровне века и не подготовит аудиторию к восприятию и пониманию нового слова в искусстве.

6. *Критика воздействует на читателя,* формируя его художественные вкусы и социальные ориентации. Поэтому ценностное рассмотрение художественных явлений — один из важных моментов художественной критики. Познанию механизмов, природы и характера воздействия критики на читателя способствуют конкретно-социологические исследования.

Эстетическое воздействие на читателя, пробуждающее в читателе творческий дух, — прерогатива искусства. Критика издавна пыталась эстетически воздействовать на читателя не только средствами искусства (например, близкий к тексту пересказ и богатая цитация в статьях В. Белинского стихов А. Пушкина), но и непосред-

¹ Толстой А. Н. Полн. собр. соч., т. 13. М., 1949, с. 331.

ственно собственно критическими средствами (эмоциональность и выразительность стиля, красота логики в тех же статьях Белинского). Решение этой задачи сближает критику с искусством. Критика может вводить читателя в лабораторию исследования, такая «театрализация» критического мышления (творчество на глазах у публики) требует повышения роли личного начала в работе критика.

7. *Художественная критика стимулирует и направляет активное вторжение читателя в жизнь.* Критика своей интерпретацией произведения и прямыми социальными выводами и рассуждениями способна воздействовать на сознание и социальную активность читателя. Эту особенность критики отмечал Ф. М. Достоевский, подчеркивая, что всякий критик должен быть публицистом и обязан не только иметь твердые убеждения, но и уметь проводить их. Критика выводит художественное произведение на сцену общественной жизни, погружает его в контекст социальной борьбы. Поэтому для критики столь важно публицистически-гражданственное начало.

8. *Критика воздействует на действительность и дает ее опосредованный произведением и непосредственный анализ и оценку.* Тем самым художественная критика является одним из способов социального анализа общества. Критика делает прямые сопоставления произведения и действительности, что является одним из существенных путей вторжения этого типа духовной деятельности в жизнь. Изучение жизни, а не только литературы входит в круг профессиональной подготовки критика, что позволяет ему анализировать художественную правдивость произведения.

9. Мы рассмотрели выше горизонтальный пласт художественного процесса, однако следует принять во внимание и его историческую «вертикаль». *Критика обуславливает характер и направление силовых линий, идущих от художественной традиции и влияющих на все элементы художественно-творческого процесса* (действительность — писатель — произведение — читатель). Критика помогает и художнику и читателю ориентироваться по отношению к современному искусству, и к художественной моде, и к классическому наследию и его традициям, и ко всей художественной культуре в целом.

В последние годы в нашей теории появились суждения, абсолютизирующие литературную природу критики и отрицающие научно-логическое начало в ней. В этом отношении характерна книга Б. Бурсова, полемически названная: «Критика как литература». Критика должна, по мнению Бурсова, избегать «формально-логического» начала, ибо оно отрицательно воздействовало даже на великих критиков, «примером чему может служить Плеханов, порою тяготевший к категорическим утверждениям *формально-логического порядка*. Буквалистское, то есть отчасти педантичное, истолкование положения Белинского об обязанностях критика перелагать идеи художественных произведений с языка искусства на язык логики (подчеркнуто мною. — Ю. Б.) нанесло ущерб литературно-критической практике самого Плеханова...»¹.

У Б. Бурсова появились последователи, критикующие его за недостаточную строгость в проведении идеи «критика есть литература, и только литература». Научное начало («рационализм»), по их мнению, вредно для критики, так как является результатом влияния формалистов 20-х годов (Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова и др.).

На деле критика двуедина по своей природе, она «погранична» и является в некоторых своих функциях, особенностях и средствах литературой, а в других — наукой. При отождествлении критики с литературой и отрицании в ней научного («рационалистического», «педантичного») начала возникают недоуменные да и неразрешимые вопросы:

1. Как сообразовать идею «критика — литература» с мнением Пушкина, говорившего, что «критика — наука»; Белинского, для которого «критика — движущая эстетика», то есть определенная наука, приведенная в движение; Плеханова, для которого критика была сферой научно-социологического анализа?

2. Следует ли бояться «ума холодных наблюдений» в критике, если без них для Пушкина нет и поэзии, которая соединяет эти наблюдения с «заметами сердца»?

3. Как выстраиваются взаимоотношения критики и литературоведения, если критика есть только литература?

¹ Бурсов Б. Критика как литература. Л., 1976, с. 16.

4. Всякое мышление имеет свой «инструмент» — метод. Каков же он у «нерационалистической» критики? Интуитивизм? Иррационализм? Или если критика есть литература, то, видимо, она должна использовать в качестве инструмента мышления не научный, а художественный метод?

5. Пробовали ли ревнители ненаучности критики взглянуть на проблему с общеэстетической точки зрения и выйти за пределы антиномии «критика — литература»? Как быть с взаимоотношениями: «критика — театр», «критика — кино» и т. д.? Что, критика в области хореографии есть часть хореографии? А критика живописи — часть изобразительного искусства? Устроит ли «антинаучников» формулировка (по типу «критика как литература»): «музыкальная критика как музыка»? Или, может быть, нужно сказать: «музыкальная критика как литература»?

На все эти вопросы трудно ответить, не выходя за пределы отождествления критики и литературы. Теоретическая позиция, не проясняющая проблему, а вносящая в нее столь много новых недоумений, не является истинной.

Нельзя рассматривать критику и как сферу чистой науки.

Художественная критика — составная часть художественного процесса, она вырастает из него, на основе его собственных запросов и на основе социальных особенностей потребления искусства обществом. Одной из своих сторон художественная критика является самокритикой искусства, она — коррелят в саморегулирующейся системе взаимодействия искусства и общества. Закономерно возникает вопрос, почему подобного явления нет в сфере научного познания? Конечно, научные рукописи и книги подвергаются устному и письменному рецензированию: оценки и критические анализы, отзывы и рецензии на научную продукцию часто публикуются в отраслевых журналах. Однако вся эта полезная и необходимая деятельность никак не консолидируется в специальную область, подобную художественной критике, — в некую «научную критику».

Конечно, у научных рецензий есть нечто схожее с художественной критикой: оценка результатов творческого труда, ориентация читателя на достижения творческого процесса — своеобразная лотция в книжном море. Однако

В науке эти рецензии носят вспомогательный характер, не становясь, как правило, составной частью самого научно-творческого процесса. Это объясняется двумя обстоятельствами. Во-первых, научные достижения поначалу обращены к специалистам и, лишь будучи проверены и внедрены, становятся достижением широких кругов. Во-вторых, научные результаты могут быть апробированы с помощью эксперимента и внедрены в практику, в технику. Результаты художественного освоения мира ныне, как правило, сразу нацелены на восприятие массовой аудиторией, и главное — они не могут быть экспериментально проверены. В известном смысле, художественный вкус критики и является инструментом экспериментирования, которое позволяет «апробировать» и оценить произведение. По мере того как потребление искусства становилось достоянием все более широких слоев публики, возрастала необходимость в специальной сфере, «пограничной» между наукой и искусством, — в художественной критике.

В философии, как науке, критика не выделяется в особую сферу деятельности, развитие мысли в форме полемики неизбежно связано с раскрытием позитивной мировоззренческой позиции. Критическая форма философствования — лишь определенный жанр собственно философского исследования, не выделяющийся в особую область деятельности, как это происходит с художественной критикой по отношению к искусству. Философская и научная критика не выходят из сферы философии и науки и ведутся на их «языке», в их категориях. В этих случаях не создаются ни метаязык, ни метасистема, ни метапозиция по отношению к науке, художественная же критика являет собою метапозицию по отношению к искусству. Художественная критика осуществляет себя «на границе» искусства и эстетики и переводит художественную речь в иную семиотическую систему. В этом смысле художественная критика — явление уникальное в области культуры. Она двойственна по самой своей природе: одними свойствами — формой выражения мысли, включенностью в художественный процесс и т. д. — критика родственна литературе, другими — способами мышления, опорой на методологию, наличием категориального аппарата — науке.

Философия разрабатывает единые методологические основы всех наук. Однако каждая дисциплина, учитывая особенности своего предмета и задач, пользуется методологией, которая специфически преломляет общефилософскую. От философии, дающей общий инструмент познания, ко всем наукам отходят методологически опосредствующие звенья, учитывающие проявления общих закономерностей применительно ко все более узкому кругу явлений. Эстетика раскрывает особенности проявления общих законов в сфере эстетического освоения действительности, и в частности в сфере художественного творчества. Теория литературы раскрывает специфический характер проявления общих эстетических законов в литературе. История литературы, опираясь на добытые теорией литературы знания законов литературного процесса, осмысляет реальное развитие литературы в его конкретности. Следующим опосредствующим звеном является литературная критика, которая на основе понимания и общих законов и живого многообразия литературного процесса интерпретирует и оценивает произведения, определяя их место в художественной культуре.

Остановимся подробнее на взаимоотношении истории и теории литературы, которое ныне особенно осложнилось, когда единство исторического и логического глубоко проникло и в теорию, и в историю литературы, положив конец старому их противостоянию. И теория и история литературы включают в себя и представляют собой взаимодействие «структурного» и «генетического» рядов литературы. Однако средства, приемы исследования у теоретика и у историка литературы различны, как и различны способы и задачи обработки исходного эмпирического материала. Выступая как теоретик, исследователь стремится определить существо развивающейся системы, а как историк он характеризует самый процесс становления и развития ее различных форм, анализирует их конкретные проявления. Именно здесь проходит водораздел между теорией и историей внутри литературоведения. Для теории характерен акцент на «горизонтальные», «поперечные» сечения исследуемого предмета, позволяющие познать структурное строение литературы на различных этапах ее развития. Для истории характерен упор на «вертикальное», «продольное» генетическое рас-

членение предмета. У теории и истории различны не только плоскости, но и критерии членения литературы. При ее теоретическом изучении основанием членения является принцип выявления классических художественных форм (с учетом их множественности), дополненный раскрытием этапов изменения самой природы литературы. В исторической теории литературы логический анализ воспроизводит исторический процесс развития литературы в конкретно-всеобщих суждениях. Исторической теории литературы присущ более крупный масштаб рассмотрения литературного процесса, чем у истории литературы.

Историк литературы обязан обратить внимание на этапы творческой эволюции данного художника, а для теоретика все его творчество в целом предстает как этап общего литературного развития.

От литературоведения отпочковались ныне различные сферы филологического знания. Слависты, «западники», «восточники», латиноамериканисты раздробились на специалистов по еще более частным областям: античников, медиевистов, германистов, специалистов по русской литературе XIX века и т. д. Однако и это оказалось не пределом «деления», появились пушкинисты, шекспироведы и т. д. Вокруг каждого большого поэта возникла целая наука. Больше того, появились специалисты по отдельным крупным литературным произведениям. В процессе такого «дробления» знания происходит все большее приближение исследователя к объекту, что позволяет охватить его подробности и проникнуть в самую его суть. Этот необходимый и плодотворный процесс родил целые науки вокруг «Божественной комедии», «Гамлета», «Медного всадника». Однако такое приближение к предмету, естественное для прогресса литературоведения, грозило бы утратой перспективы, измельчением масштабности мышления, если бы не возникшая одновременно в науке обратная тенденция ко всеохватывающему взгляду. Теория литературы возвращает литературоведению целостность, обобщая конкретный материал, появившийся благодаря «дроблению», приходит к созданию концепций, охватывающих весь процесс. Теория литературы становится гарантом исторически масштабного мышления всего литературоведения и истории литературы в частности. История литературы же обеспечивает конкретность и предохраняет от дурной абстракт-

ности все литературоведение и теорию литературы в особенности. Теория дает истории литературы общую перспективу художественного процесса. А знание реальной его плоти теория обретает в истории литературы.

У критики и литературоведения есть сходства и различия.

	Литературоведение	Критика
1. Форма мышления	Сфера научного мышления	Сфера сочетания научного и художественного мышления
2. Предмет анализа	Рассмотрение устоявшихся явлений, имеющих высокую ценность: анализ главных элементов и звеньев процесса развития художественной культуры нации, всего человечества	Рассмотрение всего потока, как ценных, так и не имеющих высокой художественной ценности явлений: анализ явлений современного художественного процесса и выделение общезначимых ценностей
3. Акценты при рассмотрении предмета	Рассмотрение историко-художественного развития. Упор на художественный процесс	Рассмотрение звеньев современного художественного процесса. Упор на произведение
4. Соотношение анализа и оценки	Анализ оцененного. Акцент на интерпретационном подходе	Оценка анализируемого. Акцент на ценностном подходе
5. Характер связи с современностью	Тяготение к академизму, более опосредованная связь с актуальностью	Тяготение к оперативности и публицистичности. Прямая связь с актуальностью
6. Отношение к аудитории	Акцент на обращенность к специалистам, при сочетании научных и популяризаторских задач.	Акцент на обращенность к широкой аудитории. При сочетании научных и популяризаторских задач акцент на массовость и доступность
7. Способ хранения и клиширования результатов	Ориентация на долговечность хранения основных знаний. Главные результаты клишируются и хранятся как в познавательной, так и в аксиологической сферах	Ориентация на оперативное использование основных результатов познания. Главные результаты хранятся в аксиологических и фактологических постулатах, ставящих данное произведение на определенное ценностное место
8. Контекст анализа	Ориентация на рассмотрение литературы в контексте всей культуры	Ориентация на рассмотрение произведения в контексте литературы
9. Контекст онтологического осуществления	Онтологически осуществляет себя преимущественно в контексте науки, как ее элемент	Онтологически осуществляет себя преимущественно в контексте литературы, как ее элемент
10. Сфера «снятия» результатов. Метасистема	Важнейшие результаты анализа в «снятом» виде существуют главным образом в эстетике. Метасистема: эстетика	Важнейшие результаты анализа в «снятии» вида существуют главным образом в литературоведении. Метасистема: литературоведение.

Указанные различия нельзя абсолютизировать, граница между литературоведением и критикой подвижна и проницаема, и все же в тенденциях, в упоре на ту или другую сторону дела сказывается специфика каждой из этих областей постижения искусства.

Среди важнейших профессиональных качеств исследователя литературы А. С. Пушкин, оценивая В. Г. Белинского, называет талант, независимость мнений, остроумие, а также ученость, начитанность, уважение к традиции (у Пушкина сказано к «преданию»), осмотрительность, что в совокупности равно зрелости. Эти перечисленные Пушкиным профессиональные качества равно важны для критика и литературоведа.

2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КРИТИКИ СО СМЕЖНЫМИ ОБЛАСТЯМИ ДУХОВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

КРИТИКА И ЛИТЕРАТУРА. КРИТИКА И РИТОРИКА

Существенные стороны современных взаимоотношений критики со смежными сферами духовной деятельности раскрываются при рассмотрении истории их возникновения.

Литературно-критическая мысль зарождалась внутри самого поэтического текста, который, начиная с поэм Гомера, включал саморефлексию, ценностные суждения о сюжете, деталях, о степени правдоподобия и художественных достоинствах произведения¹. Как реакция на внутривоэтические суждения о художественном творчестве в древнегреческой культуре возникли (главным образом в философии) первые теоретико-эстетические положения, обобщающие опыт искусства. Другими словами, критика возникла благодаря «встречному» движению науки и литературы.

Начиная с IV века до н. э. зарождаются риторические школы, формировавшие нормы ораторского искусства, столь необходимого каждому гражданину полиса в ситуации его демократического развития. Демократия требовала искусства ораторствования, а порою и навы-

¹ Позднее поэзия, за исключением жанров эпиграммы и пародии, перестает играть существенную роль в развитии критических суждений о литературе.

ков демагогии, и риторика пришла, чтобы ответить на эти социальные потребности. При этом риторика опиралась на предшествующий литературно-художественный опыт, а дальше процесс развивался как вычленение из риторики — при ее сложных и изменчивых отношениях с философией — собственно литературной критики¹. Порождающее значение риторики по отношению к литературной критике весьма существенно для понимания ее природы, функций и метода. «Возврат» к опыту риторики, или, вернее, включение ее мыслительного материала в арсенал методологии современной литературной критики, коренится в самой истории возникновения этой сферы духовной деятельности².

Соперничество между поэзией и философией во влиянии на формирование литературной критики далее сменяется соперничеством эстетики и риторики. В этом смысле можно сказать, что по своему происхождению критика — и движущаяся эстетика, и риторика, обращенная на анализ не устной, а именно письменной художественной речи. Литературная критика родилась из этого процесса взаимодействия поэзии с эстетикой и риторикой путем втягивания их в процедуру конкретных оценочно-интерпретационных суждений. Критика появляется лишь в римскую эпоху, после долгого периода вызревания, «преодоления инерции» собственной традиции эстетики и риторики. Процесс рождения критики содержит в себе ряд моментов, которые прямо или косвенно раскрывают ее существенные особенности и ее современные взаимоотношения со смежными сферами духовной деятельности.

Исторически более раннее происхождение эстетических знаний, чем литературной критики, свидетельствует о том, что это две различные специфические сферы деятельности.

История происхождения критики выявляет ее внутренние связи с эстетикой (то есть сферой теории), с риторикой (которая в этом процессе олицетворяет собою методологию) и собственно с поэзией (которая нуждалась в художественных критериях и поэтому рефлекти-

¹ См.: Древнегреческая литературная критика. М., 1975, с. 5.

² См. об этом: Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978, с. 119—170. Эта книга впервые в отечественной науке ставит вопрос о методологических возможностях для критики ее взаимодействия с риторикой.

ровала, создавая принципы и процедуры самооценки). Зная историю становления критики, мы легче можем постичь ее современную структуру и поле ее духовных взаимодействий: 1) с областями теоретического изучения литературы (эстетика, теория литературы, поэтика); 2) с дисциплинами, причастными к методологии интерпретации (риторика, герменевтика); 3) с дисциплинами, полагающими анализировать текст (структурализм); 4) с дисциплинами, вырабатывающими принципы и процедуры оценки (аксиологией); 5) с видами искусства (театр, музыка, кино и т. д.), каждый из которых способен быть не только объектом, но и инструментом исследования¹.

КРИТИКА И ЭСТЕТИКА

Американский литературовед М. Каули сетует на «эстетическую глухоту»² многих критиков. Однако должна ли «слышать» эстетику критика, или ей достаточно иметь художественный слух и не быть глухой по отношению к искусству? В скольких критических умах как оправдание их эстетической безграмотности живет убедительная на первый взгляд притча о сороконожке, которая разучилась ходить, как только стала задумываться о теории передвижения. Не лестное, однако, сравнение коренится в самосознании этих критиков! Мыслительная деятельность критика — не ползание по тексту. И не все были сказаны слова Белинским: «Критика — движущаяся эстетика». Как их понимать? Конечно, метафора не претендует ни на научную точность, ни на однозначность прочтения. В этом плане метафора всегда уступает научному определению, но имеет по отношению к нему и пре-

¹ Речь идет о новой тенденции развития литературно-критической мысли: использование опыта различных искусств и сфер искусствознания. Так, в литературоведческих работах М. Бахтин использовал категорию музыковедения («полифония», «многоголосье») при анализе поэтики Ф. Достоевского. С. Эйзенштейн использовал понятия кинотеории (монтаж, план, кадр) в целях исследования поэзии Пушкина. Позже в трудах Л. Мазеля термин «монтаж» стал инструментом анализа музыки Д. Шостаковича. В работе «Интонация как эстетическая категория» Т. Радионова раскрыла возможность применения разработанного в музыковедении понятия «интонация» к анализу произведений поэзии, живописи, скульптуры. Использование опыта других искусств для анализа литературы обогащает критику новыми приемами, новой операционной техникой и категориальным аппаратом.

² Каули М. Дом со многими окнами. М., 1973, с. 294.

имущества: эмоциональную убедительность, наглядность и выразительность, мгновенное схватывание взаимоотношений между явлениями.

Высказывание Белинского можно трактовать следующим образом. Эстетика, обобщая художественный опыт человечества, вырабатывает на его основе ряд относительно адекватных этому опыту теоретических постулатов, законов и категорий, которые растут и меняются в ходе истории. Суждения эстетики являются теоретическим фундаментом критического рассмотрения художественного текста. Когда критик отказывается от эстетики, она догоняет его в виде самых наивных и компилятивных суждений об искусстве, которые, конечно, не продвигают ни науку о литературе, ни саму литературу.

Критика есть движущаяся эстетика в том прямом и ясном смысле, что критический анализ плодотворен и результативен только в том случае, если приводится в движение аппарат эстетических категорий, если исследование текста опирается на «снятый» художественный опыт человечества — на эстетику. Образная мысль взаимодействует с опытом читателя, интимно обращается к его личному опыту. Смысл образа не однозначен. Однако в его прочтении не должно быть места и произволу. Существуют границы прочтения и интерпретации. Образ дает фиксированную программу размышления читателя над определенным кругом жизненного материала. Из этого следует ряд выводов: критик должен освоить широчайшие слои жизненного и эстетического опыта; нельзя требовать тождества оценок от всех критиков; их суждения при всех расхождениях должны оставаться в русле программы, заложенной произведением.

Объектами исследования литературоведения и критики являются художественное произведение и литературный процесс. Последний не может быть представлен как простая сумма отдельных художественных произведений. В. Короленко подчеркивал, что критика должна располагать в «стройную перспективу» всю массу художественных произведений¹. Для ориентации критики в сложном пространстве мировой художественной культуры большое значение имеет опора на эстетику. А. Пушкин отмечал, что критика «основана на совершенном зна-

¹ См. об этом: Короленко В. О литературе, критике и обществе. — В сб.: Русские писатели о литературном труде, т. 3. Л., 1955, с. 655—656.

нии правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений»¹. Эти идеи А. Пушкина и нашли свое продолжение и теоретическое завершение в формуле В. Белинского: «Критика — движущаяся эстетика».

Теоретик систематизирует знания и «выводит» массу накопленных фактов из небольшого числа основных предпосылок. Гипотеза, подтвержденная фактами, превращается в знание более высокого порядка. Существует в науке всегда и «задел знаний» — факты, еще не ассимилированные теорией². Эти современные представления о структуре знания объясняют и взаимоотношения эстетики и критики. Последняя создает «задел знаний» для эстетики и ставит перед нею вопросы, решение которых продвигает теоретическое знание вперед. Критика фиксирует первые наблюдения, результаты которых чаще всего гипотетичны и частны, но уже у серьезного критика все ориентировано на выявление закономерностей творчества, на обобщение. Тем более это характерно для литературоведа, имеющего дело не с текущим меняющимся процессом, а с процессом относительно стабильным, на который ученый смотрит с известного исторического расстояния. Эстетика же призвана систематизировать знания, накопленные и критикой и литературоведением, чтобы проверять, отвергать или поднимать гипотетические знания до уровня системы законов и категорий³.

Эстетика не является инструментом критического анализа. Между исследователем и предметом анализа стоят не только теоретические суждения о данной сфере жизни, но соответствующая им методология. Она-то и дает инструменты анализа. Иными словами, для критического прочтения произведения мало привести в движение эстетику, ее понятийный и категориальный аппарат, надо еще и вооружиться выработанными на основе познанных закономерностей искусства установками, принципами, приемами, процедурами, которые в своей совокупности и составляют метод критического анализа. Один из аспектов этого метода связан, — поскольку речь

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. VII, с. 159.

² Т ö г н е б о h m Н. Reflexions on scientific research. — «Scientia», Milano, 1971, vol. 65, № 3—4, p. 225—243.

³ См. об этом: Б о р е в Ю. Эстетика. М., 1981, с. 368—372.

идет об операциях не только познавательных, но и интерпретационных, — с герменевтикой. Другой аспект связан, — поскольку речь идет не только о познании и интерпретации, но и об оценке, — с аксиологией.

КРИТИКА И ГЕРМЕНЕВТИКА

Герменевтика (теория интерпретации, учение о понимании смысла), как и гносеология (теория познания) и аксиология (теория ценностей), составляет неотъемлемую часть развернутой философской системы. Эта часть не всегда терминологически и структурно выделялась и оформлялась в специальную философскую дисциплину. Отечественная философия вопросами аксиологии занимается вплотную лишь последние 20 лет. Вопросы герменевтики в этом отношении еще «моложе», и здесь пока не так много серьезных работ, таких, например, как статьи П. Гайденко, М. Стафецкой.

Герменевтика ныне полагает себя сферой духовной деятельности, без которой литературоведение не сможет обстоятельно осмыслить свои задачи. Герменевтика — «явление неоднородное, к ней принадлежат, ее представляют мыслители, по-разному ориентированные и теоретически и социально-политически»¹.

Герменевтика, как всякая дисциплина, не равна себе; исторически менялся не только тип, но и предмет, сфера, цель ее деятельности. Зародившись в античной культуре, герменевтика стала развиваться в более позднее время, что было вызвано необходимостью интерпретации библейских текстов. Античная культура содержала в зародыше все будущие типы герменевтики, в том числе и в литературно-критическом их преломлении, что сказано, например, в аллегорических истолкованиях Гомера. Однако развернутых принципов методологии еще не было. Они появились позже — в эпоху Просвещения.

В истории герменевтики проявили себя две тенденции интерпретации, заложенные филологами александрийской и антиохской школ: исторического и символически-аллегорического толкования. Последнее «воспламеняется ставшим чужим знаком, которому оно приписывает новое значение, корнящееся не в системе представлений,

¹ Гайденко П. П. Философская герменевтика и ее проблематика. — В сб.: Природа философского знания, ч. I. РС ИНИОН АН СССР. М., 1975, с. 209.

данных в тексте, а в мире представлений самого интерпретатора»¹.

Начиная с эпохи Возрождения все более утверждается текстуально-историческое толкование, целью которого является пояснение неясных слов и воспроизведение исторического контекста мысли. Просветительские концепции интерпретации строились на фундаменте исторических установок. Просветители — И. М. Хладениус, Г. Ф. Майер² — полагали, что воспроизведение исторического контекста мысли способствует устранению дистанции между автором и читателем и является основной задачей интерпретации. Интерпретатор — своеобразный культурный медиум, переводчик и посредник между разными культурами и эпохами. Просветители понимали историю как дискретный ряд изменений, и их методология была направлена на сохранение исторически неповторимого своеобразия художественного текста.

Хладениус писал: «Толкование является не чем иным, как добавлением тех понятий, которые необходимы для полного понимания какого-то места»³. Для Хладениуса значение за предметом закреплено посредством слова, а понимание мыслится как приведение к согласию автора и читателя. Эта возможность обеспечивается присутствием опосредующего предмета. По Хладениусу, понимание не обязательно предполагает, что, восприняв замысел автора, читатель должен слиться с его точкой зрения. Иногда читатель понимает больше, чем предполагал высказать автор, и это нормально для практики интерпретации. Объясняя эту ситуацию, Хладениус вводит понятия непосредственного и опосредованного понимания. Акт понимания распадается на два момента: 1) внимание к интерпретируемому тексту приводит к непосредственному пониманию; 2) на основе этого понимания происходит конкретизация текста, открывающая возможность его применения, то есть появляется опосредованное понимание. Последнее — носитель субъективности и исторической обусловленности и является следствием точки

¹ Sc on d i P. Einführung in die literarische Hermeneutik. Bd. 5, Frankfurt am Main, 1975, S. 19.

² Ch l a d e n i u s I. M. Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftigen Reden und Schriften. Leipzig. 1772; Me i e r G. F. Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst. Nachdr. Düsseldorf, 1965.

³ Цит. по кн.: Sc on d i P. Einführung in die literarische Hermeneutik. Bd. 5, S. 35.

зрения интерпретатора-читателя. Просветительская герменевтика условием понимания полагала онтологическую устойчивость предмета, к которому устремлена интерпретация.

Следующим шагом в истории герменевтики стала теория интерпретации Ф. Аста, исходящая из постулата: единство человеческой истории заключается в единстве духа. Понятие «духа» становится ключевым и отличает «новую» герменевтику от просветительской. У Аста дух становится условием понимания текста и устранения неясностей в нем. Дух выполняет гармонизирующую и интегрирующую функции в истории, даже чуждые друг другу феномены вырастают на единой основе духа. Поэтому литературовед должен быть еще и философом и эстетиком, ибо обязан вникать в духовную сущность культуры. Если для Хладениуса ясность интерпретации измерялась степенью видения за текстом предметов внешнего мира, то для Аста понимание — духовное прозрение, как освоение духовного богатства, что переносило акцент в сферу духовной деятельности¹. Аст менял основы и цели интерпретации. У просветителей объектом истолкования служил текст, относящийся к описанному в нем предмету, который и являлся целью интерпретации. У Аста, а затем и у Шлейермахера объектом понимания становился сам автор, герменевтика осмысляла, таким образом, сам акт понимания. По Асту, интерпретация достигается благодаря духовной универсальности, а не прикладными мыслительным процедурам, как считали просветители.

Известный швейцарский теоретик искусства П. Шонди отмечает в герменевтике Аста пять существенных моментов: 1. Предметом интерпретации становится субъективная деятельность автора, его понимание и отношение к тексту. 2. Конкретно-исторические различия рассматриваются как преходящие и относительные формы, от которых в процессе понимания можно абстрагироваться, ибо существенное в них — дух. 3. Возникает теоретический интерес к проблеме герменевтического круга, который разрешается на основе посылки: познание отдельного содержит в себе познание целого. 4. Отрицается метод суммирования. 5. Выдвигается типология интерпретации:

¹ См.: Ast F. Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik. Landshut, 1808.

историческое понимание направлено на содержание, грамматическое — на форму и речь духовное — на дух писателя и его эпохи.

Эти пять положений Аста далеко не во всем приемлемы для современной художественной критики. Прежде всего интерпретация текста должна быть направлена на постижение не только системы идей автора, но и той конкретно-исторической реальности, которая запечатлена в тексте. Отрицательным моментом в установках Шонди, который следует за Астом и Шлейермахером, является отход от историзма просветителей.

Согласно Ф. Шлейермахеру, герменевтика постигает автора через текст, который выступает как знак субъективной деятельности. Интерпретация ведет к пониманию автора. Шлейермахер увидел проблематику герменевтики не только в преодолении трудностей понимания, но и в самом процессе понимания как таковом. Этим отвергалось чисто прикладное использование герменевтики, и она обретала ориентацию на понимание духовной сущности любой формы деятельности.

Шлейермахер разграничивает в герменевтическом акте два момента: понимание речи как факта языка и понимание речи как факта мысли¹. Из этого положения Шлейермахера следует, что речь не может быть понята как факт языка, пока не понят ее духовный смысл. Существуют разные типы интерпретации. Языковой аспект понимания является предметом грамматической интерпретации. Понимание как вчувствование в мысль является предметом психологической интерпретации. Этот тип интерпретации Шлейермахер высоко ценил, противопоставляя его позитивизму, активизировавшемуся на рубеже веков. Единство грамматической и психологической интерпретаций обеспечивает целостность понимания. Однако для современной западной литературной критики характерен именно разрыв грамматической и психологической смысловой интерпретаций.

В последние десять лет обострилось внимание к герменевтике в связи с методологическими поисками в критике и литературоведении. Ранее герменевтика специализировалась на описании прикладных процедур, на методике понимания, она была суммой приемов и процедур. Сейчас объект герменевтики — сами мыслительные про-

¹ Schleiermacher F. Hermeneutik. Heidelberg, 1959, S. 80.

цедуры с точки зрения их духовной природы. От методического назначения герменевтика пришла к методологическому. Герменевтика ныне полагает себя сферой духовной деятельности, пройдя через которую критика обретает философское самоопределение и может осмыслить свои задачи. Герменевтика ныне претендует на понимание духовной природы мыслительной деятельности. Каждая форма этой деятельности имеет особое значение (функцию) в данной системе культуры. Лишь на основе определения своей духовно-культурной, конкретно-исторической функции критика может ставить проблему о герменевтических приемах и процедурах анализа художественного текста.

В герменевтике, в соответствии с принципиальными возможностями интерпретационной ориентации, сложилось пять течений, каждое из которых дает свое понимание предмета, целей, методов этой дисциплины: натуралистическое, философское, культурологическое, психологическое, аллегорико-символическое.

За текстом стоит определенная реальность, которая отражается, описывается, фиксируется в тексте. *Натуралистическое направление* герменевтики рассматривает интерпретацию как воспроизведение объекта, соответствующего тексту, превращает прочтение произведения в средство постижения воспроизведенной, запечатленной в нем реальности, поясняет через текст описываемый им объект и воспринимает знак в его соотносительности с обозначаемым. При этом критик и историк литературы понимают творчество писателя как зеркало реальности. Исторический процесс нарушает тождественность текста и объекта, о котором говорится в этом тексте. Интерпретация возвращает читателю знание об объекте, стоящем за текстом. Такой подход содержит в себе элемент историзма.

Философское направление рассматривает герменевтику как метод выявления духовного содержания текста, который трактуется как знак присутствия мысли, ставит себе задачу постичь духовную сущность мыслительной деятельности.

Всякий текст при всей своей неповторимости является представителем некоей общности, он — репрезентация определенной духовной традиции, символ присутствия духовности. В философской герменевтике интерпретация направлена на выявление в тексте духовности, которая,

исторически меняясь, сохраняет некую неизменную сущность, своим постоянством обеспечивая непрерывность духовности, отражающую единство исторического процесса.

Согласно *культурологической герменевтике* текст и объект, о котором говорится в тексте, всегда сохраняют свое единство. Оно не нарушается историей. Культурологическая традиция в герменевтике уходит своими истоками к ее средневековым антиисторическим и теологическим формам. Предмет, стоящий за текстом, понимается не как реальность, а как традиция (то есть культура). Объектом интерпретации становится тем самым непрерывность культурной традиции. Текст говорит о культурной ситуации эпохи, в которую он был создан. Поскольку традиция не меняется, текст говорит и о современной интерпретатору культуре, даже если он отделен веками от автора. В этом случае задача герменевтики применительно к литературоведению: вскрыть в тексте постоянное, устойчивое начало — культурную традицию, воплощающую сущность человеческой истории.

За всяким текстом стоит определенная личность автора, которая запечатлевается и самовыражается в тексте. *Психологическая герменевтика* направлена на выявление личности автора, стоящей за текстом и запечатленной в нем.

Аллегорико-символическая герменевтика направлена на интерпретацию «темных» мест в тексте и обусловлена необходимостью пояснения его смысла. В этом случае интерпретация направляется на постижение неясностей и «темных» мест, что предполагает использование культуры в качестве «третьего» члена, через который объясняется смысл текста.

Одна из трудноразрешимых проблем интерпретации — проблема герменевтического круга. Как постичь всеобщее, когда читатель каждый данный момент имеет дело только с отдельным? Герменевтика отвечает: сама природа понимания преодолевает этот круг. Его разрывает духовное отношение, учитывающее целостность на каждом шагу интерпретации. Природа духовной целостности текста такова, что всеобщее полагает и содержит в себе каждый отдельный момент, а каждый отдельный момент текста содержит в себе всеобщее. Постигнув всеобщее, можно постичь и все отдельное, все частности, и наоборот.

П. Шонди полагает, что герменевтика — ключ к пониманию культурно-исторической критики, которая, лишь проникнувшись герменевтикой, осмыслит исторические трансформации своих понятий и категорий и определит соотношение исторического и семантического начал в литературном тексте.

Современное литературоведение, по Шонди, начинается там, где теория литературы и теория интерпретации, двигаясь от внешней рядоположенности (в Просвещении) приходят к синтезу (в XX веке). Литературоведение проходит через опыт герменевтики, определяет себя как литературная герменевтика. Ныне «герменевтика является инструментом критики»¹.

Теория понимания действительно имеет методологическое значение для литературоведения, однако нельзя согласиться с Шонди, утверждающим необходимость растворения науки о литературе в герменевтике. Абсолютизируя сближение литературоведения и герменевтики, Шонди сужает задачи и проблемное поле критики, сводя анализ художественного произведения к трактовке его смысла и не учитывая, что критика решает задачу не только интерпретации, но и оценки.

Опыт герменевтики весьма существен для современной литературной критики, так как это философское учение об интерпретации 1) выдвигает проблему того, что видеть за текстом: авторскую личность? вопросы современной эпохи? реальность исторической эпохи, породившей данное произведение? культурную традицию? и т. д.; 2) дает методологические приемы интерпретации²; 3) ориентирует на выявление конкретно-исторического содержания культуры; 4) направляет критика на неэмпирический, целостный, концептуально-философский подход к произведению. Однако плодотворна опора на методологический опыт — не только герменевтики, как инструмента интерпретации, но и аксиологии, как общей теории ценностей и арсенала научно обоснованных критериев оценки.

КРИТИКА И АКСИОЛОГИЯ

Критическая позиция, как правильно подчеркивает польский теоретик М. Голошевска, надстраивается обыч-

¹ Sc o n d i P. Einführung in die literarische Hermeneutik, S. 191.

² См.: Б о р е в Ю. Эстетика, с. 347—350.

но над познавательной, эстетической или какой-либо другой позицией¹.

Позитивизм пытался превратить критику в чисто интерпретационную и безоценочную деятельность, приписывая смыслу текста объективность, а его ценность превращая в сферу субъективизма личного вкуса. Тем самым разрушалась целостность критического анализа. Однако оценка является моментом литературной коммуникации². В своих оценочных функциях критика базируется на эстетических аспектах теории ценностей — аксиологии.

Критика, основывающаяся на теории рецепции, определяет художественную ценность произведения в зависимости от восприятия его читательской аудиторией. Значимость произведения перестает быть чем-то изначально присущим литературному тексту, а становится результатом взаимодействия литературы и читателя. Однако связь рецептивной эстетики и литературной оценки пока не имеет прочных оснований³.

Антиподом рецептивной критики является феноменологическая критика Р. Ингардена⁴. Рецептивная критика не чужда духу историзма и стремится постичь функционирование литературы в системе культуры. Феноменологи же пытаются установить онтологическую ценность, присущую данному литературному тексту как таковому, независимую от восприятия его читательской аудиторией. Для Ингардена рецептивные изменения ценности являются моментами «ложного понимания», противостоящего «истинному». Рецептивные вариации понимания произведения обусловлены конкретно-исторической ситуацией, уровнем подготовленности читателя, его эстетическим вкусом и мировоззренческим интересом и, согласно Ингардену, страдают субъективизмом и относительностью. У феноменологической критики свои недостатки, и Мекленбург видит их в ее антиисторизме и формализме.

¹ Gołoszewska M. Filozoficzne podstawy krytyki literackiej. W-wa, 1963.

² См. об этом: Mecklenburg N. Kritisches Interpretieren. München, 1972.

³ Grimm G. Einführung in die Rezeptionsforschung. — In: Literatur und Lesen. Stuttgart, 1975, S. 63.

⁴ См.: In g a r d e n R. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen, 1968.

Критика ныне приближается к пониманию литературы как формы духовно-культурной деятельности, смысл которой заключен не только в литературном тексте, но и в его взаимодействиях с обществом, в потреблении произведения читателями, в его эстетическом воздействии на аудиторию и, в конечном счете, во включенности в целостность культуры как таковой. Критика становится позицией анализа, ведущего к синтезу. Одностороннее увлечение только социологической, или культурологической, или только эстетической, коммуникативной, аксиологической и тому подобной проблематикой лишит критику целостности и универсальности. Теория оценки не обособленный вопрос, а одна из основных проблем литературоведения, затрагивающая принципы определения его как науки, и поэтому она не может рассматриваться вне общих функциональных взаимосвязей литературы с другими элементами культуры. Оценка затрагивает глубинные параметры критики: ее статус и функции. Для каждого направления критики критерии оценки специфичны и основываются на определенных эстетических концепциях. Характер оценки является показателем всего мировоззренческого комплекса сознания критика. Ретроспекция проясняет современные аксиологические идеи. В 20-е годы теория оценки опиралась на общегуманитарные идеалы (О. Вальцель, Э. Эрматингер). Понимание ценности противостояло как позитивизму, так и иррационалистической идее вживания в произведение. Вальцель видел связь ценности и с художественностью произведения, и с общекультурным контекстом времени. После второй мировой войны в немецкой критике наметилась смена методологических ориентаций. Жесткое вторжение идеологии фашизма в литературу толкнуло, после его краха, многих критиков в противоположную сторону: подчеркивается автономность литературы и неприменимость для ее оценки внелитературных критериев. Художественное произведение отрывается от социального контекста и рассматривается как целостный и замкнутый мир.

На базе феноменологической эстетики сложилась «имманентная критика», ориентирующаяся на автономность и «герметичность» произведения. Эта методологическая установка приводит к ошибочному противопоставлению эстетических и социальных критериев литературы. Ингарден полагает, что для критика важнее аналитически постигнуть произведение, чем вступить в спор

о возможных критериях его оценки. Однако нет одного без другого. Вопрос о критериях ценности Ингарден ошибочно отторгает от задач литературной критики. Критерии, утверждает Ингарден, приводят к скептицизму и релятивизму и мешают интуитивному созерцанию ценностей¹. Аксиология Ингардена антиисторична и смыкается с интуитивизмом.

В 60-х годах намечается новый этап в развитии аксиологии: согласуются эстетические и исторические критерии оценки, а также отыскивается интерсубъективное в ценностном суждении о произведении². Основой интерсубъективности провозглашается культурная значимость произведения, его объективная, конкретно-историческая укорененность в культуре эпохи, его взаимосвязь с целостностью культуры³.

Историческую релятивность оценки, опираясь на эстетику, стремится преодолеть В. Эмрих⁴. Эмрих пытается выявить связь развития литературы и человеческого сознания, стремится дать литературоведению нормативные критерии.

Без совершенства художественного воплощения даже самые передовые концепции остаются «мертвым грузом». Произведение осуществляет себя, лишь воздействуя на сознание людей, и оказывается несостоятельным в своих воспитательных, познавательных и других функциях, если не осуществляет своей творческой задачи быть художественной ценностью.

Методология ценностного анализа опирается на эстетические идеи о природе ценности и на их проекцию в литературоведение. Полнота ценностного анализа предполагает научное предположение о природе художественной ценности. Без этого — критика протекает по алогичной схеме, иронически описанной еще А. С. Пушкиным: «это хорошо, потому что прекрасно, а это дурно, потому что скверно»⁵.

Оценочная деятельность критики: 1) определяет место произведения в современной национальной, а в слу-

¹ Ingarden R. Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, S. 325.

² Hass H. E. Das Problem der literarischen Wertung. Darmstadt, 1970.

³ Literarische Wertung, S. XVIII.

⁴ Emrich W. Problem der Wertung und literarische Werke.

⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. VII, с. 168.

чае его масштабности — мировой художественной культуре; 2) определяет степень внимания к произведению истории литературы или исключает его из поля ее зрения; 3) ориентирует читателя по отношению к современному литературному процессу; 4) обеспечивает предварительную рецепционную установку по отношению к произведению и определяет «уровень рецепционного ожидания», влияющий на всю палитру художественного восприятия; 5) участвует в создании социального реноме и в онтологическом осуществлении произведения как подделки или шедевра и т. д.

«Оценочные суждения в критическом высказывании, — как верно говорит польский литературовед Януш Славинский, — являются вторжением критики в структуру литературного факта»¹.

КРИТИКА И МЕТОДОЛОГИЯ

Метод — инструмент познания, в известном смысле «аналог» предмета познания, или, вернее, постигнутого в нем. Закономерности предмета определяют объективную сторону метода. Между объективной и осознанной закономерностью существует субъект, знания которого относительно истинны и лишь в историческом процессе приближаются к полной адекватности предмету. В силу этого уже в самой основе метода — в научных законах — имеется и субъективный момент. Познанная закономерность (теория) — основа метода, но еще не он сам. Метод — это выработанные правила и приемы мыслительных действий, которые служат дальнейшему продвижению познания. Эти правила и приемы составляют второй субъективный момент. Метод, по Гегелю, поставлен как «орудие», как некоторое стоящее на субъективной стороне средство, через которое он соотносится с объектом².

Метод объективно и субъективно обусловлен, поэтому в нем заключены две гносеологические проблемы: истинности и правильности³. Истинность регулирует отноше-

¹ Sławinski J. Funkcje krytyki literackiej. — В кн.: Z teorii historii literatury. Wrocław, 1963, s. 293.

² См.: Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Наука логики, т. 3. М., 1972, с. 291.

³ См.: Копнин П. В. Диалектика как логика и теория познания. М., 1973, с. 80—84.

ния метода к действительности, требует адекватности способа познания объекту. Правильность регулирует отношения метода к предшествующему опыту познания, отражает подчиненность познания известным правилам. Принципы, подходы, приемы обладают известной нормативностью по отношению к исследователю и в своей совокупности составляют инструментальную конкретность метода. Заключенные в методе требования, выступая как нормы, клишируют¹ способ мышления. Эти требования строги, стандартны, однозначны, постоянны и предполагают известный автоматизм и рассудочность познающего субъекта. Слово «метод» этимологически происходит от *meta* — после, затем и *hodos* — путь, дорога. Перевод *methodos* — вослед идущий, идущий по следу; исследователь, идущий по проторенной дороге; исследование научное, путь или способ исследования; способ изложения, изложение; метод, позднее — наука². Само происхождение, этимология слова «метод», как видим, отражает известную шаблонность, клишированность, повторяемость приемов и путей познания, закрепленных в нем.

В методе закономерности объекта переосмысляются, нормативизируются и становятся правилами действия субъекта. Эти правила определяют четыре мыслительных действия («шага»), обязательных для целостного и всестороннего постижения предмета: 1) принципы и установки (средство видения предмета «общим планом», в развитии и в историческом контексте); 2) подходы и анализы (средство рассмотрения предмета крупным и средним планом; постижение предмета через анализ его внешних связей); 3) приемы и операционная техника (средство проникновения внутрь предмета и рассмотрения его структуры и ее элементов; постижение предмета через анализ его внутренних связей); 4) синтетические процедуры и индуктивная техника (средство обобщения

¹ Культура имеет тенденцию к клишированию своих достижений. Клиширование упаковывает, закрепляет, помогает хранить и передавать информацию и жизненный опыт, добытый человечеством. См. об этом: П е р м я к о в Г. Л. От поговорки до сказки (заметки об общей теории клише). М., 1970. Процесс клиширования охватывает и такую важную сферу культуры, как ее продуцирование и, в частности, метод мышления.

² См.: Поспишил ь А. О. Греческо-русский словарь. Изд. 3-е. Киев, 1901; Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь. Изд. 4-е. СПб., 1894.

предшествующих наблюдений, целостного видения предмета «общим планом», обогащенное знанием подробностей; средство создания конкретно-всеобщих суждений).

Методологически плодотворна только та теория, в конструкции которой существует симметрия между нею и данными наблюдений. Метод находится в единстве с системой, они гносеологически переходят, переливаются друг в друга. «С одной стороны, ни одна система знаний полностью не реализуется в методе, она по своему содержанию богаче его. С другой стороны, возникший на основе системы метод в своем развитии обязательно выходит за ее пределы, ведет к изменению самой системы знаний, к созданию новой. Система более консервативна, стремится сохранить и усовершенствовать себя. Метод по своей природе более подвижен, направлен на приращение знания и создание новой системы»¹.

Казалось бы, для каждого объекта нужно создавать свой метод познания, полно учитывающий специфические особенности данного предмета. Однако это было бы непозволительной роскошью, на которую у человечества никогда не хватало бы ни времени, ни сил, ни средств. Да в этом нет и необходимости. Мир материально един, и его объекты имеют те или иные типологические общности, те или иные классы сходства. Поэтому познание мира может успешно продвигаться на основе метода, выработанного для типологических групп явлений. Это и осуществляется на основе специфических для каждой науки методов, опирающихся на единый философский метод, учитывающий самые общие особенности мира.

Метод частной науки — это предшествующие знания, накопленные данной дисциплиной, преобразованные на основе общефилософской методологии в установки, подходы, операционную технику и синтезирующие процедуры добывания новых знаний. Другими словами, метод строится на основе предшествующих знаний и ведет к последующим.

Не движется в глубь литературы мысль критика, когда он не опирается на научную методологию и творит «на глазок», «по наитию». Интуитивизм является методологическим инструментом субъективизма и эссеистически вкусового произвола интерпретаций и оценок. Ко-

¹ Колпин П. В. Диалектика как логика и теория познания, с. 88.

нечно, при отточенности литературного вкуса опытного критика и интуитивное суждение может выявить существенные особенности произведения. Однако далеко не всегда. К. Станиславский, например, не надеялся на интуицию, а вырабатывал принципы актерского творчества.

Теперь охарактеризуем метод как инструмент интерпретации и оценки произведения. Остановимся на каждом из составляющих научный метод четырех необходимых и достаточных для постижения всякого предмета мыслительных действиях (шагах).

Первый шаг — мыслительное действие предварения — «выбор исходной позиции» — определение принципов, установок и направления анализа. Этот мировоззренческий этап дает видение объекта общим планом. Знакомство с объектом начинается с его восприятия в широком окружающем контексте, при котором осуществляется общий взгляд на предмет в свете мировоззренческой установки. Мыслительное предварение определяет и держит под своим контролем три последующих мыслительных шага. Выбор исходной позиции обусловлен культурно-мыслительной традицией, предшествующим «мыслительным материалом» данной области знания, а также социальными ориентациями исследователя.

Второй шаг — мыслительное действие подступа и обхода — осуществление подходов и анализов, приводящих к видению предмета средним и крупным планом, приближение к объекту вплоть до непосредственного «соприкосновения» с ним и рассмотрение его с разных сторон. На этом пути осуществляется рассмотрение предмета «вплотную», и он обходится в идеале со всех сторон, раскрывается смысл и значение его внешних связей.

Третий шаг — мыслительное действие проникновения — осуществление приемов и операционной техники, позволяющих войти внутрь исследуемого предмета (вскрытие его внешней оболочки, вторжение вглубь и рассмотрение элементов, составляющих структуру). Здесь происходит расчленение предмета и выявление блоков, из которых он построен. На этом этапе предмет рассекается под определенным «углом атаки», происходит проникновение внутрь, раскрывающее смысл и значение его внутренних связей, его строения, организации, сочленения частей и элементов.

Четвертый шаг — мыслительное действие постижения сути — осуществление синтетических процедур и технологии обобщения, которые позволяют исследователю обрести целостный взгляд на предмет. Этот взгляд возникает благодаря синтезу, возвращающему нас на новом витке спирали познания к общему плану, но обогащенному детализированным видением предмета в подробностях его внешнего и внутреннего строения. Четвертое мыслительное действие ведет к конкретно-всеобщим суждениям о предмете.

Убедительным аргументом в пользу предложенной мною методологической идеи о четырехуровневом строении метода служит то обстоятельство, что в истории философии и науки развитие методологии шло именно по четырем этапам, которые соответствуют охарактеризованным выше четырем мыслительным действиям (филогенез и онтогенез совпадают). Действительно, древнегреческий этап развития методологии связан с недетализированным общим планом рассмотрения мира, который давала стихийная диалектика. Метафизика абсолютизировала отдельные подходы, а в более поздний период — расчленяющие операции, ведущие к рассмотрению отдельных элементов структуры мира, взятых вне их общего живого взаимодействия. Современное диалектическое мышление вернулось к целостному взгляду на явления, обогащенному конкретностью и знанием деталей.

Способ литературоведческого и литературно-критического мышления обусловлен пятью факторами.

1. Прежде всего это сама художественная литература. Метод литературоведения — «аналог» его предмета: литературно-художественного процесса и его закономерностей, художественного произведения и его особенностей. Обобщение художественного опыта идет от художественной практики — к теории и от нее — к методологии, а затем — к практике литературно-критического анализа.

2. Методология литературоведения ориентируется на опыт современной литературы и распространяет его на изучение всего историко-литературного процесса. Актуальное состояние художественного творчества становится ключом к анализу предшествующих его форм. Поэтому из всей литературы именно нынешняя оказывает решающее влияние на образование литературоведческой

методологии. С каждым крупным художественным открытием должны развиваться принципы, подходы и приемы литературно-критического анализа.

3. Предмет исследования воспринимается не прямо, не зеркально, а сквозь призму мировоззренческих установок, которые ориентируют критика на те или иные художественные явления, направления, течения. Эти установки являются важным метообразующим фактором.

4. Литературоведческую методологию обуславливают ее собственные традиции, «мыслительный материал» (термин Ф. Энгельса) данной науки. Принцип историзма простирает свои требования на всю предшествующую литературно-критическую мысль, что позволяет выявить в ней все методологически ценное для современного литературоведения.

5. Литературоведение опирается на методологический опыт других наук, осторожно, с учетом специфики литературы, применяя найденные в них приемы исследования. Так, например, оказались эффективны методы конкретно-социологического исследования литературы, позволяющие точно установить социальный статус и действенность произведения, характер ориентации читательских вкусов и художественных предпочтений, выявить структуру читательских слоев. Приемы и подходы математики и статистики применимы при изучении ритмической организации поэтического и прозаического текста. Опыт лингвистики помогает при семиотическом анализе произведения и т. д.

Для определения литературно-критической методологии существенны три вопроса: *зачем, что, как* исследовать в художественном произведении?

Цель и функция литературно-критического анализа, соответствующего первому вопросу («зачем?»): воздействие на все звенья художественного процесса (действительность — художник — произведение — читатель — действительность).

Анализ художественного текста по необходимости должен захватывать в свою сферу («что?») и язык, и стиль, и художественную концепцию, и художественное воздействие, и эстетическую значимость — все аспекты смысла и ценности произведения.

Чтобы решить эти задачи («зачем?») и охватить все аспекты смысла и ценности произведения («что?»), не-

обходимо системно-целостно («как?») проанализировать произведение.

Важнейшей проблемой целостного исследования произведения является органичное сочетание ценностного анализа с интерпретационным. Последнее достигается благодаря соответствию четырех шагов ценностного анализа четырем этапам интерпретационного. Анализ каждого из четырех ценностных слоев произведения «встраивается» в ему соположенный уровень интерпретационного анализа. Так, первый шаг критического анализа включает выбор мировоззренческих установок и интерпретационных принципов и соответствующих исходных ценностных установок. Второй шаг — выбор подходов к произведению — включает выявление смысла и ценности эстетических отношений, запечатленных в произведении. Третий шаг — операционная техника, выявляющая семантику внутренних связей художественного текста, сочетается с приемами, раскрывающими уровень поэтического мастерства и ценность внутренней организации произведения. Четвертый шаг — применение синтезирующих процедур для выявления художественной концепции произведения и раскрытия ее ценности.

***II. МЕТОДОЛОГИЯ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ И
ОЦЕНКИ***

Критики наши говорят обыкновенно: это хорошо, потому что прекрасно, а это дурно, потому что скверно.

А. С. ПУШКИН

Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусства и литературы. Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений.

А. С. ПУШКИН

ОБЩЕЕ СУЖДЕНИЕ О ПРОИЗВЕДЕНИИ

МЕТОД КАК ТИП УСТАНОВОК И ПРИНЦИПОВ ПРОЧТЕНИЯ И ОЦЕНКИ

Первый шаг критического анализа — выбор исходной позиции. Он происходит на основе мировоззрения, которое вбирает в себя весь предшествующий мыслительный опыт. Этот опыт «опрокидывается», «накладывается» на произведение, в результате чего появляются общее суждение о нем, а также установки и руководящие принципы дальнейшего всестороннего, детального и целостного его рассмотрения.

Никакое исследование невозможно без установок и принципов. Чтобы искать, надо предположительно знать, что ты хочешь найти. У Золя есть образ врача, который всю жизнь резал собак, ставя эксперименты, но он ничего не мог найти, так как не знал, что искать. Конечно, установки не являются твердо закрепленной направляющей анализа предмета, в процессе которого осуществляется «обратная связь» цели и результата. Установка предполагает ожидаемый результат, а конкретные данные, появляющиеся по ходу анализа, «подправляют» установку. Происходит «вглядывание» в предмет. И увиденное влияет на инструмент «вглядывания». Исходные посылки анализа дают ему первотолчок, а потом уже инструмент шлифуется в соответствии с вырисовывающимся результатом. И все-таки, несмотря на такую подвижность, установки достаточно четки и определены — эта система исходных постулатов и становится первым шагом метода.

Встреча установки и литературного текста рождает первый уровень интерпретации произведения — общий взгляд на него, общее суждение о нем, еще не детализированное, не углубленное в конкретность и «абстрактное». Это общее прочтение является первым этапом материализации установки. Далее общее суждение будет и конкретизироваться, и обрастать деталями, и «подправляться» данными анализа, в котором установка будет руководящей нитью.

Этому первому шагу в постижении смысла (самое общее суждение) и его установочному для дальнейшей интерпретации значению соответствует и первый шаг ценностного анализа, который дает исходную

аксиологическую позицию и наиболее общее, еще не конкретизированное суждение о ценности произведения.

Первый — мировоззренческий — уровень метода в идеале вбирает весь предшествующий опыт мышления человечества, всю предшествующую практику постижения объектов данного типа и ориентирует исследователя на определенную трактовку предмета. В силу правомерного стремления научного мировоззрения к целостному взгляду на вещи, первый уровень метода имеет предпочтительную склонность к монизму.

В современном научном литературно-критическом анализе его исходной позицией и установкой являются принципы историзма.

1. ИСТОРИЗМ КАК ИНТЕРПРЕТАЦИОННАЯ УСТАНОВКА

Создание произведения, его социальное функционирование, его бытие в системе других художественных явлений — это процесс, внутренним импульсом которого являются общественные потребности. Поэтому историческое рассмотрение произведения научно результативно. Ведь, как известно, даже самые замысловатые проблемы становятся простыми и почти наглядными, когда им находят надлежащее место в ряду исторических явлений.

В обобщенной и концентрированной форме сущность историзма как мировоззренческо-методологических принципов можно сформулировать в виде следующих требований: каждое положение должно рассматривать во взаимосвязи с другими и в связи с конкретным опытом истории. Или, другими словами, историзм требует от исследователя анализа того, как возникло данное явление, какие главные этапы в своем развитии оно прошло и чем оно стало в результате этого развития. Историзм предполагает раскрытие богатства искусства и соотнесение его с объективной действительностью. Научный подход состоит не в том, чтобы свести данные художественные формы к тем объективным общественным причинам, которые их вызывают, а в том, чтобы понять необходимость возникновения данных форм художественного мышления из данных общественных отношений.

Логическое — это «исправленное», очищенное от слу-

чайностей отражение исторического, фиксирующее наиболее важное, наиболее характерное в нем.

Историческое есть проверка логического. История есть общественная практика человечества в ее движении и развитии, и потому она — критерий истинности всякого суждения. Это взаимоотношение исторического и логического определяет первый шаг метода. Историзм есть главная установка критического анализа и исходный его принцип, обуславливающий не абстрактный, а пронизанный конкретностью характер литературоведческих суждений, вбирающих в себя самый широкий историко-художественный опыт.

Такое единство исторического и логического в методологии литературоведческого анализа осуществляется в процессе четырех шагов рассмотрения предмета. Первый шаг обеспечивает общий исторический взгляд на предмет. Второй шаг осуществляет формально-логическое постижение внешнего строения предмета, а третий — внутренней его структуры. Четвертый шаг сводит в едином конкретно-всеобщем суждении исторические и логические результаты рассмотрения предмета, создавая его целостную интерпретацию и оценку. Именно такая четырехуровневая структура метода и способствует историко-теоретическому постижению предмета. Историзм, таким образом, выступает как генеральная мировоззренческая установка литературно-критического анализа, руководящая всеми подходами и приемами исследователя, контролирующая и направляющая все его операции и процедуры.

Историзм опирается на диалектическое мышление и предполагает рассмотрение явлений в развитии, во взаимосвязи с другими, в свете опыта современности, при использовании исторически высших форм для понимания предшествующих.

Историзм заставляет нас рассматривать художественное произведение как звено художественного процесса на фоне общего развития, как факт определенного художественного направления, традиции, уходящей к истокам данной темы, идеи, образа.

2. ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ КАК ОЦЕНОЧНАЯ УСТАНОВКА

(преломление историзма в сфере аксиологии)

Первому интерпретационному шагу — выбору исходной позиции анализа, составлению общего представления о смысле произведения — соответствует и первый оценочный шаг — выбор исходной позиции оценки и составление общего предварительного представления о ценности данного произведения. Литературоведение преимущественно имеет дело с уже оцененными критикой произведениями, что и является исходным общим представлением о ценности данного художественного феномена. Однако литературоведческий анализ предполагает не только проверку и подтверждение или корректировку предшествующего критического суждения, но и обогащение и углубление этой оценки. Последнее возможно лишь путем создания сильной исходной ценностной позиции и последовательного развертывания ее в ходе дальнейшего анализа.

Ценностный анализ позволяет определить реальное место произведения в национальном и мировом художественном процессе. Под ценностью понимают положительное значение объекта в отличие от простого факта его существования¹.

Польский ученый Е. Кмита подчеркивает значение и историческую подвижность ценностных критериев; история литературы не «замечает» некоторые явления в минувших эпохах до тех пор, пока не сформируются системы ценностей, с точки зрения которых эти явления поднимаются порою до уровня самых значительных². Ценность произведения имеет следующие параметры: исторически конкретные — национальные и интернациональные; непреходящие и вечные — общечеловеческие.

Эстетическая ценность формируется в общественно-исторической практике и является результатом того, что

¹ См.: Дробницкий О. Мир оживших предметов. М., 1967, с. 8; Ценность. — «Философская энциклопедия», т. V. М., 1970, с. 461; Бакурадзе О. Истина и ценность. — «Вопросы философии», 1966, № 7, с. 45.

² См.: K m i t a J. Metodologia nauk jako dyscyplina humanistyczna. — «Studia filozoficzne», 1972, N 1, s. 43—63.

предметы с их естественными качествами втягиваются общественным производством в сферу интересов человека и обретают положительную ценность для человечества, «одухотворяются», очеловечиваются трудом и становятся сферой свободы, то есть отражают степень овладения человеком действительностью.

«Ценностью для сознания самых различных народов обладает то, что вплетено в жизнь, что делает ее лучше, что помогает совершенствованию и самого человека»¹. Природные явления предстают перед эстетическим сознанием человека в той или иной своей социальной обусловленности. Их эстетическое значение зависит и от их естественных качеств, и от общественных условий, в которые они включены. Природа равнодушна к человеку, но этого нельзя сказать о ее красоте².

Для прочтения эстетики ценностного знака важен ассоциативный ряд, складывающийся в нашем сознании. Грузинский поэт Симон Чиковани пишет:

Всему дана двойная честь
Быть тем и тем:
Предмет бывает
Тем, что он в самом деле есть,
И тем, что он напоминает.

К прекрасному мы относимся бескорыстно, но это не означает отсутствие всякой заинтересованности. Именно благодаря отсутствию корысти все богатство общественной практики выступает в процессе эстетического отношения к действительности как практический определитель связи предмета с тем, что нужно человеку. Эстетически оценивая явления, мы определяем меру нашей свободы, нашего господства над ним и его значение для человечества.

Утилитарный подход выявляет пользу объекта для индивида, политический — степень соответствия явления интересам класса, нравственный — значение для общества в целом, эстетический подход рассматривает объект в свете его ценности для человечества.

Ценность художественного произведения обусловлена его концептуальной плотностью, степенью соответ-

¹ Столович Л. Н. Природа эстетической ценности. М., 1972, с. 79.

² Там же, с. 120.

ствия реальности и выражения (самоосуществленности) личности автора, местом в художественной традиции, эстетическим богатством, мастерством художественного выполнения, глубиной художественной концепции. *Определение ценности произведения есть сопоставление всех выявленных в ходе его интерпретации концептуальных параметров с человечеством, осмысление самого широкого значения этих параметров для человечества как рода и выявления в них степени свободы.* Эта позиция представляет собой преломление в сфере аксиологии принципов историзма.

СМЫСЛ И ЦЕННОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

МЕТОД КАК ТИП ПОДХОДОВ И РАССМОТРЕНИЙ СМЫСЛА И ЦЕННОСТИ

Второй шаг метода обеспечивает подход исследователя к предмету и их непосредственный контакт. Поскольку художественное произведение объемно и многогранно, то соприкосновение с этим предметом должно осуществляться с разных сторон и подходы должны охватывать его «извне» по всему периметру.

Каждый плодотворный литературоведческий подход осуществляет рассмотрение произведения с определенной специфической стороны. Многогранность предмета объективна и конечна и является выражением реальных его свойств, выражением его существенных связей с контекстом бытия. Поэтому количество научно плодотворных подходов к предмету конечно и строго задано им самим, его свойствами, связями, «конфигурацией». Последовательность подходов обусловлена движением от общего к частному и конкретному, то есть от реальности (социологический и гносеологический подходы) — к культуре (историко-культурный, сравнительно-исторический подходы) и от нее — к художнику и творческому процессу, производству и его судьбе (биографический, творческо-генетический, онтологический подходы).

Кроме «одноконтактных» подходов, дающих как бы «крупный план» предмета, рассматривающих одну из сторон произведения, существуют «многоконтактные» под-

ходы, то есть анализы, охватывающие сразу две-три стороны художественного явления и раскрывающие как бы его «средний план». Одноконтakтные подходы, сопрягаясь и взаимодействуя друг с другом, дают большое разнообразие многоконтakтных анализов.

1. РЕАЛЬНОСТЬ КАК КЛЮЧ К СМЫСЛУ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД, ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Художественное произведение обусловлено социальной действительностью. Литература зависит и одновременно обладает некоторой относительной самостоятельностью по отношению к общественному производству и другим социальным факторам. Литература является формой выражения общественной идеологии и психологии. Все это позволяет социологическому подходу не только выявить специфическую связь произведения с социальной действительностью, но и быть компонентом целостного анализа, пронизывающим и «социологизирующим» все другие подходы к художественному явлению.

Произведение отражает социальную действительность, эти его аспекты и выявляет социологический анализ. Вульгарный социологизм абсолютизирует такой подход, противопоставляя и отрывая его от всех других, многосторонне охватывающих произведение. Истинный же социологический подход является не только одноконтakтным подходом, как все прочие, но служит главным представителем мировоззренческих установок и поэтому как бы по всему периметру охватывает произведение. Все прочие подходы, в силу общей социальной природы искусства, оказываются специфическими модификациями и формами осуществления социологического анализа произведения.

Произведение является законченным художественным миром, имеющим и относительную самостоятельность, и свою завершенность. Это целая Вселенная духа, по сложности и масштабности не уступающая реальной. Некоторые направления литературоведения абсолютизируют это свойство и полагают, что произведение — герметически замкнутый мир, не имеющий связи с жизнью. Этим

зачеркиваются отражательно-познавательные аспекты литературы и отрицается ее свойство воспроизводить, осмыслять реальность и одновременно абсолютизируется художественная фантазия, игровая сторона и продуцирующие аспекты творчества. Однако, сколь бы ни был самостоятелен, оригинален и даже фантастичен или сказочен и не похож на действительность созданный писателем художественный мир, он всегда является творчески преобразованным отражением и осмыслением реальности. И это свойство художественного текста обуславливает необходимость осуществлять и гносеологический подход к произведению, то есть рассматривать его с точки зрения художественной правдивости (соответствия искусства реальности). Гносеологический подход принципиально противостоит герметическому взгляду на произведение и специфично преломляет и осуществляет важные аспекты его социального рассмотрения. Однако абсолютизация гносеологического подхода ведет к примитивному пониманию искусства в духе иллюстративности или натурализма.

Подходы субординационно подчиняются мировоззренческим установкам и принципам и осуществляют себя как специфические проявления единого социологического охвата произведения. Историзм и социологизм тем самым выступают как гаранты монизма методологии. Многоподходность, обеспечивая всесторонний охват предмета исследования, благодаря контролю со стороны мировоззренческих установок и единой социологической природе всех подходов не превращается в методологический плюрализм и эклектизм, а становится важнейшим фактором целостного анализа произведения. Последний же предполагает такое взаимодействие разных подходов, при котором полно осуществляется всесторонний охват художественного явления во всей его многогранности.

Вульгарный социологизм тем и несостоятелен, что 1) абсолютизирует социо-экономический взгляд на искусство, 2) утверждает «диктат действительности» — и снижает субъективно-творческое начало художника, 3) в структуре произведения видит кальку экономической структуры общества, 4) отрицает необходимость изучения внутренних связей произведения.

2. КУЛЬТУРА КАК КЛЮЧ К СМЫСЛУ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ПОДХОД; СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Произведение возникает на основе определенной культурной традиции и в ее русле существует, движется и социально осуществляется. Поле культуры дает писателю конвенциональную знаковую систему, позволяющую продуцировать, выразить, закрепить и раскрыть перед другими людьми мир художественных идей и образов. Оно дает читателю код, позволяющий прочесть произведение. Только в поле культуры произведение может возникнуть и осуществить себя как социальный феномен, может быть воспринято и понято. Это и позволяет исследователю превратить культуру в ключ к интерпретации произведения, что и осуществляет *историко-культурный подход*. Культура — социальная память человечества, общественный продукт деятельности людей. Это делает историко-культурный подход специфическим проявлением социологического. Мифологическая и ритуально-мифологическая, историко-культурная школы хорошо разработали, хотя излишне абсолютизировали, этот общекультурный подход, оторвав его от других. К тому же эти школы односторонне выделяют в культуре миф или ритуал, которые превращаются в универсальный способ прочтения и трактовки любого произведения.

Историко-культурный подход исходит из понимания литературы как части общей духовной культуры, при вульгаризации же этот подход соскальзывает к пониманию художественного произведения как историко-культурной иллюстрации. Сравнительно-исторический подход опирается на то же принципиальное представление о культурном процессе как взаимодействии культурных феноменов, однако фокусирует внимание на внутрилитературных взаимодействиях, на изучении взаимовлияния произведения и литературной традиции.

Литературное произведение существует в контексте определенной национальной литературы, рождается под воздействием той или иной художественной традиции и находится в поле определенных художественных взаимодействий (отталкиваний, притягиваний и т. д.). В разных национальных литературах нередко существуют типологически схожие художественные явления, возникающие

в силу или межнациональных художественных взаимодействий, или общности исторических судеб народов, или сходства жизненных условий, или совпадения исторической стадии развития. *Сравнительно-исторический подход* к литературе и раскрывает линии художественных взаимодействий в литературном процессе, и типологические общности художественных явлений, и сходные связи разных произведений с породившей их социальной действительностью. Эти связи, взаимодействия, общности имеют социальную природу, и их постижение с помощью сравнительного подхода является и специфической формой социологического и необходимой частью системно-целостного рассмотрения произведения.

Абсолютизация сравнительного подхода компаративистами ведет к недооценке и свертыванию других типов литературно-критического анализа и к отказу от его социологических основ, что вызывает просчеты в методологии (например, сходство произведений объясняется только «бродячими сюжетами» без учета других возможных причин появления этой общности).

Историко-культурный подход опирается на взаимодействие литературных явлений с широким полем культуры и, в частности, с произведениями других видов искусства. Сравнительно-исторический подход опирается на внутрилитературные художественные взаимодействия, которые всякий раз идут внутри определенного пласта художественной культуры и касаются разных его аспектов: содержания, мыслительного материала, формы, знаковой системы, художественного языка. Историко-культурный и сравнительный анализы учитывают все эти аспекты художественных взаимодействий. Типология художественных взаимодействий — теоретическое основание современного историко-культурного и сравнительно-исторического анализов литературы.

Художественные взаимодействия имеют два «залога»: «страдательный» (художник испытывает влияние) и «действительный» (художник оказывает влияние); два класса: внутривидовые (например, внутрилитературные или внутримузыкальные) и межвидовые (воздействия одного вида искусства на другой, — например, кино повлияло на монтажность мышления современных романистов и драматургов).

Художественные взаимодействия происходят на уров-

не произведений, или отдельных художников, или художественных направлений, течений и школ, или, наконец, на уровне целых литературных эпох.

По характеру художественные взаимодействия подразделяются на «сильные» и «слабые». Не всякий крупный поэт, а лишь тот, который выдвигает художественную парадигму, то есть открывает новый принцип творчества, создает вокруг себя «слабые» взаимодействия, то есть всепроникающее поле влияния. При «слабом» взаимодействии происходит «растворение» великого художника в художественном процессе. Это не означает, что его творчество теряет самостоятельное значение, оно лишь обретает всепроникающее воздействие на весь последующий ход развития искусства. «Слабые» взаимодействия имеют огромную широту охвата и практически безграничную глубину проникновения в толщу художественного процесса. Речь идет о создании своеобразного «гравитационного поля», в сферу которого неизбежно попадает всякий поэт новой эпохи, отталкиваясь или притягиваясь, отрицая или продолжая своего великого предшественника.

Достоевский, например, явился таким «растворяющимся» в мировом литературном процессе гением, творчество которого определило многое в литературной ситуации XX века. Отталкивание Горького от Достоевского столь же много раз отмечалось, как и притяжение к нему Кафки. Много раз отмечалось и развитие таланта Леонова в русле традиции Достоевского. Однако существует более широкое, глубинное и проникающее в самую толщу литературного процесса и потому менее заметное, но более действенное влияние Достоевского. Сопоставление Достоевского, Брехта и Камю дает возможность увидеть сложное, не поверхностное, а глубинное «слабое» художественное взаимодействие не с творчеством предшественника, а с «полем», им созданным. И Камю, и Брехт по-разному, на разной идейной основе и вместе с тем схоже восприняли литературное влияние Достоевского. Их искусство, пронизанное интеллектуальным началом, восходит к художественным принципам одного из самых философских и самых моральных писателей мира — Достоевского. Под его влиянием Брехт и Камю создают пьесы-концепции, романы-концепции. Но если Камю делает ставку на философско-моральную проблематику и в центр своей концепции ставит личность, Брехт делает упор на

философско-политическую проблематику и в центре своей концепции ставит народ и отношение личности к народу.

Взаимодействия могут быть двух видов: индивидуальные и общие. Так, например, Достоевский не вошел в «личную» традицию Брехта и повлиял на него как «общая» традиция, как те художественные завоевания, которые стали общим достоянием художественной литературы. «Личная» традиция связана с непосредственным воздействием на писателя его предшественника («сильное взаимодействие»). «Общая» традиция связана с созданием поэтом такого «поля», такой «литературной атмосферы», вне которой не может формироваться ни одно крупное литературное явление времени («слабое взаимодействие»).

Художественные взаимодействия подразделяются на ряд типов.

Первый тип — новаторское продолжение традиций. Второй тип — отталкивание: поэт негативно копирует особенности творчества своего предшественника и оспаривает его ответы на коренные вопросы человеческого бытия. В этом случае взаимодействующие произведения оказываются противоположными при сходстве или близости, например, художественных средств. В основе этого взаимодействия лежит дружба-вражда творческих принципов писателей.

Третий тип художественного взаимодействия — заимствование: перенесение элементов одной художественной системы (сюжетной схемы, обстоятельств, характеров героев, композиции) в другую. При заимствовании в новом произведении различимы черты оригинала-источника. Заимствованные элементы вступают во взаимодействие с новым национальным колоритом, или с неуловимо измененным художественным ритмом, или с иной трактовкой образов.

Близок к заимствованию четвертый тип художественного взаимодействия — влияние, при котором художник использует некоторые стороны художественного опыта своего предшественника. «Влияние» не предполагает сохранения стилистических свойств оригинала, и художественное воздействие движется в самом неожиданном направлении.

Пятым типом художественного взаимодействия является подражание — копирование основных стилистиче-

ских особенностей или формы источника, или творческой манеры предшественника. При подражании степень использования источника более высокая, чем при заимствовании, которое копирует отдельные элементы источника, а подражание — саму его структуру.

Шестым типом художественного взаимодействия является пародирование — подражание, утрированно повторяющее особенности оригинала, насмешливо-критическое отношение к некоторым героям и идеям оригинала при возможном его почитании и даже восхищении его качествами. Раскрывая пародийное начало в «Графе Нулине», Пушкин писал: «В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая «Лукрецию», довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что, если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может, это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить? Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те. Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобно тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде. Мысль *пародировать* (курсив мой. — Ю. Б.) историю и Шекспира мне представилась. Я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть»¹.

Седьмой тип художественного взаимодействия — эпигонство: нетворческое подражание, характеризующееся незначительной степенью переработки, беспомощностью, жалким копированием и уменьшением художественного потенциала по сравнению с оригиналом. Низшей ступенью эпигонства является плагиат, то есть полное творческое бессилие, художественное взаимодействие с нулевым творческим потенциалом, перерастающее в простое литературное воровство.

Восьмой тип художественного взаимодействия — соперничество: художник сложно взаимодействует со своим соперником — в одних отношениях учится, в других отталкивается от него, осознавая свою несхожесть с ним. Таково, например, отношение Лермонтова к Байрону.

Девятый тип художественного взаимодействия — кон-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. VII, с. 226.

центрация: крупный художник интегрирует, поглощает творчество целой плеяды своих предшественников и современников, все они становятся «интересными» для потомков не столько в собственно художественном, сколько в историко-культурном отношении, ибо все, что было значимого в них, впитало творчество великого художника, шедевры которого и сохраняют непреходящую ценность. Для России таким гением был Пушкин, для Италии — Данте, для Германии — Гёте, для Англии — Шекспир.

Десятый тип художественного взаимодействия отражает процесс, противоположный концентрации, — растворение творчества крупного писателя в последующем художественном процессе. Разумеется, речь здесь идет не об утере его самостоятельного художественного и эстетического значения, а о его воздействии на дальнейший ход художественного развития.

Художественные взаимодействия могут быть двух родов: межнациональные и внутринациональные. В свою очередь межнациональные взаимодействия подразделяются на внутрорегиональные (например, взаимодействия между славянскими литературами) и межрегиональные (например, между регионом славянских и романских литератур).

Межнациональные художественные взаимодействия протекают как на личном уровне (например, Пушкин — Мицкевич), так и на уровне литератур (например, русско-польские художественные связи) и художественной культуры народов (японская художественная культура оказала влияние в конце XIX — начале XX века на европейскую).

Глобальные межнациональные взаимодействия на уровне художественных эпох оказывают особо глубокое влияние на всю художественную культуру человечества. Художественные взаимодействия существуют с давних времен и уходят к истокам развития искусства. Открытия одного народа воздействуют на художественную культуру других. Межнациональные взаимодействия имеют обычно свой эпицентр (Греция — в эпоху античности, Италия — Ренессанса, Франция — классицизма).

Основа межнациональных художественных взаимодействий — единство социально-исторического развития человечества. Именно общие закономерности обществен-

но-экономического процесса обуславливают, даже несмотря на некоторую относительную самостоятельность искусства, и общие черты в художественном сознании разных народов, и жизненный фундамент межнациональных художественных взаимодействий.

Сторонник сравнительной методологии А. Н. Веселовский попытался создать историческую поэтику. Сравнительный метод был для него инструментом исследования законов поэтического развития и конкретных художественных явлений, взятых в их реальном взаимодействии.

Историзм Веселовского распространялся преимущественно на область содержания литературы и был направлен на раскрытие причинно-следственной связи в художественном процессе через фиксацию повторяемости явлений. Свою компаративистскую методологию ученый применял, главным образом, к литературе до эпохи Возрождения. Самый сложный и «неудобный», с точки зрения сравнительного метода, материал новой и новейшей литературы остался за пределами теоретических обобщений исследователя. Между тем всякая концепция выверяется на прочность именно на «неудобном» для нее материале.

Веселовский делал упор на сравнительное изучение сюжетов. Он обращал внимание на схожесть внутренней конструкции литературных произведений разных народов, объясняя это наличием «бродячих сюжетов», что учитывало взаимовлияние литератур, но не брало во внимание жизненных причин повторяемости художественных явлений.

Компаративистский метод содержал ряд плодотворных сторон: 1) кристаллизация принципов историзма и сравнительного подхода к литературе; 2) конкретность анализа, противостоящая умозрительным построениям, и формирование тенденции объективного рассмотрения литературы; 3) охват повторяемости художественных явлений в разных эпохах художественного развития и прокладывание пути к постижению его закономерностей; 4) преодоление односторонности наблюдений над одной отдельной литературой.

Историко-культурный и сравнительно-исторический подходы являются составной частью целостного анализа и раскрывают важные и «не поддающиеся» другим интерпретационным подходам стороны произведения.

3. СУДЬБЫ ХУДОЖНИКА И ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК КЛЮЧ К ЕГО СМЫСЛУ

БИОГРАФИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Искусство всегда исключительно: неповторимая личность поэта запечатлевается в произведении, обуславливая его принципиальную оригинальность. На эту особенность художественного творчества опирается *биографический подход* к нему, являющийся способом прочтения художественного произведения через личность писателя. *Индивидуальная судьба художника становится ключом к интерпретации его творений.*

Критика в XVII—XVIII веках тяготела к нормативности. Анализ произведения сосредоточивался на рассмотрении степени его соответствия «вечным» нормам искусства. Романтики выдвинули идею исторической изменчивости этих норм. В. Гюго писал: «Скоро все поймут, что писателей нужно судить не с точки зрения правил и жанров, которые находятся вне природы и вне искусства, но согласно непреложным законам этого искусства и особым законам, связанным с личностью каждого из них»¹. Известный французский историк Барант подчеркнул важность нахождения естественной внутренней связи между условиями общественной среды писателя и его творчеством. Все это прокладывало путь биографическому подходу к произведению.

Эстетические идеи романтиков стали отправным пунктом разработки биографического подхода Сент-Бёвом, с именем которого связывают возникновение этого типа анализа. Литература французского средневековья, поэзия XVI века, классицисты (Корнель и Расин, Мольер и Лафонтен), писатели XVIII века (Вольтер, Дидро, Бомарше, Руссо) и XIX века (Шатобриан, де Сталь, Гюго, Мюссе, Жорж Санд и Флобер) привлекли внимание Сент-Бёва, и их творчество послужило конкретной литературной основой для разработки биографического подхода, включившего ценностный аспект.

Сент-Бёв в своих работах особое внимание уделяет характеристике индивидуальности писателя: «Меня всегда привлекало изучение писем, разговоров, мыслей, различ-

¹ Гюго В. Собр. соч. в 15-ти т., т. 1. М., 1953, с. 128.

ных особенностей характера, нравственного облика — одним словом, биография великих писателей»¹.

Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум ввели существенное для биографического метода понятие «литературный быт», обратили внимание на взаимоотношения между писателями, на их личные характеристические особенности, на их психологию. Это углубляло сближение литературно-критического анализа с художественной прозой, и не случайно, что исследования Тынянова часто выливались в романы о поэтах, в которых литературный быт раскрылся особенно богато.

О том, насколько неповторимая личность писателя прочно запечатлевается в произведении, свидетельствует, в частности, возможность атрибуции произведения по его структуре. В. Гроссман, например, умел по одной фразе определить автора и так объяснял это умение: как в музыкальном аккорде есть своя закономерная связь звуков, так и во фразе — «сцепление слов» (выражение, любимое Толстым и Достоевским).

Биографический подход недостаточно разработан. По мнению Н. Пиксанова, этот подход еще боится отойти от внешних бытовых фактов и психологическая биография («психография») все еще остается задачей будущего.

Биография писателя социально обусловлена и есть результат взаимодействия общественных обстоятельств с неповторимой личностью художника, поэтому биографический подход является и специфической формой социологического и самостоятельным подходом. Биографический анализ действен в сочетании с другими и становится ложным при выхолащивании его социологической основы, при отрыве от других подходов или преувеличении роли подсознательных, сексуальных моментов в жизни и творчестве художника.

Абсолютизация биографического подхода делает анализ произведения односторонним, дробит художественный процесс, превращая его в деятельность обособленных друг от друга творцов.

Итак, произведение запечатлевает жизненный опыт автора, сама личность которого входит в строительный материал художественного образа. Биография писателя отражается в его творчестве и определяет многие особен-

¹ Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970, с. 313.

ности его произведений. В силу этого второй шаг метода осуществляет биографический подход, позволяющий интерпретировать произведение в свете жизненного опыта писателя.

ТВОРЧЕСКО-ГЕНЕТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Чтобы понять, как сделана «Шинель» Гоголя, надо знать, как она делалась. Эта мысль Н. Пиксанова лежит в основе того подхода, который он называл телеогенетическим и который, вероятно, лучше было бы назвать творческо-генетическим.

Н. Пиксанов говорил: «Любой эстетический элемент, любая поэтическая форма или конструкция, от самых примитивных до совершеннейших и сложнейших, могут быть научно осознаны наиболее чутко, тонко и единственно верно только в полном изучении их зарождения, созревания и завершения»¹. Метод «творческой истории» (творческо-генетический подход) делает упор на рассмотрении истории создания произведения. С точки зрения такого подхода, художественное произведение имеет историю становления и не является герметичным: «Изучение творческой истории разрушает... учение о художественном произведении как о замкнутом и цельном организме»². Произведение есть результат трудных исканий и борьбы, осуществления как осознанных, так и неясных, интуитивных замыслов. И даже в самом законченном шедевре кое-что остается неясным или противоречивым и может быть правильно проанализировано только в свете творческо-генетического подхода.

Иногда художник сам формулирует замысел своего произведения, но и в этом счастливом для исследователя случае признание писателя нуждается в интерпретации, а порою в дешифровке и даже коррекции. Текстуальная же и творческая история произведения — надежный способ выявления художественного целеполагания.

Как известно, «Горе от ума» имеет три основных редакции, «Война и мир» — четыре, «Ревизор» — пять. В «Горе от ума» насчитывается до девятисот переработок (кроме ремарок и пунктуации). В рукописях Пуш-

¹ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М.—Л., 1928, с. 22.

² Сакулин П. Социологический метод в литературоведении, с. 172.

кина сохранились беловые и черновые тексты, наброски, планы произведений и даже проекты рифмовки¹. Исследование этого материала, выявление мотивации и «телеологии» (термин Н. Пиксанова) художественных средств — важный момент литературоведческого прочтения произведения.

Для интерпретации произведения не безразлична его творческая история, сам акт сочинения, сам процесс написания и все его аспекты: психологические (состояние духа поэта, его творческие переживания), текстологические (варианты произведения, зафиксированные в черновиках), хронологические (время написания произведения), жизненные (общие обстоятельства работы), объективно-физические (на какой бумаге, каким пером оно написано). Так, например, для интерпретации произведения Пушкина «В прохладе сладостной фонтанов...» большую роль в работах Н. В. Измайлова играет датировка произведения (1828-й, а не 1829-й год), уточненная по его месторасположению в тетради².

Н. Пиксанов другие типы анализа (биографический, социологический, сравнительный) растворял в открытом им подходе: «... широко понимая творческую историю шедевра, как всю сумму воздействий всех сил и фактов, мы должны признать, что и литературные влияния, национальные, чужестранные, и все связи с ранними произведениями того же автора, и общественные возбуждения его творческого сознания, и все изучения природы, то есть живых прототипов будущих литературных героев, — все это должно мыслиться в полном понятии творческой истории»³.

И все же творческо-генетический подход не следует абсолютизировать, он не может заменить другие способы анализа и плодотворен только во взаимодействии с ними.

Текстологический анализ — один из важных аспектов творческо-генетического подхода. Текстологическое исследование, согласно верному суждению Бонди, «часто представляется каким-то сухим педантизмом, крохоборством (правда, оно у некоторых и приобретает такой характер!), но по существу эта работа наиболее далека от

¹ См.: Пиксанов Н. Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра. — «Искусство», 1923, № 1, с. 104.

² См.: Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975, с. 125—173.

³ Пиксанов Н. Новый путь литературной науки, с. 107.

крохоборства и сухости: в ней исследователь пытается проникнуть в мастерскую гения, подсмотреть его творческую работу»¹. Обращение к рукописи может удостоверить, что данной мысли, фразе, образу писатель придавал совсем не тот смысл, который ему приписывают интерпретаторы².

Текстологическая история — один из важных моментов творческой истории произведения. Текстологический подход с помощью сличения вариантов, рассмотрения черновиков и подготовительных записей устанавливает направление развития авторской мысли и превращает все это в ключ к интерпретации произведения.

ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Искусство существует именно в форме произведения, которое исторически меняется, вступая во взаимодействие с новым жизненным и художественным опытом и обретая новые свойства. Оно с каждым новым поколением прочитывается «свежими и нынешними очами».

Появление различных трактовок произведения обусловлено мировоззренческим характером его восприятия и интерпретации и выявляет его историческую подвижность. Великие творения — наши вечные спутники и современники на все времена.

Но как же осуществляется историческое движение произведения, что его движет, какая сила? Различное восприятие? Но это фактор «внешний» по отношению к произведению и для своего осуществления нуждающийся в «опоре» на некое качество самого произведения, которое позволяет ему быть исторически изменчивым и не равным себе. Художественные шедевры углубляют свой смысл и растут вместе с ростом человечества. И их историческая изменчивость есть продукт их «самодвижения», движущая сила которого заключена во внутренних противоречиях самого эстетического феномена. Произведение —

¹ Бонди С. Черновики Пушкина. М., 1971, с. 16.

² По этому поводу Н. Пиксанов писал: «Нельзя рассуждать о поэтической семиологии или телеологии данного слова или стиха, если доказано, что у поэта он появился в результате цензурного приспособления, или сложнее и тоньше, в результате торопливых, рассеянных переработок в тексте в угоду мимолетному или внешнему соображению (например, требованию рифмы) и в ущерб прежней более совершенной формуле» (Пиксанов Н. Новый путь литературной науки, с. 107).

гармония, и внутренняя напряженность — его свойство. Противоречия, заложенные внутри гармонической структуры, и являются движущей силой ее исторической изменчивости. Каковы же эти противоречия?

1. Произведение — нечто материальное и в то же время духовное. Оно — материальный предмет, способный в поле культуры выявить свои духовные свойства и оказать социально значимое воздействие.

2. Произведение подчинено моральному началу и одновременно оно предмет разума.

3. Произведение лично и социально, оно и самовыражение художника, и решение общественных проблем, выражение общественной психологии и идеологии.

4. В произведении сочетаются идеи и пластические образы, создающие художественную реальность. Выражаемая в нем художественная концепция мира складывается из идейно-эмоциональной системы и «пластической» картины мира.

5. Произведение — единство смысла и оценки.

6. Произведение — сочетание идеального и реального; художественный текст и его язык двуполюсны и относятся, с одной стороны, к воображаемому миру, с другой — к конкретным объектам.

7. Произведение — целостная система художественных образов. Последние же являются противоречивым единством: а) рационального и эмоционального, б) объективного и субъективного, в) сознательного и подсознательного, г) индивидуального и общего.

Все эти оппозиции, определяющие бинарную природу произведения, должны учитываться методологией его интерпретации.

Художественное произведение создает модель мира, варьируя наличие и отсутствие и иерархический статус пластов, составляющих структуру произведения. Пластами же являются разные типы взаимодействия человека с различными внутренними и внешними средами.

Первый пласт (система «я — я») ¹ — внутренние коммуникации человека, структура личности и взаимодей-

¹ Местоимения — результат колоссальной обобщающей работы человеческой мысли, и в «снятом» виде в них присутствуют все объекты мира; поэтому отношения между типологическими элементами, составляющими пласт произведения, выразительнее и точнее всего раскрываются через систему отношений местоимений. Этот прием неоднократно использовался в современной научной литературе.

ствие ее элементов; свойства личности, определенные ее природным генотипом и обусловленные совестью, культурными табу и нормами, подсознанием, «нецензурированным» сознанием и т. д. В этом пласте произведения осуществляется художественное самосознание человеком себя как личности. Этот пласт в произведении раскрывает «диалектику души», поток сознания и является главным носителем философско-психологической проблематики: каковы границы моего «я», в чем мои отличия и сходства с другими, кто есть я и в чем мое назначение?

Второй пласт («я — ты») — коммуникации человека с другим человеком. Этот пласт — главный носитель нравственной проблематики.

Третий пласт («я — мы») — социальные планы общения и взаимодействия личности с а) социальной средой, б) классом, в) нацией, г) народом, д) обществом, е) государством. Этот пласт в произведении является главным носителем социально-политической проблематики.

Четвертый пласт («я — мы все») — отношения человека с человечеством и историей. Этот пласт является главным носителем философии истории, социально-философских проблем.

Пятый пласт («я — всё») — личность и природная среда, ее окружающая. Этот пласт — главный носитель натурфилософской проблематики.

Шестой пласт («я — все созданное нами») — личность и рукотворная «вторая природа». Этот пласт главный носитель соционатурфилософских проблем: руссоизм, урбанизм, экологические вопросы и т. д.

Седьмой пласт («я — всеобщее все») — человек и мироздание. Этот пласт в произведении является главным носителем религиозной или глобальной философско-метафизической проблематики смысла жизни, — что есть мир и каков он, зачем жить, что есть смерть, что такое человек в его отношении ко вселенной.

Все моделируемые искусством типы человеческой деятельности и все отражаемые искусством пласты взаимодействия личности и мира берутся искусством в их эстетическом значении, то есть в их ценности для человечества. Соотнесение всех явлений с человечеством создает важнейший гуманистический аспект искусства.

Теоретическое осмысление природы художественного произведения имеет серьезное методологическое значение и помогает его научно аргументированному анализу.

Произведение включено в идейную борьбу эпохи (это видно и в «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Радищева, и в «Медном всаднике» А. Пушкина, и в «Отцах и детях» И. Тургенева). Произведение онтологически многослойно, и один из его слоев — его политическое бытие. Этот слой создает актуальность произведения, но стусевывается вместе с изменением политических обстоятельств, теряет свою рецепционно-творящую роль, и читатели новых поколений почти перестают ощущать, что в «Отцах и детях» заключена реальная политическая проблематика. Комментарии восстанавливают, но не возвращают к жизни ситуацию социальной борьбы, в которой в свое время участвовало творчество писателя. В новой исторической ситуации этот актуальный слой смысла, с одной стороны, может жить новой жизнью, соприкасаясь с иными точками политической реальности; с другой стороны, этот слой организует иные пласты художественного содержания и воздействует на морально-эстетическое его восприятие читателем.

Актуальный слой произведения ориентирован на данное общество, глубинные же слои обращены к человечеству и придают произведению онтологически длительный статус, ибо оно рассчитано не только на конкретную злободневную ситуацию современности, но и на продолжительную, и даже вечную. Прекрасное — общечеловеческая ценность предмета для человечества как рода¹. Эстетический слой произведения обращен к человечеству и имеет непреходящее значение.

Современное звучание произведения обусловлено жизненной актуальностью его политической, а иногда и нравственной проблематики. Это и создает слой, в котором через систему нравственно-политических идей и оценок проявляется социальная позиция художника. Заложенная в этом слое система политических координат программирует восприятие читателем всех параметров и элементов художественного произведения, что порою мешает видеть его глубинный слой. Например, «Бесы» Достоевского имеют сугубо временное актуальное измерение: нечаевщина, терроризм. Эта проблематика может пересекаться с новой современностью, а может оказаться для нее в будущем и совершенно несущественной.

Политический слой ориентирован на сиюминутность,

¹ См. об этом подробнее: Боров Ю. Эстетика, с. 46—59.

он необходим, так как сам характер литературы требует актуальности. Тютчев почти не существует для своих современников, он для них мало понятен. Почему? Ведь классик! С 1836 года печатается, а до 1856 года не замечен. Для Некрасова и в 1856 году Тютчев — второстепенный барочный поэт. Тютчев стал крупной художественной фигурой много лет спустя. Это объясняется тем, что в его стихах был ослаблен внешний актуально-социальный слой, дающий прямые ориентации на современность.

Внутренний слой ориентирован на протяженность человеческой истории. В художественном произведении живут и историческая память человечества о его прошлом, и предугадывание будущего. Проблема бытия у художника обретает три измерения: прошедшее, настоящее и будущее. Художник обращается и к своей социальной среде — к современникам, и к человечеству. Он стремится вторгнуться в отношения сегодняшнего дня и пересечь границу современности, внести в будущее опыт своей эпохи и измерить современность параметрами непреходящих общечеловеческих ценностей. Это — и вечные этические ориентиры (добро и зло), и общечеловеческие эстетические ценности (прекрасное — безобразное). Политический слой произведения ориентирован на определенную социальную группу, этический — на общество в целом, эстетический — на человечество.

Произведение не равно себе, оно уменьшается и увеличивается в своей художественной ценности. Его масштаб, его значение в жизни человечества, его структура меняются или поворачиваются другими своими сторонами, они открываются в зависимости от того художественного пространства, в котором произведение живет. В ходе истории оно попадает в разные культурные поля и варьирует свой художественный смысл. Значение произведения всякий раз оказывается другим из-за нестабильности его функций. Однако эта подвижность не имеет ничего общего с релятивностью; при всей изменчивости, неравности себе произведение остается самим собой, в нем сохраняется его идейно-эстетическая определенность.

Доминантная функция «Евгения Онегина» в XIX веке была иной, чем в наше время. Для современного читателя политические идеи декабристов не актуальны, ибо не отвечают на вопросы современного сложного мира. Этот

стихотворный роман ныне повернут к читателю как бы иной своей стороной. Однако изменившаяся, приглушенная актуально-политическая проблематика не исчезла совершенно, она просто зазвучала по-другому и воспринимается не как актуальность, а как историческое свидетельство о фактах духовной биографии народа.

Политическая функция декабристской лирики становится историко-культурной, создавая фон основному восприятию. Вместе с тем актуальная функция существует в восприятии читателя новой эпохи благодаря «системе переноса»: он представляет значение данных политических идей для своего времени. Это усиливает гедонистическое воздействие произведения, так как утверждается благородный облик художника, который «истину царям с улыбкой говорил», и хотя эта истина может оказаться не адекватна воззрениям нынешнего читателя, он восхищается мужеством и благородством поэта.

Все, что воспринималось как актуальная социальная значимость в современной поэту исторической обстановке, в новую эпоху выступает как нравственная и эстетическая ценность. Ценностный фокус произведения перемещается, меняется вся его аксиологическая структура, и анализ в новую эпоху уже должен идти по несколько другим линиям.

М. Бахтин открывает новые стороны произведений Рабле, которые не были видны раньше. И дело не в том, что он оказался умней предшествующих литературоведов, и даже не только в том, что изменилась методология анализа, а в том, что внутри нового культурного поля произведение раскрылось с другой стороны, зажило новой жизнью и явственно открылись его невидимые ранее смысловые значения. Читатель XVI века видел в произведении Рабле игру грубости, в XVII веке эта грубость воспринималась как вульгарность, неорганизованность, нечистота стиля. Наш современник пережил многие стили, многие художественные эпохи и воспринимает Рабле по-другому: в вульгаризме он находит карнавальную игру смеха, свободу обращения с реальностью и вкусом.

Произведение в новую эпоху живет новой жизнью, в иных временных и внутренних связях, в иных отношениях с полем культуры. Не только методология ищет новые

подходы к произведению, но и произведение идет на встречу новой методологии.

Как только ценностный фокус и доминантная функция произведения смещаются под воздействием нового историко-культурного поля, так вся система пластов меняется и просматривается с другой точки зрения. В результате произведение оказывается иным в своем художественном значении. Великое произведение в ходе истории возрастает в своей художественной ценности, в своем концептуальном смысле (происходит смещение от актуально-политических к этико-эстетическим пластам).

Социальное бытие произведения осуществляется благодаря изданию через его взаимодействие с кругом читателей и полем общественного мнения, через интерпретацию его критикой. Эти факторы определяют социальный статус и онтологию шедевра. В свою очередь цензурно-издательская история произведения, история его общественной «репутации», трактовки критикой, читательского внимания и восприятия не только не безразличны для прочтения художественного шедевра, но и являются одним из ключей для его интерпретации. Этот тип интерпретации и осуществляет онтологический подход к произведению.

Историко-творческий подход находит свое продолжение в онтологическом, ибо история создания произведения продолжается в истории его социального бытия. Обстоятельства социального осуществления художественного произведения способны пролить новый свет на его смысл.

4. ОЦЕНКА ЭСТЕТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ, ЗАПЕЧАТЛЕННЫХ В ПРОИЗВЕДЕНИИ

Второй шаг анализа произведения выявляет ценность его внешних связей: богатство и оригинальность эстетических отношений, запечатленных в произведении. В основе их рассмотрения лежит то или иное понимание природы эстетического. Все многочисленные его концепции, разработанные в истории мировой эстетики, могут быть сведены к следующим принципиальным теоретическим моделям: 1) эстетические свойства возникают благодаря тому, что бог (абсолютная идея) одухотворяет материю; 2) действительность эстетически нейтральна, и только субъект, передоверяя свое богатство миру, придает ему

эстетические качества; 3) эстетическое возникает из «равноправного» взаимодействия объективных и субъективных начал; 4) эстетическое — естественное свойство природы, такое же, как вес, форма, цвет предметов; 5) «общественная» концепция эстетического утверждает, что оно есть ценность предметов для человечества. Прекрасное есть положительная форма этой ценности и сфера свободы. Эта пятая («общественная») модель эстетического и составляет теоретический фундамент операций, выявляющих ценность внешних связей произведения.

В ценностном слое, запечатлевающем эстетические отношения, фиксируется перерастание утилитарного в эстетическое, которое выступает как «превращенный труд»¹, как свобода практической деятельности и ее преобразование в «целесообразное без цели». Обогащение и развитие практической деятельности является условием существования и роста личности и поэтому обладает важным положительным значением для человечества как рода. В снятом виде эта практическая ценность является фундаментом ценности искусства². Человек наслаждается в искусстве прежде всего своим родовым «умением созидать». При этом ценность практического действия в контексте художественной системы переживается острее, чем в своем погруженном в реалии повседневности виде.

Исследование ценности внешних связей произведения направлено на установление меры обогащения и расширения эстетических отношений художника к миру в данном произведении. Ценностно-аналитическая процедура: сопоставление богатства эстетических отношений, запечатленных в произведении, с «нормой», устоявшейся в художественной традиции эпохи. Высший критерий: эстетическое богатство.

¹ «Труд старше искусства, человек сначала смотрит на предметы с точки зрения утилитарной и только впоследствии становится в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения». (Плеханов в Г. В. Литература и эстетика, т. 1. М., 1958, с. 75).

² Показательно, что термин «искусство» (*technē*) в античности первоначально значил умение — ремесло — искусство в нераздельном единстве. См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики, т. 3. М., 1974, с. 16; Л. Столович на примере разных языков раскрывает связь между практическим действием и прекрасным. См.: Столович Л. Н. Ценностная природа категории прекрасного и этимология слов, обозначающих эту категорию. — В кн.: Проблема ценности в философии. М.—Л., 1966.

СМЫСЛ И ЦЕННОСТЬ ВНУТРЕННЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

МЕТОД КАК ТИП ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫХ И ОЦЕНОЧНЫХ ОПЕРАЦИЙ И ПРИЕМОВ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Третий шаг метода ведет к проникновению в глубину предмета: с помощью системы приемов и операций обеспечивает выявление структуры произведения, расчленение его на элементы и изучение каждого из них. Это мыслительное действие включает в себя операционную технику структурного и стилистического анализов, приемы микроанализа, внимательное чтение — искусствометрические операции, позволяющие постичь смыслообразующее значение внутреннего строения произведения.

Математические средства и статистические приемы анализа являются подсобной методикой, применяемой как при втором, так и при третьем мыслительном действии. На смысл и социальное функционирование художественного произведения влияют не только его качественные, но и количественные параметры внутренней организации, проявляющиеся и в ритмическом строении стиха и прозы, и в частоте употребления тех или иных слов, рифм, средств, и в измеряемой силе воздействия произведения на читателя, и в степени распространенности произведения в разных социальных средах и т. д. Эти количественные параметры способна выявить *статистическая методика*. Последняя при изучении различных социально значимых аспектов произведения, оставаясь средством математическим, имеет социологическую подоснову и потому взаимодействует с подходами второго и приемами третьего шага. Неопозитивистская математизация анализа произведения без связи с его социально-эстетическими факторами дает лишь неосмысленные количественные характеристики, не продвигающие вперед его понимание. Для научно корректного применения математических и других «искусствометрических» приемов (включая структурализм) важно учесть замечание одного из родоначальников кибернетики, Джона Неймана. В одном своем докладе он подчеркнул, что математика только очень малая и очень простая часть жизни. Аудитория, состоявшая из специалистов по математике, за-

протестовала. Тогда Нейман сказал: если люди не верят в то, что математика проста, то это только потому, что они не осознают, насколько сложна жизнь; я бы добавил: и насколько сложно искусство. Абсолютизация математического анализа искусства не плодотворна. В неабсолютизированном же, научно корректном виде математические приемы (и, в частности, опирающийся на теорию множеств структурный анализ) могут быть эффективны.

Применяя тот или иной принцип, подход или прием, исследователь должен всякий раз отдавать себе ясный отчет, каков их иерархический статус, то есть к какому шагу метода они принадлежат. В противном случае исследователя могут постигнуть серьезные ошибки. Так, некоторые структуралисты, абсолютизируя структурный метод, придают ему установочное значение, однако образующийся в результате мировоззренческий вакуум заполняется эклектическими идеями, которые и начинают играть мировоззренчески-установочную роль. Структурализм же на деле является операционной техникой, и всякая попытка повышения его методологического статуса ведет к снижению результативности анализа художественного произведения. Ниспровергатели структурализма совершают в негативной форме ту же ошибку, что и структуралисты «герметического» типа. Их аргументы справедливо опровергают лишь структурализм, претендующий на значение интерпретационной установки, опровергают лишь крайности «герметического» структурализма, но напрасно покушаются на корректный структурный анализ. Последний как контролируемый историзмом момент изучения (стоп-анализ), как операционная техника, позволяющая проникнуть во внутреннее строение произведения, является непременным этапом целостного анализа.

1. ОПЕРАЦИОННОЕ ПРОНИКНОВЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ

СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ

Структурный анализ позволяет исследовать художественное произведение как определенную систему, управляемую закономерной связью, как организованное множество, состоящее из элементов. Это множество можно

рассматривать как систему элементов пространства, времени или цвета, или оппозиций текста и контекста. Возможность свободной смены параметров, смены оснований деления на элементы придает структурному анализу необычайную гибкость, открывает оперативные просторы исследования, позволяет «под разными углами» «рассекать» произведение и проникать внутрь его строения, выявляя концептуальный смысл самой его художественной организации.

Структурализм может исследовать произведение как художественную систему приемов, обусловленную единством художественного задания.

Основными постулатами структурного анализа являются: 1) различие в объекте далее неделимых его элементов; 2) рассмотрение целого как системы, не сводимой к простой сумме этих элементов; 3) признание за целым свойства трансформации (способность системы к изменению); 4) учет саморегуляции (способность системы в процессе изменения сохранить свою природу). Критериями, предъявляемыми к системе, являются интерпретируемость, полнота, непротиворечивость, разрешимость, независимость.

При структурном исследовании деление произведения на смысловые компоненты является лишь временной аналитической операцией, которая не покушается на разрушение его целостности и предполагает возврат (четвертый шаг) к целостному восприятию художественного феномена. Структурный анализ предполагает деление художественного произведения по определенному основанию на составные элементы и выявление их взаимосвязей и смысловых значений.

Основные принципы структурного анализа произведения:

1) выявление основания (цвет, или время, или пространство) деления на элементы;

2) изучение не отдельных элементов, а системы их взаимосвязей, рассмотрение целостности, состоящей из элементов;

3) не диахронный, а синхронный подход, предполагающий исследование не истории возникновения художественного текста, а его структуры, его функционирования.

Структурный анализ тяготеет к герметическому (закрытому) рассмотрению произведения, при котором оно

исследуется как самостоятельное, внутренне организованное единство¹. Однако произведение — целостная «замкнуто-разомкнутая» система. Фраза Гамлета: «Под минный ход я подвел свой минный ход» — относится к внутренней ситуации произведения. Фраза же: «Есть много в мире непонятого, мой друг Горацио», — хотя и обращена к персонажу произведения, выходит за пределы его сюжетной ситуации и вторгается в сферу метафизически всеобщих проблем бытия. А высказывание Гамлета: «Весь мир тюрьма. . .» — тоже размыкает произведение и вырывается в социальную действительность целой эпохи. Структурализм тяготеет к герметизму, он схватывает замкнутость, а историзм — разомкнутость произведения. Задача методологии — постичь диалектику замкнуто-разомкнутого. Поэтому необходимо сочетание исторического (диахрония) и структурного (синхрония) подходов. При этом структурный подход — момент исторического, как покой — момент движения. Результаты структурного анализа совместимы с историческим пониманием предмета гуманитарного исследования. Структура — синтез временного и логического аспектов действительности².

Системно-целостное исследование предполагает сочетание двух типов рассмотрения предмета: 1) «вертикальное», историческое, диахронное, при котором выявляется временная последовательность развития и прослеживаются его этапы; 2) «горизонтальное», одномоментное, синхронное, переносящее центр тяжести на исследование одновременных связей.

Структурализм, будучи сравнительно молодым методологическим направлением, как всегда в таких случаях, склонен к «экспансивности», к «агрессивности», к «захвату» и тех областей, в которых он уже «не работает». Существует тенденция представить его в качестве универсального аналитического инструмента. Однако «структурный анализ, несмотря на свои сильные стороны — непосредственность и гибкость контакта с материалом, —

¹ В последние годы некоторыми структуралистскими школами предпринимаются попытки «разгерметизации» анализа: в качестве системы (организованного множества) в этом случае рассматривается целое, состоящее из элементов: общество и произведение, или художник и произведение, или группа произведений, имеющая типологическую общность. Однако и в этом случае нельзя избежать синхронности подхода (стоп-анализа).

² См.: Z. Taranenko. Geneza — istoria — structura. «Studia filozoficzne». W-wa, 1972, N 1, s. 153—169.

имеет свои ограничения: «космос единичного произведения не является космосом искусства как целого, а серия даже добротных структурных анализов единичных произведений, создавая мозаичную картину, не может избавить историка искусства от обязанности раскрыть логику целостного процесса художественного развития»¹.

Структурный анализ, по мнению некоторых его авторитетных оппонентов, есть анатомирование трупа, а не рассмотрение живого произведения. Структуралисты музыку разывают, как труп, они анатомируют останки живого. В этом образе есть известная правда. Однако отойдем на несколько веков назад и вспомним, как тайно, боясь запрета, врачи и художники анатомировали трупы. Ведь этим с риском для жизни занимался даже сам великий Микеланджело, стремясь познать строение человеческого тела. И художники и врачи анатомировали трупы *для того, чтобы постичь живого человека!* Последнее предполагает сочетание анатомирования с наблюдениями над живым организмом. Гоголь пишет: «Пушкин сильно на него (Жуковского) сердился за то, что он не пишет критик. По его мнению, никто, кроме Жуковского, не мог так *разъять* и определить всякое художественное произведение»² (подчеркнуто мною. — Ю. Б.). Автор формулы «музыку он разъял, как труп», которую принято обращать против структурализма, был вовсе не противник аналитического «разъятия» художественного произведения во имя его «определения»!

Конечно, художественное произведение — цельный живой организм, и структурный анализ его «омертвляет». Однако «омертвление» и «огрубление» предмета — это необходимый этап его всестороннего постижения. На эту диалектику процесса познания художественного произведения обращал внимание В. Г. Белинский, подчеркивавший, что у разума в изучении искусства есть «только один путь и одно средство — разъединение идеи от формы, разложение элементов, образующих собою данную истину или данное явление. И это действие разума отнюдь не отвратительный анатомический процесс, разрушающий прекрасное явление для того, чтоб определить его значение. Разум разрушает явление для того, чтоб оживить его для себя в новой красоте и новой жизни, если он най-

¹ Varoše Marian. Estetične umenie a človek. Tatran, 1969, str. 243.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1952, с. 378.

дет себя в нем. От процесса разлагающего разума умирают только такие явления, в которых разум не находит ничего своего и объявляет их только эмпирически существующими, но не действительными. Этот процесс и называется «критикою»¹.

Те школы структурализма, которые абсолютизируют «огрубление» предмета, этой необходимой, но недостаточной операцией готовы исчерпать весь анализ. Однако структурный анализ должен быть звеном целостного исследования, которое на одном из этапов по необходимости «омертвляет» и «огрубляет» предмет, но затем возвращает ему его «живость» и «действенность». И именно к этому «возвращению» и приводит четвертый шаг метода.

Структурный анализ — составная часть современной научной методологии, он в качестве операциональной техники обеспечивает рассмотрение внутренней организации произведения и выявление смыслообразующего значения его структуры.

«ВНИМАТЕЛЬНОЕ ЧТЕНИЕ» И «МИКРОАНАЛИЗ»

Еще в 1923 году М. О. Гершензон, а позднее Я. О. Зунделович указали на важный методологический прием «внимательного», или «медленного», чтения. Гершензон в статье «Чтение Пушкина» говорит, что тот, кто учился читать *по складам*, кто умеет осмысленно воспринимать отдельные буквы и их соединения в слоги и сохраняет это умение и при беглом чтении, такой человек на всю жизнь сохранял и в беглом чтении привычку членораздельного внимания; он видит каждое слово и следит за расположением слов в предложении. Гершензон сетует на то, что теперь только немногие умеют «читать пешком» — почти все читают велосипедно, по 30 и 40 верст, то есть, вернее сказать, страниц в час. Ничего толком невозможно воспринять на этих быстро мелькающих страницах. «Всякую содержательную книгу надо читать медленно, особенно медленно надо читать поэтов, и всего медленнее надо читать Пушкина, потому что его короткие строки наиболее содержательны из всего, что написано по-русски. Эту содержательность их может разглядеть только досужий пешеход, который движется медленно и внимательно смо-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VI. М., 1955, с. 270.

трет кругом. Его глубокая мысль облицована такой обманчивой ясностью, его очаровательные детали так уравнены вгладь, меткость его так естественна, что при беглом чтении их не заметишь. Но пойдите пешком по Пушкину — какие чудесные цветы у дороги. Что цветы! Вот ручей играет серебром на солнце; вот сияющий луч вдруг омрачен наползающей тучей, а там горы... Тут улыбка и слезы ребенка, шалость влюбленного, божественно свободная игра душевных сил и безысходные раздумья о судьбе, о загадочной жизни, о смерти»¹. Гершензон дает ряд убедительных доказательств эффективности «медленного чтения», «вчитывания» в текст. Ряд строк в романе «Евгений Онегин», в стихах «Дельвигу», «Цыгане», «Поэт», «Полководец» раскрываются в своей глубинной сути благодаря применению этого, казалось бы, простого приема. Статья, содержащая столь плодотворную методологическую идею, завершается важным резюме: «В Пушкине есть места, «куда еще не ступала нога человеческая», места трудно доступные и неведомые. Виною в том не его темнота, а всеобщий навык читать «по верхам», поверхностно. Но кто отважится пойти пешком, тот проникнет всюду и во всяком случае увидит много любопытного»².

В трудах умершего в середине 60-х годов самаркандского ученого Я. О. Зунделовича обоснован и претворен в жизнь принцип *микроанализа* художественного произведения. Зунделович, не располагая архивными материалами, с помощью микроанализа установил нарушения художественной логики в известной нам концовке «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского. Ученый высказал предположение о редакторском вмешательстве в текст. Позже В. Я. Кирпотин на основе архивных материалов и писем Ф. М. Достоевского убедительно показал, что издатели действительно произвели ряд сокращений в концовке знаменитого романа.

«Внимательное чтение» было вновь открыто или, быть может, заимствовано у Гершензона и Зунделовича французской и англо-американской «новой критикой».

«Внимательное чтение», «вчитывание» порою оборачивается субъективистским «вычитыванием» в произведе-

¹ Гершензон М. О. Чтение Пушкина. — В журн.: «Вопросы теории и психологии творчества», т. VIII. Харьков, 1923, с. 65—66.

² Там же, с. 68.

нии того, что хочет интерпретатор. Литература превращается в сырье, в полуфабрикат, подлежащий непрременной доработке в критике. Однако подобное преувеличение роли критики и возможности «внимательного чтения» не может служить аргументом против этого методологического приема, вполне плодотворного при его корректном использовании.

Художественная система интерпретируема, и ее понимание является задачей критики и читательского восприятия. Истолкование художественной системы не категорично, не однозначно, а поливариантно и многозначно, но не релятивно и не произвольно, а подчинено определенной объективно содержащейся в произведении художественной идее, дающей программу для широко вариативной, но определенной ее трактовки. Операционная техника внимательного чтения и микроанализа тонко «притерта» к особенностям художественного текста и учитывает его специфические качества.

КУЛЬТУРНОЕ ПОЛЕ КАК ОПЕРАЦИОННЫЙ ИНСТРУМЕНТ АНАЛИЗА

Структурализм расширил возможности современной методологии, стал стоп- и плюс-анализом к историко-социологическому. Однако структурализм не полно отвечает на современные требования научного литературоведения. Он не может показать изменение самого социального веса произведения, его смысла и значения, его аксиологического фокуса и функциональной доминанты, так как все это касается не внутренней организации художественного явления, а социального бытия. Последнее осуществляется в целой системе полей, взаимодействие которых структурный анализ ухватить не может.

Структурный анализ исходит из делимости целостности на элементы. Например, чтобы рассмотреть художественное воздействие произведения, структурализм должен рассмотреть элементы некой бинарной целостности: произведение — читатель (литература — публика).

Структурализму не дано рассмотреть взаимоотношения между двумя отдельными явлениями, которые, взаимодействуя друг с другом, не составляют целостность. Во главу угла ставится целостность, а не взаимодействия. Структурализм не в состоянии полно охватить взаимоотношение между самозначимыми, самостоятельными яв-

лениями, но эту ограниченность структуралистского анализа можно компенсировать другими аналитическими инструментами. Исследователь вскрывает различные смысловые слои произведения, и в зависимости от того, на что в методе анализа делается упор, методология меняется. Принципиально возможны методологические акценты на следующих началах: 1) целостность; 2) делимость этой целостности на элементы; 3) взаимодействия частей и целого.

Методология всегда имеет в виду все эти три начала, однако важно, на что делается упор.

В истории литературоведения эти пути исследования литературы по-разному осуществлялись в разных школах. Интуитивизм был склонен к акценту на целостности произведения. Ко второму типу подхода тяготела кантианская методология, формализм, позитивизм, неопозитивизм, феноменологизм, структурализм. К третьему типу подхода в той или иной степени относились культурно-историческая школа, компаративизм, социологизм.

Взаимодействие частей и целого, взаимодействие самостоятельных предметов полно выявляется при анализе произведения в культурном поле.

Чтобы рассмотреть взаимосвязь отдельного произведения со всем творчеством писателя, структурализму нужно представить себе некую целостность, между тем произведение может быть исключительным явлением в творчестве писателя, как «Горе от ума» в художественном наследии А. Грибоедова. Картина совершенно меняется, если мы полно учтем сепаратные, самостийные качества объектов, между которыми происходят взаимодействия, как между планетами, обладающими своими гравитационными полями. Та операционная техника, о которой идет речь в данном разделе, делает акцент на полях и на их взаимоотношениях, что дает возможность разгерметизировать анализ произведения и не рассматривать его как внутренне замкнутую систему. Методология, оперирующая категорией «поля», подходит к постижению литературы как духовно-практического процесса, как особого типа культуры, и, учитывая «перекрещивание» и наложение друг на друга разных полей, исследователь раскрывает сложность и многослойность произведения и художественного процесса.

Произведение — живой организм, рожденный целой «популяцией» духовных фактов. Пользуясь инструмен-

тальными возможностями культурных полей, можно охватить реальную жизнь произведения во всех его подвижных связях с автором, с творческим процессом, со средой, с другими художественными явлениями, с обществом. Это позволяет воссоздать картину взаимодействий произведения с его социально-историческим, культурным и другими контекстами. Поле может изучаться замкнуто (на этом этапе и «работает» структурный анализ). Однако затем надо увидеть движение этого поля во взаимодействии с другими полями. Необходимо изучить жизнь произведения в творческом поле автора, а последнее в контексте художественного направления, а его — в поле общей культурно-художественной традиции.

Литература есть движение, процесс. Мышление полем охватывает временные, относительные, неустойчивые, «расплывающиеся» параметры произведения, текущие и меняющиеся в результате взаимодействия с другими историко-культурными явлениями, с читающей публикой и творчеством автора, схватывает разные типы «напряжения», возникающие вокруг произведения.

Есть целый ряд взаимодействующих полей, в которых осуществляет себя произведение и через которые оно должно прочитываться и интерпретироваться:

Семиотическое поле позволяет понять систему знаков и раскодировать их смысл. Оно формируется из языковой культуры, из естественных и конвенционных языков и навыков их применения и понимания.

Общественно-историческое поле создает напряжение, которое держит и выявляет социально-семантический смысл произведения. Это поле формируется из политических идей и учреждений, бытовых и государственных форм жизни. Оно по отношению к «Медному всаднику», например, обусловлено петровской и послепетровской историей России, крепостным правом, декабрьским восстанием и его подавлением и т. д.

Поле культуры позволяет увидеть произведение внутри культурной традиции и дает возможность приобщенному к ней человеку прочесть и интерпретировать художественный текст.

Поле литературы — собственно поэтическая традиция, проявляющая все оттенки смысла произведения как факта художественной словесности.

Поле общественного мнения выявляет социально-художественный статус произведения, его место в иерархии

художественных ценностей. Это поле формируется художественной критикой и изустной «молвой», естественно и «искусственно» складывающейся вокруг произведения.

Поле авторского творчества — позволяет понять художественную концепцию произведения в связи с общими воззрениями автора, выраженными в его творческом наследии. Это поле формируется благодаря взаимодействию произведения со всем творчеством художника.

СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Семиотический анализ предполагает рассмотрение художественного произведения как знаковой системы и исходит из положения: искусство есть язык. Конечно, эти исходные теоретические идеи не охватывают всех сторон художественного явления, всей сущности искусства, но под своим углом зрения характеризуют произведение достаточно точно и потому дают возможность плодотворно его интерпретировать.

Система знаков несет в себе систему значений и ценностей, то есть передает определенную художественную концепцию, имеющую общечеловеческую значимость. Один из исходных постулатов семиотического подхода: «Художественное произведение значимо все сплошь. Самое соиздание тела-знака здесь имеет первостепенное значение. Технически служебные и потому заместимые элементы здесь сведены к минимуму»¹. «Между телом и смыслом в области культуры нельзя провести абсолютной границы»².

«Цитирования» в художественном тексте, соотношение прямой и непрямой, своей и чужой, авторской речи и речи повествователя — существенные проблемы семиотического анализа текста³. Это актуальное понимание нашло свое выражение в эстетике и поэтике Томаса Манна, рассматривавшего «жизнь, как произведение куль-

¹ Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928, с. 22.

² Бахтин М. Смелее пользоваться возможностями. — «Новый мир», 1970, № 11, с. 240.

³ См.: Wierzlicka Анна. Dociekania semantyczne. Wrocław — W-wa — Kraków, 1969, s. IX; «Sign, language, akture», The Hague, Paris. 1970.

туры, в образе мифологического клише» и предпочитавшего «цитату собственному изобретению»¹.

Семиотический анализ взаимодействует с идеями герменевтики. М. Бахтин пишет: «...осознание себя самого все время ощущает себя на фоне сознания о нем другого, «я для себя» на фоне «я для другого»². Эта формулировка есть изложение одной из важнейших идей герменевтики применительно к сфере самопознания, где проблема «третьего звена» особенно наглядна, ибо «я» есть и субъект и объект познания и необходим «другой»³.

В коммуникативно-семиотический анализ М. Бахтин встраивает некоторые положения герменевтики: «понять чужое высказывание — значит ориентироваться по отношению к нему, найти для него должное место в соответствующем контексте. На каждое слово понимаемого высказывания мы как бы наслаиваем ряд своих отвечающих слов... *Всякое понимание диалогично*. Понимание противостоит высказыванию как реплика противостоит реплике в диалоге»⁴. Эта идея особенно плодотворна для анализа текста со сложной символической, аллюзионной семантикой, с тщательно зашифрованным содержанием. Именно эти аспекты изложенной выше методологической идеи ценны для прочтения поэмы А. Пушкина «Медный всадник».

Семиотический анализ является типом современного лингвистического анализа произведения, ведущегося на основе структурной техники (выделение существенных элементов — сем, составляющих произведение как единое целое; выявление их оппозиции) на основе теории информации (выявление единиц коммуникации — лексем), на основе, связанной со структурализмом и теорией информации, — семиотики (выявление соотношения лексем с ядерными семами, образование семем из ядерных сем и

¹ Thomas Mann. Gesammelte Werke, Bd. 12. Berlin, 1956, S. 204.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с. 277.

³ На это же обращает внимание и Ж.-П. Сартр: «Мне необходим другой для того, чтобы я мог целиком охватить все структуры моего бытия. Для — себя отсылает к для — другого». (Sartre J.-P. L'Être et le Néant. Paris, 1943, p. 277). Однако в отличие от Бахтина Сартр ставит проблему лишь в чисто логическом плане, на что обращал внимание В. В. Иванов (см.: Труды по знаковым системам, т. VI. Тарту, 1973, с. 31).

⁴ Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л., 1929, с. 123.

кассем и т. д.). Вся эта сложная техника анализа восходит к трудам В. Я. Проппа и возникает на базе идей, сформулированных в работах Б. Поттье и А.-Ж. Греймаса. Техника дискурсивно-семиотического анализа подробно изложена и продемонстрирована в работе Ф. Растье¹. Эта техника предполагает различение и разделение персонажей произведения на деятеля (actants) и героя или фигур, ему противостоящих.

2. ПРИРОДА СТИЛЯ И СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

ПОЛЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СТИЛЯ. ЕГО КОММУНИКАТИВНЫЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Термин «стиль» многозначен, и им пользуются разные науки. Стиль — литературоведческая, искусствоведческая, лингвистическая, культурологическая и эстетическая категория. За последнее столетие проявилась сильная тенденция расширительного толкования «стиля» и выведения его содержания за рамки искусства. Появились понятия: «стиль одежды», «стиль моды», «стиль поведения», «стиль игры», «стиль жизни», «стиль мышления», «стиль высказывания», «стиль руководства», «стиль работы». При этом в понятии «стиль» все более усиливался культурологический смысл. Стиль выступил как качество данной культуры, отличающее ее от всякой другой, как конструктивный принцип построения культуры.

Умберто Эко пишет: «Там, где австралопитек берет камень, чтобы проломить череп бабуину, еще нет культуры, даже если он превращает элемент природы в орудие труда. Культура возникает, когда: а) мыслящее существо устанавливает новую функцию предмета (даже необработанного), в) «называет» его: «это камень, который служит для таких-то целей...», с) узнает его как «камень, обладающий функцией и именем»². Обретая культурную значимость, предмет обретает и стилистическую выраженность. Стиль есть признак принадлежности предмета к определенной культуре, к тому или иному ее социально-историческому пласту, важнейшее культурное

¹ См.: Rastier F. Essais de sémiotique discursive. Toors — Paris, 1974.

² Eco U. La forme del contenuto. Milano, 1971, p. 19—20.

свойство предмета. Стиль предмета это не то, что внешне преобразовано в нем, не просто его форма, а в первую очередь характер его материального (назначение) и духовного (наименование, отличие) функционирования внутри данной культуры. Стиль выявляет функциональную структуру культуры.

Цель процесса художественного творчества лежит за его пределами — воздействие на реципиента. Эта цель «обратной связью» влияет на весь творческий процесс создания стилистически выразительного предмета и на его функционирование.

В широком культурологическом определении стиля¹ черпают сегодня многое для его понимания и искусствоведение, и литературоведение, и эстетика.

Искусствоведение понимает стиль как ограниченное множество элементов, обладающих устойчивостью и качественной определенностью. Для лингвистики и семиотики стиль есть информативно-выразительная языковая структура, складывающаяся из следующих элементов²: 1) функциональная характерность слов (принадлежность к определенному функциональному стилю); 2) литературная традиция (отношения слов к литературной норме); 3) экспрессивность (выразительность речи, использование возможностей языка), 4) эмоциональность.

Стиль исторически изменчив. Осмысляя эту изменчивость, П. Сакулин писал, что литература эволюционирует и «в полной мере это применимо к истории литературных стилей и к их типологии»³.

Стиль часто сводят к форме. Стиль же не есть ни форма, ни содержание, ни даже их единство. Все попытки определения стиля через эти категории не дали плодотворных результатов. Стиль так же относится к форме, содержанию и их единству, как в организме его «форма» и «содержание» относятся к генному набору в клетке. Гены обуславливают данную организацию живого существа, его индивидуальные родовые и видовые особенности. Гены — «порождающий уровень» организма, обус-

¹ А. Кребер еще более расширенно толковал эту категорию и ввел понятие «стиль цивилизации», а М. Ландман, М. Шапиро, Р. Пирс, Л. Себа, К. Ф. Тейт ввели понятие «стиль эпохи».

² См.: Снегирев М. Э., Александрова Н. А. К вопросу о стилистическом значении слова. — В кн.: Вопросы лексической и грамматической семантики. Владимир, 1976, с. 65.

³ См.: Сакулин П. Теория литературных стилей. М., 1928, с. 49.

ловливающий тип его целостности и, в частности, данное единство формы и содержания. Стил ь есть «генный набор» культуры, обуславливающий тип культурной целостности. Стил ь — представитель целого в каждой части, гарант осуществления в каждой клетке «генерального плана» построения организма и подчинения каждой детали общему конструктивному «замыслу». Стил ь изначально, еще на «порождающем уровне», до последней детали конструкции обуславливает структуру произведения. *Стил ь — представитель целого в любой клетке произведения* и определяет ее принадлежность к целостности произведения, а последнего — к целостности данного типа культуры. Стил ь — целостность макро- и микрокосмоса произведения, единство художественной системы на уровнях: «молекулярном», «клеточном» и всего «организма».

Избирательность стилиа имеет духовно-историческую природу. Стил ь — устремленность всех элементов к единому его художественному центру, центростремительная сила в произведении, обеспечивающая его монолитность. Помимо «централизации» внутри произведения стил ь фокусируется и вокруг центра художественного процесса. Он становится его стержнем. Стил ь — типологическая целостность, конкретное в функции универсального, «индивидуальная форма, подобная вселенной»¹, модель облика мира, запечатленного в данной культуре. Благодаря стилю «целое может быть пропитано общим качеством и обладать высокой степенью связанности»².

Каково же поле функционирования стилиа? Понимание его социально-эстетической природы зависит от ответа на этот вопрос.

Первое поле функционирования стилиа — переработка многообразных впечатлений бытия в единую художественную систему, обеспечивающую освоение мира не эклектическим, не мозаичным, а целостным мышлением. Стил ь — фактор творческого процесса, объединяющий его и направляющий в единое русло, ориентирующий художника по отношению к миру.

Второе поле: переработка художественной традиции на новом, едином основании, обеспечивающая художественные взаимодействия с сохранением структуры про-

¹ Groš e B. Bréviaire d'esthétique. Paris, 1923, p. 165.

² Kroeber A. L. Style and civilizations. Berkeley and Los Angeles, 1963, p. 152.

изведения, обусловленной данной личностью и данной эпохой. Стиль — фактор развития искусства, ориентирующий художника по отношению к художественному процессу.

Третье поле: создание художественной целостности, обеспечивающее онтологию произведения как законченного специфического социального феномена. Стиль — фактор социального бытия произведения, осуществление ориентации художника по отношению к обществу.

Четвертое поле: стиль — фактор художественного воздействия искусства, он идейно-эмоционально суггестивен и определяет характер эстетического влияния произведения на аудиторию: Внутри этого поля есть обратная связь: стиль ориентирует художника на определенный тип читателя и ориентирует последнего на определенный тип художественных ценностей.

Четыре поля функционирования стиля выявляют его избирательность по отношению к жизненному материалу, к художественной и общекультурной традиции, к общественным целям и к читательской аудитории.

Знак и смысл обычно жестко сопряжены. Намеренность воздействия информации рождает у современного человека контрсуггестивную реакцию¹, недоверчивость, невольную сопротивляемость. В художественном стиле скрыт маневр обхода контролирующего барьера сознания. У реципиента возникает иллюзия самостоятельности и незапрограммированности переживания при восприятии художественной информации. Произведение начинает говорить больше стилем, чем прямым смыслом, ибо последний может быть заподозрен в ангажированности, между тем как стиль своей «незаинтересованностью» «вне подозрений», что ведет к снижению контролирующего барьера сознания и ослабляет превентивную критичность восприятия. На самом деле программа переживания реципиента дается искусством с широким диапазоном вариативности, восприятие имеет большую амплитуду отклонения от «основной оси», которая при этом обладает четкой определенностью.

Для преодоления настороженности и сопротивляемости сознания к художественной информации важна присущая искусству «игра смыслов», метафоричность, полет

¹ См. об этом: Поршнева Б. Ф. Контрсуггестия и история. — В кн.: История и психология. М., 1971, с. 11—19.

воображения, вариативность в трактовке художественного содержания, в расшифровке аллегорий, символов и аллюзий читателем, непринужденность и естественность интонации «произнесения» художественного текста, ассоциативная свобода и сотворческий характер восприятия произведения. Искусство поэтому столь «удобно» для идеологического наполнения. Средоточием этих возможностей искусства и становится художественный стиль.

Смысл, концепция произведения обращены к разуму, система образов — к мысли и чувству воспринимающего, стиль рожден подсознанием, интуицией и обращается, в первую очередь, к ним; им он «моментально», единым информационным броском, без подробностей сообщает о целостном качестве произведения. Анализ стиля способен выявить его связь с художественной концепцией произведения, вывести с «неожиданной» стороны к постижению ее аспектов, не видимых под иным углом зрения. Стиль — сфера оперативного воздействия на сознание реципиента. Еще прочитана только первая строфа поэмы, еще не интерпретирована картина, просмотрен только первый акт спектакля, а зритель и читатель уже восприняли стиль произведения и уже знают многое — и, в частности, следует ли досмотреть до конца спектакль и дочитать поэму. Здесь мы сталкиваемся с информативным аспектом стиля. Последний выступает как узловый пункт художественной коммуникации. Стиль — способ организации художественной коммуникации, фокус, в котором сходятся все ее лучи, все «входящие» и «исходящие» нити, протянутые через произведение от художника к слушателю, зрителю или читателю. Стиль — место встречи интенции художника и реципиента, здесь процесс сотворения произведения переходит в его бытие, а последнее в художественное восприятие.

Создавая произведение, писатель «мыслит своим читателем». Последний присутствует в творческом процессе как его цель, как «практика» литературы, как установка творчества, как то, во имя чего и зачем художник творит. Писатель так же всегда присутствует в сознании читателя. Обаяние имени художника, притягательность его славы, авторитет вкуса, ценностный статус и профессиональное реноме, внушенные критикой и утвержденные в общественном мнении; знакомство с прежними творениями и с первыми аккордами данного сочинения, в которых светится личность художника, — все это является и пси-

хологическим фоном процесса художественного восприятия, и его побудительным импульсом, и мотивом,двигающим всю интеллектуальную процедуру рецепции. Другими словами, встреча писателя и читателя в произведении осуществляется только тогда, когда они превентивно тянутся друг к другу, когда они являются желанной целью один для другого, когда духовная «взаимость» становится их обоюдным желанием, стремлением, страстью. И вот точкой их встречи, местом пересечения их интенций и является стиль. Именно через него писатель передает «по эстафете» свидетельство своего авторства, знак своей личности, заложенный в каждой клеточке произведения вплоть до отдельной фразы, ее структуры, ритма, интонации и т. д. Через стиль произведения читатель угадывает своего любимого художника, ощущает его близость своему духовному настрою. Стиль первых же фраз повести вводит читателя в контакт с художником или отталкивает от него.

В стиле осуществляется или не осуществляется (прерывается) художественная коммуникация: действительность — творец — произведение — (исполнитель) — реципиент — действительность. На концах этой художественной коммуникации находится реальность: ее воспринимает художник и на нее под воздействием искусства влияет читатель. В этом смысле стиль есть способ самосовершенствования, самосозидания культурной реальности, которая себя перевоссоздает благодаря художественной коммуникации, узловым пунктом которой и является стиль.

Стиль выражает характер, направленность и меру эстетического освоения мира человеком и выступает носителем эстетической ценности, так как это освоение имеет не потребительский, а духовный, общечеловеческий характер. Ф. Бэгби полагает, что в стиле сочетаются смысловой и ценностный аспекты культуры¹. Стиль как культурная ценность ненарочито искусствен и безусловно условен. «Антропологу огорчительно слышать похвалы человеческому поведению за то, что оно «естественно». . . Человеческие ценности и обусловленное ими поведение не могут быть «естественными». Они могут быть только

¹ Bagby P. H. Culture and history. Prolegomena to the comparative study of International Society for the comparative Study of Civilizations. London — Hague — Paris, 1964, p. 5.

искусственными»¹. Это суждение Г. Кларка относится и к стилю.

Стиль произведения — сфера наслаждения, узнавания неузнаваемого, быстрого постижения общего смысла и бесконечного расшифровывания его глубинных слоев. Наслаждение искусством — результат преодоления его условности, сличения художественного с реальным, «узнавания» реальности в условном. Элитарное искусство нарочито трудно узнаваемо. Оно стремится доставить максимум наслаждения изощренному потребителю, однако, создавая гедонистическую перенасыщенность творчества за счет затрудненного узнавания реального в художественном, поэт рискует впасть в нерасшифровываемую ребусность, в смысловую невнятность.

В искусстве, принадлежащем к «массовой» культуре, степень условности минимальная. Такое творчество доставляет минимальное наслаждение максимальному числу культурно неподготовленных читателей благодаря своей простой узнаваемости, сличимости с реальностью. Это искусство не требует интеллектуальных усилий для своего понимания и почти не несет с собою гедонистическое начало. Оно общезначимо, общепонятно, но эстетически малоинформативно. Только золотая середина — мера «понятности» и «непонятности», сочетание быстрой расшифровываемости и трудно декодируемого «остатка» смысла, «узнаваемости» и «неузнаваемости», быстрой «сличимости» с реальностью и неполного с ней совпадения, интонационной привычности и новизны — дает истинную художественную ценность произведения, дает непреходяще значимый стиль, который не противопоставляет народ ценителю, а делает народ ценителем, а ценителя народным, снимая роковую для искусства противоположность между элитарной и «массовой» культурой.

СТРУКТУРА СТИЛЯ

Стиль многослоен. Он в разных своих пластах в свернутом виде заключает в себе и целостность авторской личности, и целостность художественного замысла произведения, и типологические черты художественного направления, и всю ту историческую традицию художе-

¹ Clarke G. Aspekts of prehistory. Berkeley — Los Angeles — London, 1970, p. 43—50.

ственной культуры, на которую опирается творчество поэта.

1. Глубинным «порождающим» слоем¹ стиля является тот его аспект, который называют «прафеноменом» культуры. «Прафеномен» в истории культуры — интонация, она же лежит в основе и современного культурного высказывания (совпадение филогенеза и онтогенеза).

Маяковский, описывая рождение стихотворения, говорил, что сначала рождается «мычание», то есть ритмически выраженная интонация, выражающая эмоциональное состояние и дающая творческому процессу ценностно-эстетическую ориентацию по отношению к теме, а потом уже все это облекается в слова. Иначе говоря, на порождающем уровне текста находится тема и интонация, а на порожденном — смысл и ценность. Таков онтогенетический аспект проблемы.

Филогенетический аспект: в истории у истоков культуры («прафеномены») складывались тематические и интонационные общности, которые потом влияли на ценностно-смысловое содержание искусства данного региона. Так, индоевропейская языковая общность очерчивает широкий регион культуры, которая имеет тематическое и интонационное единство, обусловленное единством исторических судеб этих народов, схожестью их исторического праопыта. Уходящее в глубь веков единство тематических интересов и интонационного строя народного сознания и обусловило известную общность стиля художественного мышления в культуре данного региона. Видимо, языковые группы есть одновременно и группы тематической и интонационно-ритмической общности. Первым стилистическим слоем является самое широкое, *региональное, «порождающее» стилистическое единство*².

¹ «Порождающий» слой — термин Н. Хомского, фиксирующий значение глубинных пластов мышления для языковой формы его выражения. Здесь этот термин употребляется расширительно, как отражающий процесс образования и бытия стиля и в истории культуры и в каждом акте создания и существования ее феноменов.

² Помимо региональной стилистической общности есть и общечеловеческая общность мировой культуры. Однако эта общность составила бы стилистический слой, если бы оказалось, что земная культура не уникальна во Вселенной. Последние же гипотезы утверждают обратное (см. работы И. С. Шкловского). Общечеловеческая стилистическая общность является «ядром» стиля, которое рассмотрено нами выше при характеристике его природы.

2. Над «порождающим» стилистическим слоем находится базовый порожденный — *стиль национальной культуры*. Здесь порождающая региональная стилистическая общность (единый тематический и интонационно-ритмический фонд) обретает содержательную конкретизацию, опирающуюся на исторический опыт культуры данного народа. Национальная стилистическая общность отчетливо фиксируема и «узнаваема», так что при известной культурной подготовке только по стилистическим признакам можно отличить произведение русского искусства от немецкого или французского. При хорошем переводе стихов мы почувствуем национальный колорит подлинника, ибо стилистическая национальная общность не сводится к языку, а сказывается в ритмико-интонационном и тематическом своеобразии художественной культуры.

3. *Следующим порожденным слоем стиля является национально-стадиальный стиль данного народа, находящегося на определенном этапе исторического и художественно-культурного развития.* Таков стиль французского классицизма или итальянского барокко. На этом уровне стилистическая общность может сужаться до одного вида искусства — например: русский ампир (архитектура) — и даже до одного из жанров, как, например, стиль фаянсового портрета. С другой стороны, возможно и расширение стилистической общности до охвата не только феноменов искусства, но и культуры в целом. Так, М. Бахтин справедливо говорит о смеховой культуре средневековья, о карнавализации, которая касается всех аспектов стиля деятельности средневекового человека.

4. *Исторически более поздним стилистическим слоем является общность внутри каждого из соперничающих художественных направлений.* До определенного исторического периода художественное направление и стадия художественного развития совпадают, так как художественная культура не членится на противоборствующие направления. Членение начинается в послеклассицистическую эпоху, когда художественный процесс усложняется. Несхожие между собой реалистические произведения обладают стилистической общностью. Не случайно по одной фразе можно определить то художественное направление, к которому они принадлежат.

Стилистическая общность художественного направления «пульсирует»: то расширяется (классицизм, например, накладывает печать на парковую культуру, этикет,

Моду и другие феномены культуры эпохи), то сужается и конкретизируется в разных «школах» и течениях, членящих данное направление. Тогда стиль направления дополняется еще одним уровнем общности (вернее, «под-общности»): стиль течения.

5. Позднейшим по происхождению уровнем стилистической общности является *индивидуальный стиль художника*. «Стиль — это человек», то есть тип художественного мышления. Как только консолидировалась личность и человек обрел самосознание и уникальное своеобразие в ориентациях и деятельности, так в искусство пришел индивидуальный стиль. А. Блок писал: «Стиль всякого писателя так тесно связан с содержанием его души, что опытный взгляд может увидеть душу по стилю...»¹

У Г. Вельфлина стиль выступает как безличностная характеристика искусства, как его анонимная, всеобщая форма. Выдвигается идея истории искусств без имен, которая абсолютизирует общекультурный подход к художественному процессу, выявляет черты стиля эпохи, но игнорирует возможность личного выражения художником себя в стиле, отрицает индивидуальный стиль. Между тем это очень важный стилистический пласт в художественном произведении.

6. В XIX—XX веках личность живет столь интенсивной жизнью в исторически убыстрившемся времени, что ранее устойчивые на весь человеческий век неизменные понятия — характер, индивидуальность, тип мышления, ценностная ориентация и т. д. — стали в течение творческого века художника столь существенно меняться, что индивидуальный стиль обрел новую степень членения и конкретизации — возник *стиль периода творчества*. «Голубой» и «розовый» периоды в творчестве Пикассо имеют разную стилистическую выраженность, хотя в них сохраняется общность, скрепляемая индивидуальным стилем художника (личность во всех своих преобразованиях, даже качественных, сохраняет сердцевину своего «я», то есть перед нами предстает *другой, но тот же самый человек*).

7. В эпоху исторически убыстрившегося времени у гениальных художников подчас столь интенсивно протекает духовная жизнь, что стилистическую целостность и не-

¹ Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 315.

повторимость обретает художественное произведение, каждый элемент которого хранит на себе печать этой общности. Произведение обретает стилистическое своеобразие даже по отношению к другим шедеврам того же художника. Другими словами, еще одним уровнем стилистической общности становится *стиль произведения*.

8. В XX веке возник новый слой стилистической общности — *стиль элемента произведения*. Некоторые произведения строятся по принципу коллажа, так что одни его части имеют свой стиль, другие — свой. Можно понять происхождение этого процесса: напор действительности, убыстрение исторического движения, усложнение мира и нарастание его пестроты и многообразия, сосуществование и противоборство стилевых стихий в самой жизни рождают «разрывы» сознания, которые, в свою очередь, сказываются на появлении мозаичности стиля произведения. Особенно это характерно для коллажей в живописи и в музыке.

«Коллаж основан на механическом соединении стиля разнородных элементов, вызывающем, особенно при одновременном сочетании различных пластов, впечатление парадоксальной несовместимости»¹. В коллаже не просто цитируются другие произведения, как это было, например, у Баха, а механически ассимилируются фрагменты чужих сочинений, нарочито «склеивается» несовместимое, стыкуются стилистически «чужеродные» элементы. Впервые в этом направлении вел поиски еще Стравинский. Сегодня коллаж применяется в музыке Пендеревского, Лучиано Берио, а также Э. Денисова и других. Полистиличное произведение благодаря другим уровням стилистической общности сохраняет целостность.

9. Особой плоскостью стилистического единения и сходства является *эпохально-стадиальная стилистическая общность*. Так, например, французский, немецкий, русский классицизм обладают едиными стилистическими особенностями, которые продиктованы: а) художественными взаимодействиями, историческим фокусом которых явилась Франция — эпицентр культуры классицизма; б) общностью этапа историко-культурного развития, обусловившего сходство в образе жизни, способах и формах деятельности и, следовательно, в культуре и ее стиле.

¹ Музыкальная энциклопедия, т. 2. М., 1974, с. 870.

10. Существует и исторически наиболее широкая стилистическая общность: *стиль эпохи*. Последний клиширует все стилевое многообразие художественных явлений данной эпохи, даже тогда, когда они принадлежат к стилистически противоположным художественным направлениям.

Понятие «стиль эпохи» легко применимо к сравнительно ранним периодам художественного развития. Однако и в новое время, при всем усложнении художественного процесса, при всем нарастании в нем стилистического своеобразия направлений, а в них стилистической оригинальности произведений, последние не утрачивают *эпохальную типологическую общность*. Именно она и составляет стиль эпохи.

Понятие стиля эпохи до сих пор вызывает споры в современном литературоведении. Однако еще в 20-х годах это понятие разрабатывал П. Сакулин¹.

Стиль эпохи легко «ощутим» эмпирически. Опытный литературовед даже по отрывку (фиксируя характер «сцепления» слов) может установить, к какой эпохе принадлежит данный художественный текст. И определяющим фактором в этом случае будет именно стиль эпохи. Стиль — манифестация культуры как целого, видимый знак ее единства². Однако, по мере того как целое усложняется, найти в нем это единство становится все труднее. Поэтому некоторые ученые отрицают в современном искусстве стиль эпохи и видят его лишь на ранних стадиях художественной культуры. Однако на самом деле стиль эпохи — высшая общность, объединяющая множество частных единств. Индивидуальный стиль взаимодействует со стилем эпохи, запечатлевающим не только неповторимое, но и исторически обусловленную типологию личности.

Итак, в ходе развития человечества нарастало количество стилистических общностей, одни из них обретали доминирующее значение, другие отходили на второй план, однако ничто бесследно не пропадало и происходило усложнение и произведений, и художественного процесса в целом, а также нарастали сходства и различия

¹ См.: Сакулин П. Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей, ч. I. М., Государственная академия художественных наук, 1928—1929, с. 11.

² Shapiro M. Style. — In: Anthropology Today. Chicago — Illinois, 1953, p. 287.

в художественной культуре. Иными словами, *одной из закономерностей художественного прогресса является усложнение структуры произведения и нарастание в нем культурно-стилистических слоев, нарастание степеней его различий и общностей с другими феноменами культуры.*

Известно, что только в обществе человек и может обособляться. Подобная диалектика общего и особенного присуща и художественной культуре, ибо в ее феноменах повторяется модель личности. В ходе развития искусства явно ощутимо повышение индивидуальной непохожести произведений, доходящее до жанровой оригинальности и стилистической неповторимости шедевра («Фауст» Гёте, «Медный всадник» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя и т. д.). Одновременно нарастает степень стилистической общности: 1) «порождающее» региональное стилистическое единство, 2) национальный стиль, 3) национально-стадиальная стилистическая общность, 4) стиль направления (а также «школы», течения), 5) индивидуальный стиль, 6) стиль творческого периода художника, 7) стиль произведения, 8) стиль элемента произведения (коллажность стиля), 9) эпохально-стадиальный стиль, 10) стиль эпохи, налагающий свою печать на все перечисленные пласты стиля.

Структурная организация стиля у феноменов современной художественной культуры, как мы видим, сложна и многослойна.

СТИЛЬ В ЕГО СООТНОШЕНИИ С МЕТОДОМ И НАПРАВЛЕНИЕМ

Произведение — наиболее достоверная и ощутимая реальность искусства. Однако столь же несомненна реальность типологических совокупностей произведений разных писателей. Художественный стиль — фиксация многослойно организованной целостности произведения — взаимосвязан с методом — способом художественного мышления — и с направлением — исторической тенденцией развития искусства, типом художественной концепции мира и личности, запечатленных в произведении. Метод, направление, стиль — смежные категории.

Художественный метод, будучи категорией гносеологии искусства, ориентирует литературу на преимуще-

ственное внимание к тем или иным сторонам действительности, на то или иное ее истолкование. В этой интерпретационной установке сказывается идеологическая природа метода, выступающего в этом отношении и как категория социологии искусства.

Стиль, как категория антропологии искусства, запечатлевает типологию личности автора. Как категория онтологии искусства стиль — осуществленный метод. Стиль, как категория диалектики художественного процесса, несет в себе в снятом виде предшествующий художественный опыт и ориентирует литературу на преимущественное внимание к тому или иному пласту художественной традиции и на формирование определенного типа художественной культуры. Как категория гносеологии искусства, стиль ориентирует литературу на освоение мира в свете определенной художественной традиции.

Художественное направление — генеральная категория диалектики художественного процесса. Направление возникает как художественная тенденция развития литературы. Оно — поле напряжения, рождающееся между двумя полюсами: методом, ориентирующим художника на определенный тип отношения к миру, и стилем (ориентация на определенную художественную традицию). Художественное направление выражает смену типов художественной правды. Направление — совокупность программных теоретических манифестов и произведений, в которых так или иначе осуществляются эти декларации. В направлении выказывают себя мировоззренческо-эстетические особенности художественного процесса. До начала XIX века направление, как правило, совпадало с художественной эпохой, а затем эпоха стала включать ряд направлений в силу интенсивности развития искусства и напряженности идейно-художественной борьбы в нем. Художественное направление отражает реальные исторические результаты взаимодействия традиции и новаторства. Возможно объединение в одном направлении художников с разными политическими и мировоззренческими установками (к романтизму, например, относятся и Жуковский, и целый период творчества Пушкина, и Кукольник, и декабристы). Это объясняется тем, что художественная концепция выражается и через прямое формулирование идей, и через систему пластических образов и стремится ответить не только на актуальные,

политические, но и на общечеловеческие, «вечные» вопросы.

Смена художественного направления есть изменение художественной концепции мира, проявляющееся через изменение типологической структуры художественного произведения. Художественное направление — инвариант художественной структуры произведения. Направление, как закономерность развития, охватывает устойчивое, «осуществляется через свое неосуществление» (Гегель) и прокладывает путь через отклонения и случайности. Каждая эпоха выдвигает ведущее направление, которое является стрелком художественного процесса.

Средневековое искусство, утверждая духовное служение и любовь к высшему существу в качестве доминирующей проблематики, в теологическом ключе осмысляло Вселенную в ее отношении к человеку. Эта тенденция нашла свое продолжение у Данте, ставившего мироздание в центр своей художественной концепции. «Божественная комедия» дает топографию космоса и отводит в ней место для человека и общества (доминанта — седьмой пласт). Возрождение ставит в центре мироздания личность, самосознающую себя через отношение к другому (доминанта — второй пласт). Классицизм ставит в центре государство и подчиняет ему человека (доминанта — третий пласт), романтизм — внутренний мир личности (доминанта — первый пласт: сознание личности). Реализм ставит в центре проблематики произведения человека и народ, взаимоотношения личности и общества (доминанта — третий пласт). Так исторически менялись ведущие художественные направления эпохи, а в произведениях менялся доминирующий пласт и вся их структура.

Закономерность художественного развития: искусство есть развивающаяся система художественных взаимодействий (разных уровней, видов и типов), прогрессирующая в сторону повышения типа художественного мышления (смена методов) и типа художественной концепции мира (смена направлений) при сохранении непреходящего значения ранее созданных ценностей. В этом процессе меняются стили направлений, а при его дальнейшем ускорении возникают и меняются индивидуальные художественные стили, стили творческих этапов художника, произведений, частей произведения.

Метод, направление, стиль — инструменты разносторонней характеристики литературы. Метод выявляет в первую очередь гносеологические параметры отношения искусства к действительности. Направление — историческую тенденцию художественного развития и характеризует его историческую вертикаль, его восхождение к новым, более сложным типам мышления, борьбу художественных концепций. Стиль выявляет онтологическую суть произведения, тип его целостности.

Метод, направление, стиль — определенные типы информации. Метод дает информацию художнику и искусству о мире. Направление дает информацию читателю, слушателю, зрителю о художественной концепции мира в данном типе искусства. Стиль информирует реципиента о целостном облике культуры через отдельный ее феномен, о целостном облике произведения через каждый его элемент. Стиль есть самоощущение искусством себя.

«Холодные», многовеково-консервативные формации (рабовладельческая, феодальная), восточные длительно-статистические формы жизни рожают культуру с «холодной» структурой, в которой преобладает тенденция к устойчивости, то есть стиль «заметен» и «превалирует» над «незаметным» методом. Категория метода возникла в эстетике лишь в XX веке, когда убыстрилось историческое время. «Горячие» общества рожают усиленный поиск, подвижность культуры, что вызывает возобладание авторитета метода над авторитетом стиля. В последнем же выходит на первый план индивидуальный стиль художника. «Холодные» же общества тяготеют к неиндивидуализированному национальному или эпохальному стилю.

Стиль — результат неисчисленного, не рационально-искусственного построения произведения, а бессознательной, непреднамеренной деятельности. Сознательный, намеренный, надуманный стиль — ложен.

Стиль всегда имеет свою периферию и эпицентр в художественном процессе. В новое время, когда художественный процесс разбивается на ряд направлений, каждое со своей стилистической выраженностью, а активность художественных взаимодействий усиливается, чистота стиля становится несбыточной. Нарастает стилистическая вариативность даже внутри одного направления искусства.

Стиль характеризуется как выбор из имеющихся возможностей и как грамматическое отклонение¹. При этом некоторые исследователи пытаются (пока мало-плодотворно) ввести стилевые правила непосредственно в грамматику. Р. Якобсон² и Е. Станкевич³ полагают, что стиль поэтического языка образуется путем повторного наложения грамматических отношений. Стилиевые правила трактуются как свойства грамматики, затрагивающие последнюю линию порождения. С этой точки зрения, стиль — отклоняющаяся грамматическая форма. Анализ стиля строится на двух главных операциях:

1) реконструкция грамматически нормативного предложения, которое лежит в основе стилизованного предложения;

2) выявление взаимоотношений между этими двумя предложениями.

Эти взаимоотношения заключают в себе стилевые правила, определяющие превращение «обычных» предложений в обладающие стилем. Выявление стиля достигается путем сопоставления стилистически маркированного текста с синтаксически и грамматически правильно оформленным текстом. Главную роль в стилистических правилах играют правила подстановки и замены одного элемента текста другим, представление данной информации в новом «оформлении».

«Обыденно нормативный» язык, являющийся «точкой отсчета» для стилистического анализа, в разных концепциях терминологически обозначается по-разному. То как грамматически нормативное предложение, то как «правильная» речь, то как «стилистически немаркированный текст», то как «нулевая степень письма» (Р. Барт), то как «школьный язык» (Р. Балибар)⁴. Однако в любом случае речь идет о поиске «нейтраль-

¹ Russel W. M. Some stile rules fon atransformational grammar. — In: «Linguistics», The Hague — Paris, 1975, N 157, p. 87—101.

² Jakobson R. Linguistics and poetics. — In: «Style in language», N — Y. — L., 1969, p. 355—377.

³ Stankiewicz E. Poetic and non — poetic language in their interrelation. — In: «Poetics», W-wa, 1961, p. 11—29.

⁴ См.: Balibar R. Les français fiétifs. P., Libr. Hachette, 1974, p. 295.

ной основы» языка, от которой отклоняется индивидуальный стиль художника, выражающий его социальные ориентации и личностные духовные качества.

Рассмотрение стиля произведения через характер и степень его отклонения от «правильной» речи является конкретным применением важнейшего принципа герменевтики: чтобы «Я» познал «Другого», необходим «Третий» («средний термин» в терминологии Дильтея)¹. В процессе стилистического анализа три герменевтических термина конкретизируются следующим образом: «Я» — исследующий произведение критик; «Другой» — стилистически маркированный текст, запечатлевающий индивидуальность художника; «Третий» («средний термин») — информация, заключенная в маркированном тексте, однако выраженная стилистически немаркированно («школьным языком»).

Герменевтический подход направлен на постижение именно индивидуального стиля художника, связанного с глубинными особенностями его творческой личности. Стиль в этом случае выявляется как «тело смысла» (термин Риккерта), а анализ устремлен на познание не «говорящего», а «сказанного» им.

На первый взгляд странно звучит известный пушкинский стих:

Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю.

Это признание перестает быть странным, как только мы осознаем, что здесь Пушкин говорит о речи художественно стилизованной, то есть определенным образом отклоняющейся от обыденной грамматической нормы. Речь с «грамматической ошибкой» — стилистически маркирована. Стиль всегда «ошибка» по отношению к «нормальной», естественной речи. Обращая внимание на приведенные выше строки Пушкина, литературовед

¹ «Я» и «Другой» — это не замкнутые монады, а некоторые как бы модусы этого «Третьего», общего с ним начала, и только в качестве таких модусов мы в состоянии «общаться» друг с другом. Мы не закрыты друг для друга потому, что открыты этому третьему, суть как бы его собственные состояния, и наше общение, которое в данном случае есть историческое познание, есть, с этой точки зрения, способ бытия этого третьего, его взаимодействие с самим собой, его актуализация» (Гайденок П. П. Философская герменевтика и ее проблематика. — В сб.: Природа философского знания, ч. 1. М., ИНИОН АН СССР, 1975, с. 145).

Я. О. Зунделович верно замечает, что они «вовсе не являются ни парадоксом, ни шуткой, а должны быть поняты как образное выражение самой природы поэтического творчества, живописания словом, в котором (живописи) широко и свободно применяются безграничные возможности не только лексики, но и грамматики»¹.

Стиль зависит 1) от отношения к норме литературного языка; 2) от функции текста в общественной коммуникации; 3) от формы общения (письменный текст, устная речь); 4) от использования эмоционально-экспрессивных средств языка².

Порождающий (региональный) и национальный слои стиля постигаются через интонационно-тематический анализ текста, индивидуальный стиль выявляется через лингвистический анализ, фиксирующий отклонения от семантической и грамматической нормы. Стиль направления раскрывается через анализ типологии концептуально нагруженной структуры художественного произведения (исследование последовательности, наличности и доминантности семи возможных слоев произведения). Наконец, стиль эпохи раскрывается при анализе общих структурно-онтологических клише в каждом феномене художественной культуры.

3. ОЦЕНКА ВНУТРЕННЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

ИНТОНАЦИОННЫЙ АНАЛИЗ

Определение ценности внутренних связей прежде всего предполагает рассмотрение богатства интонационной системы произведения. Эстетическое переживание запечатлевается в интонации, которая является инструментом человеческого коллективного сознания³. Интонация — средство фиксации и трансляции мысли, содержательный элемент информационного процесса, носитель опыта отношений, средоточие эмоционально насыщенной, активно-суггестивной мысли⁴. Именно поэтому

¹ Зунделович Я. О. Этюды о Тютчеве. Самарканд, 1971, с. 10.

² Rozenbergs J. Latviešu valodas praktiskā. Rīga, «Zvaigzne», 1976.

³ См.: Асафьев Б. В. Музыкальные формы как процесс. Л., 1971, с. 23, 179.

⁴ См.: Раднонова Т. Я. Интонация как категория эстетики (автореферат кандидатской диссертации). Киев, 1978, с. 37.

она играет столь важную роль в искусстве. Интонация — пограничная зона между «сырым» эстетическим чувствованием (которое «пропитано» актуальными оценочно-семантическими комплексами эпохи) и художественной логикой (интонационная система потенциально содержит в себе возможные принципы развития художественной мысли).

В произведениях всех видов искусства существует «порождающая» (термин Н. Хомского) интонация, предшествующая и пронизывающая художественную мысль и аналогичная интонационной модели в музыке. Интонация находится «на границе» между эстетическим чувствованием и образно оформленным художественным мышлением и руководит последним. Интонационная система играет роль в ценностной структуре художественного произведения любого вида искусства¹. В этом слое художественной ценности запечатлены результаты перерастания эстетического отношения в эмоционально-семантическую и логико-формализованную интонационную систему, являющуюся основой норм художественного творчества. В интонациях «опредмечивается» инвариант смысла, формируемого социальной ситуацией эпохи, ее культурными представлениями и художественными взаимодействиями.

Ценностно-аналитическая процедура: сопоставление интонационной системы произведения с интонационным фондом эпохи. Критерий ценности: богатство интонационной системы, историческая «свежесть» «опредмеченных» в них эмоционально-семантических комплексов, интонационное богатство художественного текста, его эмоциональная наполненность, напряженность, логическая и семантическая насыщенность. В результате интонационного анализа выявляется мера интонационной свободы творчества и определяется ценность интонационной системы произведения. В интонационной системе произведения фиксируются актуальные эмоционально-семантические комплексы художественного сознания эпохи и опредмечивается творческое усилие художественной деятельности. Эти качества интонационных моделей целенаправлены на формирование социализированной самоценной личности.

¹ Значение интонационных моделей для разных видов искусства убедительно охарактеризовано в работе Т. Я. Радионовой.

ОЦЕНКА НОРМАТИВНОГО ФУНДАМЕНТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Определение ценности внутренних связей произведения предполагает выявление обогащения норм художественного творчества и высоты поэтического мастерства. Нормы художественного творчества в каждую эпоху зависят от интонационных моделей. В русском классическом силлабо-тоническом стихе XIX века принципы строения строфы, характер словоразделов, правила деформации слогов, паузирования, даже закономерности свободного стиха¹ — все эти нормы «произрастают» из определенной интонационно-метрической системы. В нормах стиха находит новый уровень ценностного «опредмечивания» эстетическое отношение, ранее уже «опредмеченное» в интонационной системе поэтического текста.

Расширение и обогащение художественных норм искусства обогащает и развивает его эмоционально-семантическое поле и художественно-концептуальные возможности. Последнее таит в себе повышение ценностного потенциала искусства и стимулирует его художественный прогресс. Обогащение системы норм искусства предстает как воплощение роста свободы в освоении мира и стимулирует развитие интонационных моделей, которые, в свою очередь, развивают эстетическое отношение человека к миру, способствующее расширению практической деятельности, являющейся условием «самопорождения» человека.

Обобщая художественную практику, теоретик формирует положения, осмысляющие существенные свойства искусства данной эпохи. Эти положения имеют силу нормы в той степени, в какой отражают реальные нормы художественного творчества. Однако эта нормативность относительна, и она изменяется и расширяется благодаря художественным открытиям, развивающим искусство. Знание норм искусства способствует оценке произведения, при этом критик учитывает художественный прогресс, всякий раз осмысляя меру расширения этих норм.

Третий шаг ценностного анализа устанавливает цен-

¹ См.: Шенгели Г. Техника стиха. М., 1940, с. 183.

ность внутренних связей произведения (мастерство поэта), раскрывая ценность интонационной системы произведения и ценность воплощенных в нем художественных норм. Ценностно-аналитическая операция: сопоставление поэтического мастерства и художественных норм, запечатленных в произведении, с художественными нормами эпохи и выявление расширения и обогащения свободы творчества в сфере действия художественных нормативов. Высший критерий — художественность произведения (мастерство в развитии богатства заложенной в интонационной системе художественной логики и расширении норм художественного творчества).

СМЫСЛ И ЦЕННОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

МЕТОД КАК ТИП ОБОБЩАЮЩИХ ПРОЦЕДУР

Четвертое мыслительное действие — достижение сути — происходит с помощью средств целостного видения предмета, инструментов синтеза, технологии обобщения, способов создания гипотезы или теории и других индуктивных интеллектуальных операций, реализующих исходную установку и приводящих в систему результаты анализа внешних и внутренних связей произведения.

Первое мыслительное действие метода дает видение предмета «общим планом», приносит абстрактно-всеобщее суждение, основанное на охватывании предмета в свете предшествующего опыта и порожденных им мировоззренческих установок. Четвертое мыслительное действие дает конкретно-всеобщие суждения, то есть обобщенно-теоретическое видение предмета «общим планом», обогащенное знанием подробностей, которые были добыты в процессе второго и третьего мыслительных действий. Возникает целостный облик предмета.

Четвертое мыслительное действие вводит процедуру интерпретации в завершающий этап, является итоговым и раскрывает художественную концепцию произведения. Произведение, рассмотренное всесторонне извне (второй шаг) и по элементам изнутри (третий шаг), «огрубленное» в процессе структурного анализа, именно в процессе четвертого шага снова обретает живую трепетность.

Заключительная интерпретационно-оценочная процедура полно реализует исходную установку. Четвертое мыслительное действие объединяет «общее» с «конкретным». Благодаря этому мы постигаем не только общую направленность произведения, не только воплощенность его смысла во «внешних» связях и «внутренней» его конструкции, но и саму суть художественной концепции и ценность последней. Четвертый шаг метода в идеале должен не только подытожить, суммировать знания, добытые в процессе исследования, но и дать качественное приращение знания о предмете. Синтезирующие процедуры и технология обобщения — конечные операции исследования, приводящие к выводам, к созданию итогового литературно-критического суждения. Этому интерпретационному действию, направленному на постижение семантики произведения, соответствует аксиологическая процедура, выявляющая ценность художественной концепции произведения и его общий ранг, ценностный статус.

1. ИТОГОВОЕ СУЖДЕНИЕ О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ

Четвертый шаг метода приводит исследователя к обобщающему выводу. Итоговое конкретно-всеобщее суждение дает целостную характеристику смысла произведения, выявляет его художественную концепцию.

Художественное произведение отражает мир во всей его сложности отношений с личностью. Художественная концепция является специфическим обобщением и выражением опыта познания и жизнедеятельности человека, а также социально-исторической практики в целом. Художественная концепция не есть простое повторение в эмоционально-чувственной форме уже известных знаний и не является простым индивидуально-личностным «переживанием» действительности, а содержит самостоятельное миропонимание, которое не может заменить ни какая-либо из наук, ни философия. Художественная концепция является обобщением «опыта отношений», формой знания, принципиально не сводимой к другим формам. В художественной концепции запечатлен опыт «чувственной очевидности». Это способ познания, сохраняющий «вещество чувственности» и выявляющий смысл социально-исторического бытия в кон-

тексте общественно-исторической практики и культурной традиции¹.

Художественная концепция мира имеет некоторую относительную автономность по отношению к мировоззрению автора и к действительности при определяющем их воздействии. Поэтому художественная концепция, выражая мировоззрение поэта, порою оказывается шире этого мировоззрения и преодолевает его ограниченность. Автономность от действительности объясняется самодвижением образной мысли, возникающим благодаря сложному переплетению системы идей и системы «пластического» изображения мира. Последняя как бы создает «художественную реальность», обладающую модусами незаданности, случайности, непосредственности, самодеятельности, то есть на первый взгляд обладающую качествами самой действительности, статусом непосредственного факта жизни. Однако эта незаданность и «реальность» только иллюзия, ибо художественное произведение задано и предусмотрено. Тем не менее воссоздание непосредственности жизни влечет за собой известную власть материала над художником, а порой и коррекцию субъективного объективным и, следовательно, неполное соответствие замысла художника и его исполнения, цели и результата.

Философский аспект художественной концепции мира определяет ее суть, но не равнозначен ей, она шире. Одна и та же философская идея может проявиться в разных художественных произведениях. Художественная концепция всегда оригинальна и неповторима, многослойна и широкоохватна и раскрывается не только через идеи, заключенные в произведении, но и через конкретную чувственность, через реальную, жизнеподобную пластику образов.

Произведение сохраняет многослойность действительности. В нем сопрягаются различные пласты культуры. Философские, политические, моральные, правовые идеи вырастают на почве реальной жизни и входят в ее синтетическое отражение в искусстве, однако оно не есть простое их повторение в специфической форме. В художественном произведении участвует множество элементов, у него емкая структура: в нем закономерное

¹ См.: Стафеевская М. Художественная концепция как эстетическая категория. — В сб.: Эстетические категории. Днепропетровск, 1978.

прокладывает себе дорогу через ряд случайностей, в нем несколько степеней свободы. Философия осмысляет, в первую очередь, отношения бытия и сознания. Политика берет во внимание главным образом взаимоотношение между социальными силами, а искусство интересуется вся система отношений между человеком и миром, отношение личности к себе, к другим, к социальной среде, к народу, к человечеству, к природе, ко «второй природе», ко Вселенной. Эти человеческие отношения к жизни сложнее и богаче системы самых широких идей. Умозрительная схема порою противоречит реальной сложности отношения людей к миру. Истинный художник не может изменить правде отношений, он изменяет схеме, и в этом смысл победы реализма над ограниченностью мировоззрения.

Целостный анализ предполагает синтезирование в единую систему интерпретационных суждений-результатов всех анализов и подходов. При этом историзм, пронизывающий весь процесс рассмотрения произведения, определяющий все шаги метода, обеспечивает «схождение» всех анализов и подходов в одном фокусе — единого и целостного прочтения. Только методология одновременно и разносторонняя, и «централизованная» единым историческим взглядом способна привести к *синтезу* многообразных точек зрения (подходов) на произведение, к их слиянию в единое его прочтение, в целостный анализ.

Предмет литературно-критической интерпретации — произведение как живое конкретное целое — должен постоянно жить в нашем представлении как предпосылка аналитических операций. Целостность анализа — это не только его конечный результат, но и предпосылка, пронизывающая все подходы и операции. Постигание смысла произведения обеспечивается логически четкой, иерархически выстроенной системой методологии, где все начинается с мировоззренческой установки, которая держит процесс анализа под своим контролем, и кончается синтезом добытых в процессе анализа сведений. Мировоззренческая установка (историзм) пронизывает весь процесс анализа от начала к концу, а цель (целостность интерпретации) пронизывает этот процесс от конца к началу. Между установкой и целью образуется обратная связь и постоянное «сличение» установки с возможным целостным результатом и с подробностями

анализа, и в процессе этого «сличения» происходит корректировка, сопряжение и взаимодействие всех процедур, всех элементов анализа, его установки и цели в соответствии с реальными особенностями изучаемого предмета.

Нагромождение необобщенных фактов и наблюдений, бессмысленное их накопление ведет, по меткому выражению К. А. Тимирязева, к «заблачиванию науки». Самой первой и элементарной обобщающей процедурой является *систематизация фактов, наблюдений и накопившихся суждений о предмете*, сложившихся на основе предшествующих подходов к нему и операций по приращению в его структуру.

В число технологических средств обобщения входят также абстрагирование, моделирование, метод «модельных гипотез»¹, экстраполяция от известного к неизвестному, «прыжок через разрыв в информации», конструирование обобщающего предложения, создание «рабочей гипотезы»². Постулирование, эвристические допущения, догадки³ входят в арсенал вспомогательных инструментов обобщения. Обобщающие процедуры еще плохо классифицированы и мало изучены.

Индукция — синтезирующая операция, с помощью которой на основании наблюдений над широким кругом фактов исследователь выносит суждение, фиксирующее не только общие черты, присущие им, но и с высокой степенью вероятности предсказывающее эту общность во всех подобных явлениях. Индуктивные процедуры интегрируют отдельные наблюдения и соображения и позволяют перейти от знания частного к более общему, историко-теоретическому. Знание о ряде явлений переносится с помощью индукции на более широкий их круг. Индукция — это мыслительные процедуры, восхождения к конкретно-всеобщему суждению, позволяющие сделать обобщающий вывод о типе явления на основе наблюдения над его отдельными элементами. Неполная индукция (обобщение на основе знания не всего ряда фактов) способна дать особо осязаемое прираще-

¹ См.: Вавилов С. И. Собр. соч., т. III. М., 1956, с. 156.

² См.: Менделеев Д. И. Основы химии, т. I. М.—Л., 1947, с. 358.

³ См.: Пойа Д. Математика и правдоподобные рассуждения. М., 1957, с. 232.

ние знания. Однако суждение, полученное индуктивным путем, всегда неполно и проблематично, ибо опыт не закончен.

Помимо индукции к «теоретической инновации» ведет также «адуктивный» (или, как его еще называют, «ретродуктивный») процесс — «процесс конструирования объясняющей гипотезы»¹. Ч. Пирс, открывший эту обобщающую процедуру, ее излишне абсолютизировал, неправомерно отрицая при этом значение индукции. С другой стороны, «логика, открытая в науке, не сводится к логике индуктивного заключения»². В отличие от индукции, прыжок через разрыв информации³ позволяет сделать обобщение, основывающееся на одном-двух или нескольких фактах, которых оказалось бы недостаточно для индуктивного суждения. Этот прыжок всегда связан с опорой на богатый предшествующий опыт, на интуицию, на исследовательское чувство ученого.

Гипотеза — и результат предшествующего и исток последующего исследования. Ее организующее научный поиск, созидательное значение отмечал Д. И. Менделеев: «...лучше держаться такой гипотезы, которая может оказаться со временем неверною, чем никакой»⁴. Чтобы что-то найти, надо знать *что искать*, другими словами, иметь «рабочую гипотезу». «Когда строится рабочая гипотеза, главным является не то — верно или неверно она объясняет процесс (на первоначальном этапе изучения эта сторона мало интересует исследователя), а что она дает для дальнейшего анализа этого процесса, как помогает ему направить свою мысль на более детальное и глубокое изучение предмета...»⁵.

Четыре мыслительных действия (шага) метода в процессе познания взаимодействуют. Выстроив гипотезу, исследователь вновь возвращается к предшествующим мыслительным действиям и обогащается новыми

¹ Hanson N. R. Patterns of discovery, an inquiry into the conceptual foundations of science. Cambridge, 1968.

² Huff T. E. Discovery and explanation in sociology: Durkheim on suicide. — In: «Philosophy of the social sciences», Toronto, 1975, vol 5, N 3, p. 241.

³ См.: Поррет К. The logic of scientific discovery. N.-Y., 1959.

⁴ Менделеев Д. И. Основы химии, т. I, с. 151.

⁵ Копнин П. В. Диалектика как логика и теория познания, с. 219.

фактами и наблюдениями. В известном смысле, четвертый шаг метода в новом витке спирали процесса познания выступает как первый, что позволяет от гипотезы подняться к теории. Наблюдение открывает какой-нибудь новый факт, не объяснимый прежней теорией. Возникает потребность в новом объяснении фактов, и выдвигается гипотеза, которая затем или опровергается новыми фактами, или подтверждается и возвышается в ранг теории. При этом невозможно ждать, пока материал будет готов в чистом виде для теории, потому что это приостановило бы исследование и мы никогда не постигли бы закона.

2. ОЦЕНКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ

Четвертый шаг ценностного анализа: выявление богатства и оригинальности индивидуальной художественной концепции.

Художественная концепция осуществляется через внутреннюю необходимую связь содержательных элементов произведения, обуславливающую характер его внешних семантически значимых социальных связей. Художественная концепция настолько обусловлена внутренней структурой произведения, что не может быть адекватно «пересказана» никакими иными средствами, кроме тех, которые применены поэтом. Писатель, исходя из эвристических условий конкретного идейно-стилистического замысла, по необходимости обогащает художественные нормы и углубляет мастерство своего творчества. Иными словами, концептуальное ядро произведения оказывает воздействие на ценностную значимость его слоев.

Следуя внутренней необходимости, художник свободно строит индивидуальное целое. Оно произвольно вырастает на фундаменте норм в несводимое к ним оригинальное, неповторимое и законченно концептуальное богатство, которое и есть ядро художественной ценности. Художественный шедевр — богатая и оригинальная индивидуальная художественная концепция, мастерски совершенно выполненная на основе обогащенных норм искусства. Преимущественно в художественной концепции консолидируются те ценностные качества, которые придают произведению статус шедевра. Здесь находится ценностное ядро произведения, которое в снятом

виде содержит в себе все ему предшествующие ценностные слои. Высшая ценность запечатлена в индивидуальной, внутренне необходимой, уникальной художественной концепции произведения, ибо она создает высшую степень свободы в овладении жизнью. Эта концепция выражается через художественное мастерство и совершенное владение нормами искусства, которые обогащаются в ходе выражения принципиально новой концепции. Эти нормы в процессе своего обогащения опираются на интонационную модель во всем ее богатстве и внутренней напряженности, которая, в свою очередь, выражает богатство эстетического отношения художника к миру, в котором, в свою очередь, богатство практических задач эпохи преобразуется в «бескорыстное» — широкое общественно значимое эстетическое отношение.

Аналитическая процедура выявляет расширение сферы свободы в концептуальном постижении жизни, «приращение» идей в концепции произведения путем сравнения последней с обычными для данной эпохи представлениями о мире. При этом определяется ценность оригинально-неповторимой художественной концепции произведения, ее соответствие конкретно-историческим и общечеловеческим социальным задачам.

В четвертом — последнем и решающем для оценки — ценностном слое (ценностное ядро) произведения «внешняя» необходимость художественных норм переплавляется во «внутреннюю» произвольность системы идей, «по пути» обретаемая личностными характеристиками художника, особенностями его биографии, перипетиями творческо-генетического процесса от социально-мировоззренческих установок до индивидуального «потолка» мастерства и стилистических особенностей мышления автора. Из этих компонентов складывается неповторимость художественной концепции.

Четыре шага ценностного анализа (1. ценностная установка; 2. рассмотрение ценности эстетических отношений произведения к действительности; 3. выявление ценности внутренней организации произведения; 4. раскрытие ценности художественной концепции) находятся в прямом соответствии с четырьмя шагами интерпретационного анализа произведения (1. мировоззренческая установка; 2. семантика внешних связей; 3. семантика

внутренних связей; 4. смысл художественной концепции).

Высший критерий четвертого шага ценностного анализа — художественное совершенство (мастерски выраженная социально общезначимая концепция произведения, отвечающая фундаментальным потребностям общества в формировании социализированной и самоценной, творческой личности). Противоборствующими социальными целями искусства, осуществляемыми в художественных концепциях, являются, с одной стороны, гуманистическая, «формирующая» и, с другой — антигуманистическая «манипуляционная» программа воздействия на человека.

3. ОБЩАЯ ОЦЕНКА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

На основе синтеза результатов четырех шагов ценностного анализа формулируется итоговая общая оценка художественного произведения (определение его ценностного статуса). Ценностный анализ, опирающийся на выше сформулированные аксиологические процедуры, позволяет выстроить организованную иерархию ценностных аргументов, то есть сильно обоснованную оценочную систему.

Высшим ценностным рангом — рангом «шедевра» — обладают произведения, в которых выполнены требования высших оценочных критериев во всех слоях ценностной структуры; низшим — произведения, в которых движение от одного слоя ценности к другому проходит с отрицательным знаком. Другие, неоднозначные, отношения между слоями ценности образуют «веер» ценностных рангов.

Ценность произведения — результат «работы» всех его компонентов, а общее ценностное суждение — результат обобщения всего того, что было добыто всеми оценочно-мыслительными действиями в ходе исследования. Ценностное суждение о произведении — «надстройка» над этими процедурами, результат высших итоговых интерпретационно-оценочных суждений.

В современном мире, где многие люди и даже целые общественные слои теряют то надежду, то смысл самой жизни, проблема ценности обретает существенное эстетическое, практическое и общепhilosophическое значение.

Целостный анализ, выработав новую итоговую парадигму интерпретации и оценки произведения, позволяет сделать ее исходной установкой последующего анализа. Результаты четвертого шага интерпретации и оценки произведения становятся тем самым основанием для первого шага в новом цикле последующих исследований. Так возникает бесконечная лестница диалектического восхождения к высшему смыслу мирового шедевра, обладающего классическими достоинствами и неисчерпаемыми художественно-концептуальными богатством и ценностью. Смысловой и ценностный облик шедевра, сохраняя свои основные очертания, будет проясняться и вырисовываться все более четко и объемно, обнаруживать все новые концептуальные перспективы, семантические грани и ценностные богатства.

III. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ОЦЕНКА

(Целостный анализ поэмы Пушкина «Медный всадник»)

*Есть высшая смелость:
смелость изобретения, созда-
ния, где план обширный объем-
летя творческой мыслию —
такова смелость Шекспира,
Dante, Milton'a, Гете в «Фа-
усте», Мольера в «Тартюфе».*

А. С. ПУШКИН

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА «МЕДНОГО ВСАДНИКА»

УСТАНОВКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ОЦЕНКИ

Первый шаг метода должен привести нас к обретению исследовательской установки. Она же по отношению к художественному тексту не является простой экстраполяцией общемировоззренческого взгляда в сферу литературоведения. Нет, этот взгляд преломляется и взаимодействует с той традицией прочтения данного произведения, которая сложилась в предшествующем литературоведении. Иными словами установка исследователя является или повторением интерпретационной парадигмы, выработанной предшествующими работами, или коррекцией этой парадигмы, или ее сменой и выработкой новой. Тем самым выработка установки должна происходить через рассмотрение, обзор главных идей предшествующей научной литературы, анализирующей данное произведение, через критический обзор парадигм фундаментальных интерпретационных концепций, высказанных ранее. В ходе этого обозрения должно произойти снятие рационального из предложенных точек зрения, нахождение исходной интерпретационной позиции и обретение общего взгляда на произведение.

Для выявления конкретных аналитических возможностей предложенной в предыдущей главе методологической системы, для проверки ее практической деятельности в процессе литературно-критической интерпретации и оценки мы выбираем произведение Пушкина: самую маленькую, самую последнюю, самую глубокую и самую совершенную его поэму — «Медный всадник». Это труднейшая для интерпретации поэма. Ее загадочность отмечается многими исследователями: «произведение, подобное вопросительному знаку»¹, «загадочное»², «занавешенное»³, «своеобразный ребус»⁴,

¹ Спасович В. Собр. соч., т. 2. СПб., 1889, с. 258.

² Луначарский А. В. Статьи о литературе. М., 1957, с. 143.

³ Благой Д. Социология творчества Пушкина. М., 1931.

⁴ Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. Л., 1974, с. 317.

одно из «самых вдохновенных, но и самых сложных в идейном плане созданий поэта»¹.

Некоторые исследователи полагают, что «загадочность» шедевра пушкинского реализма связана, в частности, с тем, что в один узел соединены (не только видением Евгения, но и всем строем произведения) живой человек и памятник². Другие объясняют трудности осмысления поэмы драматической историей ее публикации и интерпретации: из-за того, «что текст «Медного всадника» долгое время был известен в искаженном цензурными поправками виде, а восстановление его, по цензурным условиям, сопровождалось разного рода недомолвками, отчасти из-за смещения его замысла с замыслом «Езерского», отчасти благодаря собственным усилиям некоторых исследователей, за «Медным всадником» прочно установилась репутация загадочного произведения. Изучение поэмы нередко сводилось к разгадке ее «сокрытого смысла», и отгадки предлагались самые различные, в том числе и прямо противоположные»³.

Н. Г. Чернышевский подчеркивает органичность и внутреннюю целостность⁴, а М. Е. Салтыков-Щедрин — национальный и вполне самостоятельный характер этой поэмы⁵. По справедливому мнению исследователей, «Медный всадник» — «наиболее художественно зрелая и глубокая поэма Пушкина»⁶, является «высшим творческим достижением Пушкина в 1830-е годы, как бы фокусом его идейных исканий и открытий последних лет»⁷. В «Медном всаднике» поэт раскрывает «один из решающих исторических конфликтов, имеющих по существу мировое значение»⁸. Этот общемирового зна-

¹ Лаврецкая В. Произведения Пушкина на темы русской истории. М., 1962, с. 104.

² Дмитриев В. А. О реализме и условности. — В сб.: Обогащение метода социалистического реализма и проблема многообразия советского искусства. М., 1967, с. 182.

³ Соловьева О. С. «Езерский» и «Медный всадник». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. III. М.—Л., 1960, с. 269.

⁴ См.: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., в 15-ти т., т. III. М., 1947, с. 430.

⁵ Щедрин М. Е. Полн. собр. соч., т. V. М.—Л., 1940, с. 275.

⁶ Благой Д. Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 143.

⁷ Гукровский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 394.

⁸ Тимофеев Л. «Медный всадник». Из наблюдений над стихом поэмы. — В сб.: Пушкин. М., 1941, с. 220.

чения конфликт можно сформулировать так: власть и личность, исторический процесс и судьба человека.

В «Медном всаднике» Пушкин наиболее полно и законченно осуществляет давний свой замысел историко-философического, художественно-концептуального осмысления фигуры Петра. В. Даль приводил слова Пушкина о его замысле кроме деэписания о Петре создать и художественное в память его произведение: «Я еще не мог доселе постичь и обнять вдруг умом этого исполина: он слишком огромен для нас, близоруких, и мы стоим еще к нему близко,— надо отодвинуться на два века,— но постигаю это чувством; чем более его изучаю, тем более изумление и подобострастие лишают меня средств мыслить и судить свободно. Не надобно торопиться, надобно освоиться с предметом и постоянно им заниматься; время это исправит. Но я сделаю из этого золота что-нибудь. О, вы увидите: я еще много сделаю»¹.

Огромная фигура Петра привлекала Пушкина, и он с трепетом и ответственностью в ряде произведений своих приступал к ее осмыслению: «Я стою вплоть перед изваянием исполинским, которого не могу объять глазом,— могу ли я описывать его? Что я вижу? Оно только застит мне исполинским ростом своим, и я вижу ясно только те два-три пядени, которые у меня под глазами»². В «Медном всаднике» Пушкин впервые попытался целостно взглянуть на эту колоссальную фигуру с расстояния не только исторического (более чем в 100 лет), но и эстетического (высшие гуманистические идеалы) и попытался осмыслить ее целиком во всем величии, сложности, противоречивости, в ее реальном бытии в ситуации петровской эпохи и в ее осуществленности в исторической традиции государственности,ходящей до современной Пушкину мятежной эпохи декабристов и жестокой расправы над ними.

«Один русский писатель недавнего прошлого хорошо сказал, что Петр своей реформой сделал вызов России, ее гению, и Россия ответила ему. Но ответ был дан не сразу: и Пушкин исторически подготовлялся; между ним и Петром легло три поколения»³. Ощущение исторической дистанции, хронологическое пространство

¹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1974, с. 228.

² Там же.

³ Ключевский В. О. Соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1959.

«трех поколений» должно войти в наше представление о пушкинской поэме и стать компонентом ее исторического прочтения; в самой этой поэме заключено не только календарное, «солнечное», но и историческое, эпохальное время.

Анализ поэмы должен выявить основные ее проблемные узлы: отношение личности и самодержавной власти, перспективы и возможности индивидуального и стихийного народного бунта, их моральную и социальную правомерность, необходимость и целесообразность или бессмысленность.

Своеобразие онтологического осуществления поэмы состоит в том, что она очень активно взаимодействует с различными эпохами, их жизненным и художественным опытом, их особенной аудиторией, что являет собою образец зримо меняющейся художественной реальности, в которой история наращивает философско-художественный смысл. Каждая эпоха высвечивала в «Медном всаднике» Пушкина то, что было ей более созвучно, выделяла те стороны и проблемы, которые более отвечали ее жизненным и художественным потребностям¹. Обзоры критической литературы о «Медном всаднике» показывают многообразие и разноречие его критических прочтений. Литературоведы с удивлением отмечают парадоксы интерпретации поэмы, число которых с годами «возрастало и порою казалось, что критика в осмыслении одного из самых значительных произведений Пушкина шла не к выработке более или менее ощутимого единства мнений хотя бы в общем определении его идеи, но приходила к результату прямо противоположному — к отрицанию самой возможности постижения истинного замысла поэта. Поэма, признанная образцом классической ясности и совершенства, породила множество самых противоречивых толкований и гипотез, иногда объявлялась произведением загадочным. . . Философский смысл поэмы столь же очевиден, сколь и трудно уловим. . . Пушкина то объявляли примирившимся с существующим положением вещей мудрецом, превознесшим принцип государственности, то видели в нем пророка грядущих мятежей и неизбежной гибели самодержавия; его то считали певцом Петра, признавшим безус-

¹ См.: С ан д о м и р с к а я В. Б. Пушкин в истории русской критики и литературоведения. Введение. — В кн.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., 1966, с. 11.

ловное превосходство национального над личным, то подходили к нему как к гуманисту, усомнившемуся в величии Петра перед фактом гибели невинного человека»¹.

Один из первых откликов на «Медный всадник» опубликовал С. П. Шевырев. Критик подчеркнул совершенство поэтической формы этой самой зрелой поэмы: «Великий мастер в отделке, всегда оконченной до возможной полноты, и потому первый художник русского стиха... Пушкин, столько прилежный и рачительный в исполнении, почти всегда довольствовался одним эскизом в изображении. Этот характер почти всех произведений... отразился и на самом последнем»². «Главная мысль» поэмы «эскизована», считал Шевырев, по мнению которого вначале должен выдвигаться тезис, а затем все произведение будет развивать и выражать его. Шевырев полагал, что Пушкин не умел мыслить и раскрывать идею произведения: «безымянный герой» поэмы и ее главное действие подавляются картинами наводнения. Пушкин — мастер художественной формы, но не мыслитель — эта точка зрения Шевырева отражает взгляд на поэта, долгое время оставшийся прочно укорененным в обыденном читательском и критическом его восприятии.

По мысли Белинского, «Медный всадник» — «колоссальное» произведение, которое глубоко проникает в вечные вопросы истории.

Одна из парадигм прочтения «Медного всадника» была связана с развернувшейся в XIX веке борьбой славянофилов и западников.

А. Пыпин трактовал «Медный всадник» как произведение, выражающее отрицательное отношение к преобразовательной деятельности Петра³. Осуждение дела Петра видел в поэме и В. Спасович⁴. В критике уже опровергался взгляд, что в поэме «пропагандировались программы, близкие «западничеству» или «славянофиль-

¹ Макаровская Г. В. «Медный всадник». Итоги и проблемы изучения. Саратов, 1978, с. 3, 5.

² «Московский наблюдатель», ч. XII. М., с. 316.

³ См.: Пыпин А. Н. Характеристика литературных мнений от двадцатых до пятидесятых годов. Исторические очерки. СПб., 1909, с. 83.

⁴ См.: Спасович В. Д. Пушкин и Мицкевич у памятника Петра Великого. -- В кн.: Спасович В. Д. Соч., т. 2. СПб., 1889, с. 250—257.

ству»¹. Эта проблематика, безусловно, не есть ни стержень поэмы, ни ее существенное содержание, поэтому прочтение «Медного всадника» в ключе этой парадигмы не плодотворно. Однако нельзя исключить, что в многогранной и многокрасочной концепции «Медного всадника» присутствует и известный оттенок этой проблематики: Петр, прорубая «окно» в Европу, утверждает, дескать, тему западничества. Евгений же, представляя древний русский род, стремясь к обыденной, освященной традицией простой, немудреной жизни, с «его мечтой», которой автор дает нарочито простонародно-русское имя (Параша), олицетворяет собою в конфликте поэмы противоположное Петру начало, в котором еле угадываются еще социально не развернувшиеся славянофильские моменты. Последнее подтверждается сообщением П. Вяземского, что при чтении поэмы в кругу близких людей после угрозы «Ужо тебе!..» следовал монолог бедного безумца, в котором резко осуждалось начатое Петром насильственное насаждение европейской цивилизации².

Пушкин не дает предпочтения ни государственному (Петр), ни личностному (Евгений) началу, а лишь в их гармонии видит будущность России, так же не дает он предпочтения ни западническому, ни славянофильскому началу, и лишь разумное сочетание опыта других народов, опыта Запада с народной традицией видится ему плодотворным. Вместе с тем прочтение поэмы в ключе оппозиции «западники — славянофилы» в лучшем случае касается ее периферии, но не схватывает существа.

И. Третьяк истолковал «Медный всадник» как чисто морально-политический документ, как оправдательный ответ Пушкина на полемические пассажи по проблемам русской истории в поэме Мицкевича «Дзяды». Интерпретацию Третьяком пушкинской поэмы коротко и суммарно сформулировал В. Брюсов: «...ответ Пушкина проф. Третьяк пытается пересказать в таких словах: «Правда, я был и остаюсь провозвестником свободы, врагом тирании, но не явился бы я сумасшедшим, выстукая на открытую борьбу с последней? Желая жить в

¹ См. об этом: Макаровская Г. В. «Медный всадник». Итоги и проблемы изучения, с. 41.

² См.: Вяземский П. П. — А. С. Пушкин. 1826—1837. По документам Остафьевского архива и личным воспоминаниям кн. П. П. Вяземского. СПб., 1880, с. 71—72.

России, необходимо подчиняться всемогущей идее государства, иначе она будет меня преследовать, как безумного Евгения»¹. Прочтение И. Третьяка односторонне сосредоточивает внимание на полемическом аспекте поэмы Пушкина и не дает возможности целостно взглянуть на произведение². По мнению И. Третьяка, в «Медном всаднике» запечатлен поворот в сторону охлаждения в отношении Пушкина к Петру, а также вынужденное примирение поэта с самодержавием³.

В духе парадигмы, предложенной Третьяком, американский литературовед польского происхождения, работающий в Калифорнийском университете, В. Ледницкий рассматривает «Медный всадник» Пушкина как воплощение философско-исторических раздумий поэта о взаимоотношениях России и Польши, сквозь которые просматриваются еще более глобальные взаимоотношения Востока и Запада. Поэма рассматривается как ответ Пушкина на изобличающие стихи Мицкевича о николаевском Петербурге. Однако, пытаясь утвердить русскую государственность, Пушкин все же изобразил «картину Петербурга как столицы трагического империализма»⁴, как силы, враждебной другим народам. Полемический аспект поэмы безусловно реален, но нельзя сводить к нему весь ее смысл. «Мы обесценили бы поэму Пушкина, видя в ней только ответ на поэму Мицкевича»⁵. Начав в замысле с осуждения Петра, Пушкин, по мнению Арменжона, пришел к его восхвалению.

Исходную интерпретационную посылку Третьяка аргументированно отводит С. Бонди. «Мне представляется приписывание решающей роли в создании «Медного всадника» впечатлениям от чтения Мицкевича — несколько преувеличенным. Несомненную связь между этими произведениями можно найти только во второй части вступления к повести Пушкина («Люблю тебя,

¹ Брюсов В. «Медный всадник». — В кн.: Пушкин А. С. Собр. соч. под ред. Венгерова, т. III. СПб., 1909, с. 457—458.

² Против оторванного от текста поэмы истолкования ее смысла как чисто полемического ответа Мицкевичу возражала критика. См.: Браиловский С. Н. «Медный всадник». А. С. Пушкин в освещении польского ученого. — «Журнал Министерства народного просвещения», 1909, № 3.

³ См.: Tretiak J. Mickiewicz i Puskin. W-wa, 1906.

⁴ Lednicki W. Russia, Poland and the West. N.-Y., 1959, p. 286.

⁵ Armenjon V. Pouchkine et Pierre le Grand. Paris, 1971, p. 169.

Петра творенье...»). Здесь, действительно, «каждый образ является ответом и возражением на образы Мицкевича». Литературный образ «Медного всадника», фальконетовского памятника, также, вероятно, навеян Мицкевичем»¹. И далее С. Бонди подчеркивает, что у нас нет достаточных данных утверждать связь общей идеологической концепции поэмы Пушкина с произведениями Мицкевича.

Ряд истолкований «Медного всадника» исходит из расшифровки иносказательного смысла поэмы. Многие сцены и детали понимаются в этом случае как символические. Зашифровано символический, мистический смысл видел в поэме М. Гершензон². А. Белый полагал, что в «Медном всаднике» в завуалированно-иносказательном виде речь идет о декабристском восстании, и Евгений являет собою образ декабриста³. При всей упрощенности конкретных трактовок расшифровка иносказаний, предложенная данным типом прочтения поэмы, может раскрыть некоторые важные пласты ее смысла.

Основанием прочтения «Медного всадника» в первые три десятилетия XX века некоторые исследователи делали проблему отношения Пушкина к самодержавию и революции. Известный шведский славист Альфред Йенсен видел в «Медном всаднике» «царистский консерватизм» зрелого Пушкина, подчинившегося непреодолимой завораживающей власти самодержавия и сделавшего конформистский выбор между подчинением и безумием ссылки в Сибирь⁴.

А. Луначарский увидел в «Медном всаднике» гегелевскую постановку вопроса о противоречиях истории. Однако поэма, по мнению Луначарского, выражала признание «не только физически раздавливающей силы самодержавия, но его моральной значимости»⁵. «Пушкин дал возможность... вложить в нее (в поэму.— Ю. Б.) новое содержание и сделать ее живой»⁶. Мето-

¹ Бонди С. М. «Езерский» и «Медный всадник». — В кн.: Рукописи Пушкина. Фототипическое издание. Альбом 1833—1835 гг. Комментарий. М., 1939, с. 45.

² См.: Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. М., 1919.

³ См.: Белый А. Ритм как диалектика. «Медный всадник». М., 1929.

⁴ См.: Jensen A. Tsardömet's apoteos. Norman, 1906.

⁵ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. I. М., 1963, с. 68.

⁶ Там же, с. 69—70.

дологий «вложения» нового содержания отстывает от принципа конкретно-исторического прочтения произведения и таит в себе опасность субъективизма.

Г. Винокур справедливо пишет: «... в «Медном всаднике» тема государства и судьбы отдельного человека сливается в одну сложную поэтическую проблему, приобретающую принципиальное историко-философское и политическое значение»¹. Это верное и ставшее общепринятым суждение при его расшифровке и наполнении конкретным содержанием отношений личности и власти в работах ряда критиков получает такую интерпретацию, при которой в Петре видят лишь позитивные стороны, а его отношение к человеку и народу трактуют лишь как благостно положительное и руководяще-покровительственное. Обращает на себя внимание замечание Ключевского, находящееся в русле этой традиции: «В «Медном всаднике», помните, есть два стиха с вопросами, обращенными к гиганту, который «с простертою рукою сидит на бронзовом коне»:

Какая дума на челе?
Какая сила в нем сокрыта?

Сто лет спустя после рождения Пушкина мы можем ответить на эти вопросы. Дума на челе — разумеется, о будущем России, а сокрытая в нем сила сказалась в том, что овладел народной массой, похожей на ту бесформенную скалу, на которой остановился его бронзовый конь, и державно простертою рукою начал над ней свою преобразовательную работу»².

Еще более внятно этот ошибочный взгляд на поэму предстает в работах ученых, осуждающих мелкую личность, бунтующую против великих государственных свершений. Традиция такой трактовки широка и многолика. Например, В. В. Сиповский в конце первого десятилетия нашего века утверждал, что Пушкин отрицает Евгения и осуждает его: «Мелкое, личное — ничто перед широким, вечным, общечеловеческим и даже общегосударственным. С такой точки зрения смотрел Пушкин на несчастье Евгения и осудил в нем дерзость муравья, восставшего против великих исторических судеб во имя

¹ Пушкин А. С. Соч. М., 1948. Комментарии к поэме «Медный всадник», с. 889.

² Ключевский В. О. Соч. в 8-ми т., 8, 14, 1959, с. 312—313.

своего личного счастья»¹. В этом же ключе дается трактовка поэмы в целом ряде изданий².

В XX веке государственно-классицистическую парадигму истолкования «Медного всадника» одним из первых начал разрабатывать Д. Мережковский, который придал ей аристократический и религиозный оттенок. Он видит в поэме выражение столкновения «языческого» и «христианского», борьбу «героя» и «жертвы». Героическое начало имеет особую социальную ценность, а Петр — редкостное героическое лицо в русской истории, которому присущи величие, роковая судьба и жизнеутверждающая воля. Этими качествами Петр схож с Пушкиным. Петр принадлежит к тому типу героев, в которых происходит «обожествление Я в героизме», а Евгений — к типу жертв, для которых характерно отрешение «от Я в боге». Пушкин создает гармоническое равновесие «языческих» и «христианских» начал. После Пушкина русская литература, по мнению Мережковского, развивала идею жертвенности («жизнь для других»), воплощенную в Евгении, и утратила линию героизма, воплощением которой был пушкинский Петр. Мережковский полагает неизбежным господство «героя» и страдание «жертвы»: «Не для того ли рождаются бесчисленные рядовые, лишние, чтобы по костям их великие избранники шли к своим целям? Пусть же гибнущий покорится тому, «чьей волей роковой над морем город основался»³. Покорность Евгения, его отрешенность от своих прав, его пассивное страдание воспринимаются Мережковским как социально плодотворное поведение. Бунт же Евгения открывает бездну и вызывает распад бытия, а революционные предвосхищения звучат мрачно. После «Медного всадника» русская литература превратится в непрерывное «демократическое и галилейское восстание» на Петра и поведет «Россию прочь от единственного русского героя, от забытого и неразгаданного любимца Пушкина, вечно одинокого исполина на обледеневшей глыбе финского гранита»⁴. Смысл

¹ Сиповский В. В. Пушкин. Жизнь и творчество. СПб., 1907, с. 380.

² См.: Савадовников В. Очерки истории литературы XIX в. СПб., 1909.

³ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч., т. XIII. СПб. — М., 1911, с. 343.

⁴ Там же, с. 345.

«Медного всадника», по Мережковскому, состоит в утверждении веками устоявшегося строя жизни, при котором Евгений — вечная жертва и страдалец истории, а Петр — ее созидатель, творящий новое за счет заклания жертвы. Бунт жертвы бесполезен и не улучшает ее судьбу, но провоцирует «богохульный крик возмущившейся черни», бросает «вызов малых великому», чреватый губительными последствиями всему устоявшемуся жизнепорядку.

Эта же парадигма трактовки «Медного всадника» выражена Б. Энгельгардтом, полагавшим, что в поэме господствует идея примирения противоречий путем исторического компромисса: утверждение дела Петра предполагает отказ в правах маленькому человеку. Чтобы постичь смысл петровского переворота, нужно отрешиться от человеческой меры. «Смирись, гордый человек,— вот тот ответ, который мог услышать Евгений из уст Медного Всадника...»¹ По мнению Энгельгардта, Пушкин осуждает ничтожность интересов Евгения, пекущегося о «личном благе».

Б. Томашевский, трактуя «Медный всадник» в духе государственно-классицистической традиции прочтения, пишет: «Над лично трагическим возвышаются исторические судьбы страны»². Бунт Евгения против Петра был, по мнению Томашевского, «бессильной вспышкой и привел его через безумие к смерти. Но личная гибель, личная жертва не колеблют высшей исторической справедливости, победоносного хода вперед государственного корабля навстречу новым испытаниям, новым бурям, новым жертвам»³.

Многие интерпретаторы «Медного всадника» традиционно полагают, что в поэме дано возвеличение Петра и его творения на фоне малозначительного, быстро проходящего и не оставляющего никакого существенного следа в жизни государства и народа печального эпизода, унесшего несколько малозначащих для судеб истории жизней. Негуманность, пустота, бессмысленность поэмы была бы чудовищна, если бы она действительно

¹ Энгельгардт Б. Историзм Пушкина. К вопросу о характере пушкинского объективизма. — В кн.: Пушкинист. Историко-литературный сб. под ред. С. А. Венгерова, вып. II. Пг., 1916, с. 147.

² Томашевский Б. В. Петербург в творчестве Пушкина. — В кн.: Пушкинский Петербург. Л., 1949, с. 38.

³ Там же, с. 39—40.

была написана Пушкиным в таком плане: «Непоколебимо красуется град Петров, но была пора, когда побежденная природа не выдержала своего плена и дала волю своей вражде и тщетной злобе. Град остался непоколебим. Только исчезло из него несколько человеческих жилищ и жизней и помешался один невысокий ум; но этот беспорядок смыли жизненные воды, и все вошло в колею, и мимолетное приключение истории было бы забыто, если бы не участливый и памятный рассказ поэта»¹. Как же, видимо, глубоко в сердце человеческого сидит украшательская, ложно-оптимистическая тенденция, если столь трагедийное, внутренне взрывчатое произведение можно столь сусально истолковать!

Социологический подход в нашем литературоведении 30—40-х годов часто был связан с внутренней установкой исследователя: найти в поэме Пушкина проблему превалирования общего над частным. Исследователи как бы стремились модель обыденного сознания своей эпохи опрокинуть в прошлое и наложить на пушкинскую поэму. Однако «Медный всадник» скакал в будущее далеко впереди обыденного сознания и своей и этой эпохи. При вульгарно-социологическом подходе к «Медному всаднику», при поверхностном его прочтении, при ориентации на установившуюся традицию его трактовки легко было найти в поэме искомую идею социальной разумности и целесообразности подавления частного общим. Это происходило не раз, и многие исследователи именно в духе этой идеи трактовали поэму, ссылаясь при этом на В. Белинского, который, не зная истинно пушкинского текста поэмы, был введен в заблуждение ее редакцией, проделанной после смерти Пушкина Жуковским.

Подправление и «совершенствование» поэмы в соответствии с цензурскими указаниями Николая I позволяли интерпретировать ее в духе тривиальной охранительной идеи: судьба державы, самодержца и самого самодержавия — нечто общее, а Евгений — нечто частное. Пожертвуюем (посочувствовав бедному человеку) его частной судьбой ради общей цели, и мы будем на стороне прогресса. Конечно же мы здесь формулируем крайнюю позицию в трактовке поэмы, ту, которая воз-

¹ Айхенвальд Ю. Силуэты великих писателей, вып. 1. М., 1908, с. 92—93.

никала в официозных умах цензоров и критиков-охранителей. Однако любой корректив этой позиции и отказ видеть в «общем» самодержавие и даже сближение «общего» с благом державы не снимают примитивизма подобного прочтения поэмы. В ней же заложена мысль куда более крупная «несвоевременная» и устремленная в грядущее.

В поэме содержится мысль: или у человека должно быть личное счастье, или вся наша жизнь — ничто, как сон пустой, насмешка рока над землей. В чем смысл великих деяний строителя чудотворного, если счастье человека может быть разрушено? Разве не абсурдны мощные державы, если люди в них живут несчастливо, и разве не абсурдна сама жизнь этих людей и сама идея жизни в этом случае? Таков важнейший философический мотив художественной концепции поэмы.

Установка на утверждение превосходства «общего» над «частным» привела в свое время даже такого известного пушкиниста, как Д. Благой, к ошибочному прочтению «занавешенной» поэмы. Исследователь осудил Евгения: «... в этот грозный момент всеобщей катастрофы, «злого бедствия» целого города помыслы Евгения — только в личном, в «частном», его Параша, его мечта. Он по-прежнему полностью замкнут в противоположность большому «мы» Петра (страна, народ) в своем малом «мы» (он и Параша). Совсем другое — Медный Всадник»¹. Даже отрицательная пушкинская характеристика Петра — «и обращен к нему спиною» («кумир», отвернувшийся от человека, терпящего бедствие!) — находит оправдание и трактуется «в пользу» горделивого истукана: «Глубоко выразительно и самое положение монумента Петра по отношению к Евгению: стоящий на страже «общего», защищающий от «злого бедствия» весь город. Медный всадник не замечает страданий «частного» — героя и отчаяния Евгения: «обращен к нему спиною»². Однако никакого охранения городу Медный всадник не дает. Он изначально не был озабочен ни судьбой Евгения, ни судьбой Параша, ни судьбой тысяч им подобных.

Бунт героя против Петра авторитетный исследователь пытается связать с боярским происхождением Евгения:

¹ Благой Д. Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 212.

² Там же.

«Кулак на Медного всадника сжимает не только петербургский бедняк, счастье и жизнь которого разбиты в щепы выбором места для новой столицы, но и «темный потомок» «некогда знатного боярского рода», мститель за обиды «униженных» и «раздавленных» Петром предков»¹. Вводя мотив мести за боярских предков и их древние обиды, критик превращает «аполитичного» Евгения в представителя партии реакции. Объяснение поступка героя его социальным происхождением было в духе мышления 30—50-х годов. Мотив мести за прошлое не вытекает из текста поэмы. К тому же такая трактовка противоречит высказанной тем же критиком идее о «частном» характере интересов Евгения. Столь большие натяжки в объяснении причин бунта Евгения свидетельствуют о том, что проблема сложна и мотив столь решительного и необычного поведения Евгения трудно прочитывается в поэме. И немудрено. Пушкин должен был зашифровать эту причину как можно более тщательно и одновременно выявить ее явственно, определенно и недвусмысленно.

Л. И. Тимофеев, анализируя поэму, приходит к иному, чем Д. Д. Благой, результатам и остроумно отводит его ссылку на происхождение героя: «Оно (прошрое.— Ю. Б.) настолько далеко от Евгения, что уже не определяет ни его положения, ни его переживаний: он

... не тужит
Ни о почиющей родне,
Ни о забытой старине.

Думается, что и исследователям нет оснований «тужить» о том, что забыто Евгением... Он восстает против Петра не во имя потерянного прошлого, а во имя потерянного *настоящего*... За конфликтом Евгения и Петра в их действиях мы должны видеть отражение столкновения общественных сил данного исторического периода»².

Кажущийся алогизм претензий Евгения к Петру не раз смущал даже известных и прозорливых литературоведов. Так, А. Слонимский писал о Евгении: «Конфликт его с Петром нереален. Он происходит только в его

¹ Благой Д. Мастерство Пушкина, с. 218.

² Тимофеев Л. «Медный всадник». Из наблюдений над стихом поэмы. — В сб.: Пушкин. М., 1941, с. 219—220.

расстроеном воображении. В его обвинении против Петра *нет логики* (подчеркнуто мною.—Ю. Б.)»¹. Однако если в этом обвинении нет логики, то и вся поэма алогична, абсурдна и в ней нет смысла.

В работах многих авторитетных литературоведов поэма Пушкина интерпретируется как произведение, отвергающее Евгения за его привязанность к частным, личным интересам в ущерб общим, государственным. На этой позиции стоят Л. Гроссман, Г. Гуковский и другие исследователи. Однако внеисторично и несостоятельно истолкование «Медного всадника» как произведения, утверждающего, что «личность подчинена общему, и это закономерно и необходимо. Частные цели и индивидуальное счастье Евгения при столкновении с целями поступательного хода государственности должны уступить, должны быть принесены в жертву. Таков закон иерархии бытия и этот закон благ»². Однако полагать, что в произведении критического реализма столь упрощенно выражается давно устаревшая к 30-м годам XIX века классицистическая идея, значит не видеть, что реализм, хотя и вбирает в себя многие слои предшествующей художественной традиции, является самостоятельным направлением со своей типологической художественной концепцией мира и человека. Нельзя согласиться с утверждением, что «государственное, по мнению Пушкина, всегда объективно более право, чем частное, личное»³. Нет, для Пушкина все то в самодержавной государственности, что гнетет, оскорбляет, лишает индивидуальной свободы и права личность,— несостоятельно и есть главная причина восстания человека против власти. Нельзя согласиться и с распространенным мнением, что «Пушкин, полный сочувствия к трагической судьбе Евгения, причиной которой косвенно был Петр, безусловно оправдывает последнего, осуществлявшего исторически необходимое дело для России, для всего русского народа»⁴.

Пушкин не признает никаких оправданий даже самой прогрессивной в любых других отношениях силы,

¹ Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., 1963, с. 295.

² Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 402.

³ Лаврецкая В. Произведения А. С. Пушкина на темы русской истории. М., 1962, с. 105.

⁴ Там же.

если она лишает человека независимости и чести, радости и счастья, права на личную жизнь. Для Пушкина прогресс несостоятелен, если он разрушает личность и ее счастье. Та линия трактовки «Медного всадника», которую можно было бы обозначить как классицистически антиличностную, является на деле худшим вариантом нигилистически-вульгаризаторской точки зрения Д. И. Писарева на Пушкина. Писарев писал: «... решительно никто из русских поэтов не может внушить своим читателям такого беспредельного равнодушия к народным страданиям, такого глубокого презрения к честной бедности и такого систематического отвращения к полезному труду, как Пушкин»¹. Трактовка «Медного всадника» в дурной антигуманной традиции во сто крат хуже этого суждения Писарева, ибо этот критик считает, что Пушкин равнодушен к народному страданию и к маленькой личности, но он хоть осуждает поэта за эту ложно приписанную ему позицию. Сторонники же антигуманной трактовки «Медного всадника» утверждают, что Пушкин сочувствует страданиям маленького человека, однако справедливо полагает, что этот маленький человек получает от истории по заслугам, ибо интересы истории, государства, общества превыше личности. В такой трактовке Пушкин оказывается не просто равнодушным к судьбе личности, а на поверку выступает как враждебная, жестокая, солидарная с самодержавной жестокостью, антигуманная сила!

Однако, к счастью для русской культуры и истории, ее высший гений не имеет ничего общего с этой неверно вычитанной из его поэмы позицией. Пушкин не хочет поступиться национальными интересами русской государственности, но он отрицает ее самодержавно-деспотическую форму, враждебную личности. И он вовсе не готов жертвовать личностью во имя каких-либо высших целей. Для Пушкина личность не может быть простым средством достижения всеобщих благ. Она сама и ее интересы должны входить в эти высшие и всеобщие цели и блага, или они ничто («как сон пустой, насмешка неба над землей»).

Авторы государственно-классицистической парадиг-

¹ Писарев Д. И. Лирика Пушкина. — В сб.: Пушкин, М., 1937, с. 207.

мы прочтения «Медного всадника» не всегда прямолинейны. Порою они подчеркивают и важность сочетания в поэме проблемы гуманизма с идеей исторической необходимости, однако все дело в том, что они готовы поступиться гуманизмом во имя «необходимости», а Пушкин не проявляет этой готовности. И поэтому, несмотря на то, что концепция такого тонкого литературоведа, как Г. Гуковский, действительно более гибкая, чем это следует из полемических пассажей Г. Макогоненко¹, и несмотря на то, что некоторые защитительные по отношению к Гуковскому реплики Г. Макаровской² верны, все же эти авторы выражают разные парадигмы прочтения «Медного всадника». И «гуманистическая» парадигма прочтения, которую защищают Г. Макогоненко и другие, более соответствует тексту поэмы, чем «государственно-классицистическая» (Г. Гуковский и др.).

Эти две парадигмы рождены отчасти личными, отчасти методологическими склонностями авторов, однако особое значение имеют в этом отношении посылки, диктуемые разными историческими этапами духовно-культурного развития общества. Так, вся наша художественная культура в 20—40-е и начале 50-х годов акцентировала идею: личность «капелью льется с массы» в железном потоке истории, личность должна быть включена в созидательное творение истории и призвана «сердце отдать временам на разрыв», ибо «общее» должно превалировать над «частным». Эта общекультурная и общеидеологическая парадигма данного периода стала и парадигмой прочтения поэмы Пушкина, посвященной проблеме взаимоотношений личности и государства. В середине 50-х годов парадигма развития всей нашей художественной культуры включила в себя важный акцент: утверждение самоценного значения личности, включенной в творение истории³. И этот аспект закономерно возымел существенное значение в формировании парадигмы прочтения «Медного всадника»,

¹ См.: Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. М., 1974.

² См.: Макаровская Г. В. «Медный всадник». Итоги и проблемы изучения. Саратов, 1978.

³ Об особенностях парадигм в художественной культуре нашего общества 20—50-х годов и 50—70-х годов подробнее см.: Борев Ю. Эстетика, с. 241—248.

посвященного, ставшей с новой стороны важной, проблеме личности в ее взаимоотношениях с государством.

Конечно, нельзя себе представлять дело таким образом, что до 50-х годов существовала одна — «государственно-классицистическая» парадигма прочтения «Медного всадника», а с середины 50-х годов появилась другая — «гуманистическая». Представители второй формулировали некоторые ее аспекты и ранее, однако не эта точка зрения занимала господствующую позицию в литературоведении. И все же существенные мысли в пользу «гуманистического» прочтения «Медного всадника» были высказаны. Н. Бродский писал: «Пушкин схватил так в своей поэме центральную тему русского общественного движения XIX в. и по-гегелевски ее разрешил, — признав в диалектике социальной действительности наряду с исторической закономерностью существующего и право на отрицание»¹.

В. Александров полагает, что «Медный всадник» — произведение философское, в котором проявляют себя «консервативные мотивы пушкинской философии». Вместе с тем поэме присуще гуманистическое звучание: «Пушкинская поэма — не апофеоз самодержавия, истукана, окаменевшей силы. Скорбь о погибшем безумце остается; но это не протест против истории во имя какой-то абстрактной жалости к погибающим; пушкинский гуманизм конкретен, у этой скорби — большая историческая правда и именно поэтому — подлинная человечность»².

Одним из первых в XX веке «гуманистическую» парадигму прочтения «Медного всадника» разрабатывал В. Брюсов. Он художественную концепцию поэмы формулирует следующим образом: «Да, как бы говорит Пушкин, я не верю больше в борьбу с деспотизмом силами стихийного мятежа; я вижу всю его бесплодность. Но я не изменил высоким идеалам свободы. Я по-прежнему уверен, что не вечен «кумир с медною главой», как ни ужасен он в окрестной мгле, как ни вознесен он «в неколебимой вышине». Свобода возникает в глубинах человеческого духа, и «огражденная скала» должна

¹ Бродский Н. Л. А. С. Пушкин. Биография. М., 1937, с. 784.

² Александров В. «Медный всадник» (к спорам о значении Пушкина). — В журн.: «Литературный критик», 1936, № 10, с. 69.

будет опустеть»¹. В «Медном всаднике» Пушкин, по мнению Брюсова, пророчествует свободу, а бунт Евгения предвещает грядущую революцию. Брюсов трактует «Медный всадник» как противостояние «двух крайностей: высшей человеческой мощи и предельного человеческого ничтожества»². Однако в этом конфликте Брюсов прочно берет сторону Евгения. Прочтение «Медного всадника», предложенное Брюсовым, противопоставляет «государственно-классицистическому» истолкованию пушкинской поэмы.

И. Замотин полагал, что Пушкин ищет выход из трагического столкновения исторической личности Петра с маленьким человеком. Противоречие в будущем может разрешиться: если «историческая личность сумеет встать на точку зрения коллективного желания и будет служить этому желанию самоотверженно, то историческое развитие будет двигаться самым желательным путем»³. Замотин предлагает традиционную парадигму прочтения поэмы: «частное», личное должно подчиниться «общему».

Антигуманным трактовкам «Медного всадника» противостоят работы В. Я. Брюсова, Л. И. Тимофеева, Н. Л. Бродского, Г. П. Макогоненко и ряда других авторов. Так, еще в 1958 году Макогоненко справедливо отрицал внеисторический взгляд, что классицистическая идея присуща этой поэме, и искал пути к ее историко-социальному прочтению: «И в этом гуманизм Пушкина? Требование личности удовлетворить ее *элементарные* потребности (служба, любовь, семья) есть преступление? Закон жестокого подавления человека, принесение его в жертву идеалам государства — такой закон «благ»? Да может ли это быть? Да о том ли писал Пушкин? Ведь как ни отвлекаться от конкретных событий поэмы, от драмы Евгения, как ни возводить содержание ее к отвлеченным и общим понятиям («государство», «закон бытия», «историческая целесообразность» и т. д.), нельзя забывать при этом ни на минуту, что для Пушкина в 30-е годы государство было не просто выражением идеального «бытия масс». Пушкин рассматривал государство конкретно-исторически, и потому

¹ Брюсов В. «Медный всадник». — В кн.: А. С. Пушкин. Собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, т. III. СПб., 1909, с. 465.

² Там же.

³ Замотин И. И. Пушкин и его эпоха. Варшава, 1911, с. 340.

для него русское государство XVIII и XIX веков — это империя, царское самодержавие, политическое правление, открыто *антинародное* и *античеловечное*. Антинародность самодержавной государственной власти Пушкин видел не только в правлении Николая, но и в правлении истинно великого исторического деятеля — Петра»¹. Так введение исторических принципов в изучение поэмы сразу же позволяло увидеть в ней высокую гуманистическую направленность.

Противостояние «государственной» и «гуманистической» парадигм прочтения «Медного всадника» перекинулось и в зарубежное литературоведение. Так, американский профессор славистики из Гарвардского университета Ю. Штридтер в статье «Поэтический жанр и чувство истории в творчестве Пушкина» подчеркивает романтический характер «Медного всадника» — сочетавшего в себе эпос, лирику и драму. Штридтер подчеркивает, что поэма Пушкина явилась непрямым откликом на русскую тему в стихах Адама Мицкевича. Польский поэт осудил деятельность Петра как негуманную и тираническую. Пушкин же, как подчеркивает американский исследователь, утвердил и позитивную историческую значимость Петра, и право маленького человека на личное счастье. Пушкин не затушевывает в «дешевом компромиссе» трагический конфликт Петра и Евгения. Оба они по своему статусу выступают как «исторические личности»: Петр — безоглядно творит историю, Евгений — страдает от нее².

Неисказенный и полный текст «Медного всадника» появился в печати много позже первых интерпретаций и оценок поэмы. При рассмотрении в свете принципов историзма этого реального текста раскрываются глубокие пласты пушкинской историко-философской концепции, которой чужда идея закономерного подавления общим, государственным — частного, личного, идея необходимого и радостного торжества Петра над Евгением. В центре поэмы столкновение личности и державной власти, обеспокоенной лишь своим укреплением и расширенным самовоспроизводством, опирающейся на простых людей, но не задумывающейся об их судьбе. Герой поэмы маленький человек, не обладающий никакими из

¹ «Вопросы литературы», 1958, № 8, с. 239.

² Striedter J. Poetic genre and the sense of history in Pushkin. In: «New literary history», Charlottesville, 1977, vol. 8, N 2, p. 295—309.

ряда вон выходящими качествами и достоинствами. И вот этот, казалось бы, заурядный персонаж становится героем.

Принципы историзма заставляют исследователя задаться рядом существенных вопросов, ответы на которые так или иначе обусловят интерпретацию и оценку произведения: какие эпохи вошли в круг исторических размышлений поэта над философией русской истории? Какова историко-культурная и историко-литературная традиция произведения и каковы его связи (художественные взаимодействия) с другими художественными явлениями? Какие факты биографии художника, творческой истории произведения и его судьбы повлияли на содержание этого шедевра? Какова временная структура поэмы? Какова исторически многослойная структура стиха произведения? Как подчинены концептуальной историко-философской задаче мельчайшие строительные элементы произведения? Как сопряжено оно с общественным и художественным сознанием эпохи и как его обогащают эстетические отношения, лежащие в основе поэмы? Как связаны ее интонационный и нормативный фундамент и ее концепция? В чем заключается историческая и непреходящая ценность поэмы?

Установка на историческое рассмотрение произведения — это исходная позиция, и угол зрения на материал, и система вопросов, ответы на которые должен дать подчиненный историзму целостный критический анализ. Эти ответы в своем синтезе составят целостную интерпретацию и оценку произведения.

Исторические принципы позволяют видеть поэму в контексте эпохи декабристов как результат осмысления этой эпохи на основе широкой историко-литературной и общекультурной традиции, и как важный, и в известном смысле — один из итоговых, эпизод творческой биографии великого поэта, и как шедевр, дающий глубокую философскую концепцию русской истории, одним из ключевых эпизодов которой был Петр.

«Медный всадник» Пушкина осмысляет проблемы, поставленные последекабристской ситуацией, узловые вопросы русской истории, анализирует противоречия становления и бытия русской государственности.

Первый шаг интерпретации, как мы уже говорили, дает общее (неконкретизированное) представление о произведении и выдвигает методологическую установку

его прочтения (в данном случае — принципы историзма, которые тем более здесь уместны, что речь идет о произведении, ставящем философско-историческую проблематику). Первый шаг оценки дает общее представление (неконкретизированное) о ценности произведения и аксиологическую установку (критерии) его всесторонней оценки. Без критериев оценки ценностный анализ не может претендовать на объективность и становится простым выражением личных вкусов. Художник сопоставляет творимый им художественный мир с эстетическими идеалами. Критик же сопоставляет анализируемое им произведение с представлениями о художественном совершенстве. Однако вне времени не существует «идеальное произведение», оно многолико: это и творение Данте, и создание Шекспира, и сочинение Сервантеса, и шедевр Пушкина. Художественное совершенство нужно осмыслять в его реальной, исторической конкретности, признавая право художника на его расширение и обогащение.

Пушкин в «Медном всаднике» открывает новый тип художественного произведения. Даже жанровое определение этого произведения весьма не просто сделать: перед нами трагедия, историко-философское произведение, поэма, повесть (или, вернее, «петербургская повесть», открывающая особый жанр повествования, нашедший свое продолжение в творчестве Гоголя, Достоевского и других русских писателей), повесть в стихах, продолжающая и преобразующая открытую Пушкиным традицию романа в стихах, но делающая стихотворное повествование емким, насыщенно-сконцентрированным, концептуально плотным. Этот перечень особенностей жанрово-тематического типа этого сложного произведения можно продолжать долго, а обобщенно можно сказать, что перед нами историко-философская трагедия, урбанистическая повесть — поэма о судьбе человеческой и народной, о русской государственности и ее взаимоотношениях с личностной, народной и природной стихиями. Как не было до Пушкина такого типа произведения, так не было до него и такого типа художественного совершенства, каким является «Медный всадник». И выявить это совершенство возможно, лишь определив ценностный статут «Медного всадника». Чтобы сделать это, следует: 1) выбрать в качестве аксиологической установки критерий художественного совершенства;

2) определить ценность разносторонних эстетических отношений, запечатленных в произведении в виде его эстетического богатства; 3) определить ценность интонационного богатства и оригинальности интонационной системы произведения, а также виртуозность поэтического мастерства, заключенного в «Медном всаднике», и расширение и обогащение художественных норм этого произведения, угадываемые нами даже в самой необычности и сложности его жанрово-тематической определенности; 4) определить ценность художественной концепции произведения.

Перечисленные четыре шага ценностного анализа полно соответствуют четырем шагам интерпретации произведения.

СЕМАНТИКА И ЦЕННОСТЬ ВНЕШНИХ СВЯЗЕЙ «МЕДНОГО ВСАДНИКА»

1. «МЕДНЫЙ ВСАДНИК» И РЕАЛЬНОСТЬ СОЦИОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ

Во Вступлении к поэме Пушкин скупыми и выразительными штрихами рисует живой образ Петра как деятельного, державно-стратегически мыслящего правителя. В уста ему вложены чеканные афоризмы о необходимости строительства Петербурга в устье Невы. Так с первых же строк в поэму входят проблемы военной стратегии, экономики, культурной политики. Лишь позже, в начале первой части, эта проблематика перерастает в главную, социальную тему произведения — личность в ее соотношении с государственной властью, с державными интересами¹.

Вступление дает высокую возвышенно-мажорную характеристику Петербурга как символа и олицетворения российской государственности и одновременно содержит глубоко спрятанные, а порою и художественно зашифрованные элементы критики этой государственности, критики, главные линии которой разовьются, конкретизи-

¹ Пушкин в «Медном всаднике» показывает, как «государственная власть раздавливает личность» (Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929, с. 177).

руются и будут художественно аргументированы в ходе основного повествования.

Петр в поэме эстетически, социально и философски олицетворяет определенную жизненную позицию, противостоящую позиции Евгения. Многими приемами Пушкин достигает соизмеримости, сочетаемости двух, казалось бы, не сопоставимых фигур — «державца полумира» и бедного петербургского чиновника. Прежде всего этому служит поле художественного напряжения между живым Петром Вступления и бронзовым — в основной части поэмы. «Игра» живым и мертвым человеком и памятником, «пешим» и «конным» создает возможность соотнесения царя и мелкого чиновника, их рассмотрение в одной плоскости, в едином масштабе вне государственно-иерархической табели о рангах, а в контексте табели эстетических рангов, то есть в сопоставлении с эстетическим идеалом, являющимся вершиной ценностной иерархии. Перед идеалом все социально равны и выступают в своей общечеловеческой значимости, благодаря чему фигура Петра оказывается сопоставимой с фигурой Евгения. С другой стороны, Евгений уподоблен Петру. Маленький человек дан тоже и в своей живости, и в своей мертвенности, в здравом уме и в безумии, в своем «пешем» виде и в облике всадника. Он вдруг оказывается «на звере мраморном верхом». Он, оседлав льва, как бы гонится вслед за Петром «на бронзовом коне». Погоне Медного всадника за бедным безумцем предшествует «погоня» Евгения верхом на мраморном льве за Петром. В этой точке поэмы мы имеем дело с первым подспудным толчком, с зарождением энергии восстания маленького человека, который вскоре бросит в лицо царю знаменитое: «Ужо тебе. . .» Этот эпизод художественно и психологически готовит нас к невероятному, даже немислимому событию: маленький, бедный Евгений, став вровень «державцу полумира», посмеет не только конфликтовать, спорить с ним, но и угрожать ему.

Действительно, если Петр — медный кентавр, то Евгений — «не зверь, не человек» — каменный сфинкс. Бедный чиновник восседает на звере мраморном верхом «страшно бледный», «недвижный», как бы под стать белому мрамору, слитый с мраморным львом воедино («как будто к мрамору прикован»). Какую же загадку задает нам этот русский сфинкс, какая тайна в нем со-

крыта? Не менее значительная, чем та, которая сокрыта в Петре! Евгений несет в себе загадку бесконечной покорности и сопряженную с ней тайну взрыва самоотреченного бунта и самопожертвенного восстания. Как Нева, вышедшая из гранитных берегов, меняет коренным образом свой характер, так и этот забитый и униженный маленький человек, дойдя до пределов долготерпения, вдруг оборачивается мятежником, готовым на самые безрассудно-самоотверженные действия. Евгений — извечная загадка русского духа. И еще одна непонятность, одно недоумение: почему Евгений предъявляет претензии к медному Петру, а не к живому Александру (современнику наводнения), не к Неве, не к ветру, не к морю? На этот вопрос и должен будет ответить социологический анализ поэмы, в ходе которого в первую очередь и конкретизируются установки и принципы историзма.

Загадка сфинкса — это загадка неразумного долготерпения и покорности, а затем безумного бунта. Медный кентавр с тяжеловесным топотом скачет и преследует Евгения по мощным улицам официального и аристократического Петербурга. И потрясенная мостовая звенит, и мы почти видим искры, летящие из-под бронзовых копыт. На нищих же, на немощеных улицах Петербурга уже не бронзовый всадник, а простые кучера преследуют бедного Евгения и нет-нет да и перетягивают его кнутом, попадись он под руку. Народ и Петр едины в своем равнодушии к судьбе личности, ее счастье и судьба действительно становятся ее частным делом. Равнодушие к личности здесь определенное состояние общества в целом. Оно живет даже в жестокости детей, бросающих камни в бедного Евгения. Не Петр породил это равнодушие. Он с его величественной программой державного созидания, не берущего во внимание человека, сам есть порождение общей исторической ситуации. Равнодушие к человеку — это состояние мира или эпохи и общества, по крайней мере. Впрочем, это не снимает ответственности с исторического деятеля, действовавшего в духе традиции, а не в противоборстве с ней. Для Пушкина счастье и судьба личности — дело государственное и оно может даже зачеркнуть все «общие» державные успехи, если эта «частность» не будет разрешена. Зачем лес, если за ним не видно деревьев, что дают державные успехи, если люди остаются не-

счастливыми?! Вот какова мысль Пушкина, и она исторически прозорливей, гуманнее и много далее прорывается в будущее человечества, чем исторически временная идея: общее превышает частного. Если эту идею абсолютизировать, если навсегда общее превышает частного, то никогда дело до счастья личности в истории не дойдет. Истории всегда будет «некогда», она всегда будет занята важными всеобщими заботами, как и ее протагонисты всегда будут обременены важными государственными делами, а человек останется сам по себе, исторически беспризорным и бесприютным среди всеобщего державного благоденствия и прогресса. Нет, Пушкин как истинный поэт, ставящий себя на эстетическую, то есть на общечеловеческую, исторически идеальную, а не сиюминутную актуальную позицию, не может согласиться с утверждением державной, созидательной правды Петра любой ценою. Евгений увидит в Петре именно «строителя чудотворного» и именно за то грозит ему, что в своем державном чудотворении царь не снизошел к человеку, а был слишком озабочен «всеобщим». В грандиозном деле государственного строительства для Пушкина нет частных, или, вернее, личность и ее судьба — не частное, а величайшая сторона всеобщего. И в этом логика обвинений Петра Евгением, логика, которая составляет главный стержень социального содержания поэмы.

Петр в поэме раскрыт не только как победный деятель, создатель мощной державы и строитель прекрасного, одетого в гранит и мрамор города. Царь дан и в своей исторической мизерабельности: он снижен эстетически и даже физически, понижен в последнем описании (он уже «сидит», а не «стоит» на бронзовом коне), он охарактеризован как кумир и «горделивый истукан» с «медною головой», он мстительно преследует бедного человека, посягнувшего на право быть счастливым.

Поэт берет высшее достижение российской истории — Петра и показывает на этом любимейшем и воистину великом примере невозможность, неоправданность даже для «строителя чудотворного», — а следовательно, ни для кого, никогда и ни при каких обстоятельствах — недопустимость решать «общее» за счет «частного», несостоятельность «всеобщего счастья» ценою страдания отдельного человека, ибо его частное страдание неминуемо обернется всеобщим.

Да, перед нами Евгений — современный «частный и частичный» (говоря языком Гегеля) человек. А Петр — человек возрожденчески могучий и равновеликий миру или, по крайней мере, тому полумиру, над которым он властвует. И что же? Оказывается, что Евгений — сам целый мир. Да, он — человек маленький, частный, но претендующий на самозначность и самоценность. Это мир, самоосознавший себя, имеющий свою скромную, осмысленную личностную программу жизни и деятельности, никому не мешающую, осуществимую без ущерба для других и способную влиться во всеобщую гармонию и всеобщее счастье, если эта гармония будет достаточно гуманна и достаточно широка, чтобы принять в свое лоно и уместить в себе судьбу «маленькой» личности.

Однако в том-то и проблема, что то всеобщее, которое было сотворено Петром и которое так торжественно и празднично красуется там, где еще недавно были лишь «тьма лесов» и «топь блат», не вмещает в себя маленького человека, его судьбу, его счастье. Они не предусмотрены во всеобщем. И поэтому Евгений восстает против него.

В трактовке «мятежа» Евгения устойчиво повторяется во многих работах мысль о бунте «частного» против «общего» во имя «частного». Бунт Евгения — одиночный, безумный и безнадежный протест, неизбежно и законно (!) обреченный на неудачу. Однако именно такой кодекс бытия не принимал во внимание Гамлет. Иначе чего ему было размышлять: «быть или не быть, что благородней духом?..» Все было бы заведомо ясно: «не быть», и конформизм есть всеобщий «законный» удел человека, а «безумство храбрых» — бессмысленно. Однако идея личного счастья не только «частное» дело Евгения, но и «всеобщее» дело, так как этот герой представляет самые широкие слои «третьего сословия». Судьба Евгения — судьба народная. И если он несчастлив и о его жизненных интересах не заботится царь, то он не озаботился и о тысячах подобных. Пушкин внятно выражает этот план художественной концепции поэмы:

Осада! Приступ! злые волны,
Как воры, лезут в окна. Челны
С разбега стекла бьют кормой.
Лотки под мокрой пеленой,
Обломки хижин, бревна, кровли,

Товар запасливой торговли,
Пожитки бледной нищеты,
Грозой снесенные мосты,
Гроба с размытого кладбища
Плывут по улицам!

Народ

Зрит божий гнев и казни ждет.
Увы! Все гибнет: кров и пища!
Где будет взять?

Перед нами народная трагедия. Судьба человеческая — судьба народная. Порыв Евгения к личному счастью, его протест против неозабоченности власти судьбой маленького человека есть одновременно и частная и всеобщая проблема.

В известном смысле критический заряд, заключенный в поэме, направлен не только против Петра и рожденной им государственности, но и против декабристов, вступивших в борьбу с ней. Формула протеста в «Медном всаднике»: «Добро, строитель чудотворный!.. Ужо тебе!..» — как и формула в «Борисе Годунове»: «Народ безмолвствует» — имеют единый идейный потенциал. Если прочитывать их не только в художественном контексте драмы и поэмы, но и в историческом контексте поражения восстания 1825 года, то в этих формулах мы услышим и критику жестокости самодержавия, и критику исторических иллюзий декабристов: нельзя строить державу и ее судьбу, пренебрегая судьбой личности; нельзя бороться за народ, забывая о судьбе человека; нельзя бороться за народ без народа.

Социальные обиды Евгения, причины его бунта раскрываются в поэме еще с одной неожиданной стороны. Ведь мог бы Евгений возыметь претензию к бездеятельности, правившего в роковой день наводнения (7 ноября 1824 года), царя (Александра I). Пушкин описывает:

В тот грозный год
Покойный царь еще Россией
Со славой правил. На балкон,
Печален, смутен, вышел он
И молвил: «С божией стихией
Царям не совладеть». Он сел
И в думе скорбными очами
На злое бедствие глядел.

Казалось бы, взять бы Евгению да и возмутиться таким самоустранением царя в минуту опасности, он сейчас правит, на его глазах беда разыгрывается, ему бы

и адресовать: «Ужо тебе!» Ан, нет — «ужо» говорится Петру! Почему же Пушкин не направил гнев своего героя против Александра? Ведь поэт претерпел немало гонений от этого «плешивого щеголя», «врага труда» и никаких добрых чувств к нему не питал. А Петра Пушкин любил! Однако Пушкина волнует совершенно определенная художественная идея, и к ней ведет он повествование: вся претензия не к бездеятельности, а к деятельному самодержцу, определившему тип государственности и образ жизни подданных на много поколений вперед; в фундаментальных действиях царь должен учитывать интерес не только державы, но и личности. В противном случае исправить просчет трудно, если вообще возможно.

На вопрос: за что же маленький человек гневается на Медного всадника? — многие исследователи отвечают: Евгений винит царя в том, что он на неудобном, гибельном, ошибочно выбранном месте расположил столицу. Можно предположить, что первый читатель поэмы и ее суровый цензор — Николай I именно так объяснял причины бунта Евгения. Во всяком случае один из людей, общавшихся с царем, О. Смирнов, дает следующее изложение событий, складывавшихся вокруг поэмы: «Сердился также иногда и Пушкин за непропуск некоторых слов, стихов, но по воле высшей переменяет слова и стихи без всякой, впрочем, потери для себя и для публики. Не знаю, почему, только, верно, из каприза лишает он в сию минуту нас поэмы «Медный всадник» (монумент Петра Великого), ибо те поправки, которые царь требует, справедливы и не испортят поэму. . . Я видел сию рукопись; Пушкин заставляет говорить одного сумасшедшего, грозя монументу: «Я уж тебя, истукан». Государь не пропускает сие место вследствие и очень справедливого рассуждения: книга печатается для всех, и многие найдут неприличным, что Пушкин заставляет проходящего грозить изображению Петра Великого, и за что, за основание (города) на месте, подверженном наводнению»¹. Видимо, здесь изложена николаевская трактовка причин бунта Евгения. Однако это трактовка весьма поверхностная и научному литературоведческому анализу не резон к ней присоединяться.

¹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1974, с. 457—458.

Конечно же перенос столицы из Москвы в Петербург во время Петра воспринимался целыми слоями населения как «катастрофа вековых понятий, покушение на саму систему пространственного мышления, так живо и прочно развитого в русском человеке»¹. Однако так было в эпоху Петра. Когда же прошло сто лет и «юный град, полнощных стран краса и диво», гордо вознесся на берегу пустынных волн, ни у кого уже не было сомнений в прозорливости Петра. Ведь он прорубил «окно» в Европу именно там, где это самой *природой* было *суждено* сделать.

В пушкинской поэме основание Петербурга у устья Невы характеризуется как действие, совершенно обоснованное по следующим пяти причинам.

Во-первых, этот плацдарм имеет выгодное военно-стратегическое положение: здесь можно «ногою твердой стать при море».

Отсель грозить мы будем шведу.
Здесь будет город заложен
На зло надменному соседу...

Во-вторых, это природно-географически удобное место:

Природой здесь нам суждено...

В-третьих, выбранное Петром новое расположение столицы имело культурно-политическое значение и позволяло «в Европу прорубить окно».

В-четвертых, торгово-экономические интересы России также диктовали это решение:

Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам.

В-пятых, новая столица должна была внести в жизнь страны чувство радостной торжественности, ощущение пиршества жизни:

И запируем на просторе.

Хотя в своем бунте Евгений замахивается на строителя чудотворного, но все же Пушкин и его Евгений вовсе не противники великого преобразовательного за-

¹ Гранин Даниил. Два лика. — «Новый мир», 1968, № 3, с. 217.

мысла, благодаря которому на диво миру в трудном и топком месте «при море» город основался:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра!

Пушкин примиряет стихию с Петром. Евгений восстает против царя — строителя и преобразователя потому, что в его чудотворных замыслах и свершениях и в делах его продолжателей и наследников не нашлось места для маленького человека, для его судьбы. Что, собственно, дал Петр личности, выстроив державу? Там, где ютился «убогий чухонец», печальный пасынок природы, скитается убогий пасынок общества с картузом в руке. В жизнь человека вошел лишь страх, а беспомощность, незащищенность чухонца перед стихией не исчезла (перед нею оказался бессилён и царь Александр, признавшийся, что «с божьей стихией царям не совладать»), но она дополнилась беспомощностью, незащищенностью человека перед самовластием монарха.

Евгений бросает бунтарский вызов и мятежный упрек строителю чудотворному вовсе не в состоянии беспросветного безумия, а именно тогда, когда «прояснились в нем страшно мысли».

Бунт Евгения порожден социальной безысходностью, глухой стеной несправедливого отношения к личности, утратой всяких надежд на справедливость. Нева все время оттеняет, объясняет, художественно обосновывает действия Евгения. В то осеннее ненастное утро, которое зачинало день бунта Евгения, Нева вела себя

Как челобитчик у дверей
Ему не внемлющих судей.

Это и есть один из важнейших мотивов бунта Евгения: социальная безнадежность, отсутствие судей, способных внимать челобитчику.

Что же значит знаменитое «Ужо тебе!»? Как понять это восклицание?

Вот как Д. Мережковский расшифровал слова вызова, брошенные Евгением Петру: «Мы слабые, малые, равные, идем на тебя, Великий, мы еще будем бороться

с тобой, и как знать — кто победит? Вызов брошен, и спокойствие «горделивого истукана» нарушено, ибо он в самом деле еще не знает, кто победит»¹. Однако дело обстоит много сложнее. В словах Евгения, обращенных к «Медному всаднику», звучат и угроза и упование на будущее («Ужо тебе!»), на грядущую справедливость. Герцен подчеркивал, что Пушкин «...обладал верой в будущее, которой человек Запада уже лишился»². В угрозе Евгения («Ужо тебе!») жила эта пушкинская вера в будущее. Вместе с тем бунт Евгения характеризуется в поэме далеко не однозначно, и в отношении Пушкина к этому мятежу живут зачатки не только линии Герцена, но и линии Достоевского.

Знаменитые идеи спора Ивана Карамазова с Алешей не случайно Достоевский адресовал Пушкину, в творчестве которого великий романист видел истоки этих идей. Мысли, высказанные героем Достоевского, полно подходят к ситуации строительства Петербурга, созидания мощной государственности без учета и за счет интересов маленького человека — Евгения. Достоевский писал: «...представьте, что вы сами возводите здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им, наконец, мир и покой. И вот, представьте себе тоже, что для этого необходимо и неминуемо надо замучить всего только лишь одно человеческое существо, мало того — пусть даже не столь достойное, смешное даже на иной взгляд существо, не Шекспира какого-нибудь... И вот только его надо опозорить, обесчестить и замучить и на слезах этого обесчещенного старика возвести ваше здание! Согласитесь ли вы быть архитектором такого здания на этом условии? Вот вопрос»³. И вот этот-то коренной вопрос, в который

¹ Мережковский Д. Вечные спутники, СПб., 1910, с. 321.

² См.: Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. VII, М., 1956, с. 203.

³ Достоевский Ф. М. Речь о Пушкине.

Заметим здесь, что фашисты и националисты разного толка пытаются взять себе в союзники Достоевского, развивая идеи построения национальной государственности и культуры за счет притеснения, угнетения, отстранения или даже уничтожения другого народа (или даже народов). Однако Достоевский не допускал счастья, купленного ценою слез, а тем более крови, не допускал строительства здания всеобщего благоденствия ценою чести и жизни одного даже «не столь достойного» человеческого существа, а не только народа! Глубинной концептуальной сутью своего творения Достоевский не только не союзник, но и противник национализма.

упирается и выбор направления, путей и средств общественного развития, и возможность применения насилия против закоренелых носителей насилия, правомерность бунта, моральная оправданность мятежа, социальная целесообразность восстания, законность революции, поднимается столь внятно впервые в русской и мировой литературе Пушкиным. Да, не случайно именно к великому поэту обращено рассуждение-вопрос, в котором вся суть философии творчества Достоевского. И впрямь не о том ли речь в «Медном всаднике»? Строится Петербург вовсе не на непригодном, как это полагают многие исследователи поэмы, а на самом пригодном в природно-географическом, экономическом, военно-стратегическом и культурно-политическом отношении месте. Но строится и этот город, и держава, столицей которой он становится, и государственность, умножающая силы и гранитно скрепляющая эту державу, без учета интересов личности. При этом вся предвосхищающая Достоевского философическая глубина и мудрость пушкинской постановки проблемы в том, что перед читателем предстает «не Шекспир какой-нибудь», а маленький, бедный, ничем не примечательный чиновник — Евгений. И вот построенное великим «архитектором», «строителем чудотворным» — Петром великое державное здание, мощнейшая государственность и прекрасный город оказываются морально, эстетически, социально неоправданными только потому, что маленький человек в нем несчастлив! Эта глубоко гуманистическая постановка вопроса многое определила в идейно-эстетическом облике русской литературы XIX века, что является еще одним свидетельством основополагающего значения Пушкина для всего ее концептуально-художественного развития.

Перемещение действия на сто лет вперед («прошло сто лет») дает Пушкину возможность включить в поэму широкое историческое пространство и включить критерий времени для осознания результатов деятельности Петра. И оказывается, что великие и экономические, и военно-стратегические, и общекультурные, и другие державные проблемы, которые были в замыслах Петра, разрешены, а вот «маленькая» проблема — счастье личности — им была не предусмотрена и осталась нерешенной. Это-то и породило в поэме и конфликт Евгения и Петра, и трагедию Евгения и Параши, и двойствен-

ную оценку Петра, и раскрытие внутренней противоречивости как «строителя чудотворного», так и его «творения».

Безумие короля Лира просветляет его. Он впервые осознает истину своего бытия. И у пушкинского Евгения лишь в безумии «прояснились... страшно мысли», впервые он осознает нечто большее, чем даже программу всей своей жизни, с которой он входит в поэму. Лишь в преддверии безумия, или, вернее, в его первом приступе, уже пережив страх и отчаяние, он задумывается над смыслом и абсурдностью бытия человека:

...иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

Это глобальное, философическое мышление личности приходит к герою лишь после потрясения, во время которого

Его отчаянные взоры
На край один наведены
Недвижно были.

Другое, еще более глубокое, потрясение происходит в результате «распечатывания» и «прочтения» письма, которое ему прислала судьба — герой узнает о гибели его невесты. Это окончательно затмевает ум бедного Евгения. И именно этот против ужасных потрясений не устоявший ум и переживает прозрение в сфере социальной. Когда «прояснились в нем страшно мысли», в уме Евгения пробуждается и начинает мерцать историко-политическая, социально-философская идея несправедливости прогресса, протекающего вне и помимо личности. Именно поэтому Евгений и грозит строителю чудотворному.

Евгением овладевает высокое безумие: его мысли от житейского круга впервые восходят к размышлениям о России, о государстве, об олицетворяющем их памятнике строителю чудотворному. И в этой точке поэтического действия Евгений не только морально и эстетически, но и политически становится сопоставим с Петром, ибо бедный безумец несет с собой определенную и нужную для положительного развития истории социальную идею и державную позицию. Евгений в известном смысле уподобляется Петру, становится вровень

с ним. Однако когда царь думает о себе, о России и государственности, это нормально, ибо, в конце концов, каждый самодержец исповедует знаменитую формулу Людовика XIV: «Государство — это я». Каждый подданный воспринимает заботу царя о державе как естественное проявление, ибо для обывателя думать о себе — это нормально, а дума самодержца о державе и есть его дума о себе, так как государство и «я» государя отождествлены. Когда же Евгений от дум о своем жизненном положении восходит к думам о Петре и им воплощенной государственности — это становится свидетельством безумия. Ибо он выходит за рамки обыденного сознания, поглощенного непосредственными повседневными заботами. Неужели, перестав быть обывателем, человек становится безумным? На самом же деле в этом изменении героя Пушкин видит проявление того, что «прояснились в нем страшно мысли». Возникает та ситуация (не под влиянием ли пушкинского образа Евгения?), которая будет воспроизведена Гоголем в «Записках сумасшедшего» в образе Поприщина. Продолжая идеи, высказанные в работах Г. А. Гуковского, другой ленинградский филолог, А. М. Докусов, метко замечает по поводу гоголевского безумца: «Чем дальше идет у героя распад его сознания, чем глубже и безнадежнее погружается герой в хаос безумия, чем яснее для окружающих Поприщин кажется действительно сумасшедшим, ненормальным, тем очевиднее наступает просветление его сознания, пробуждение в Поприщине чувства собственного достоинства: Поприщин начинает правильно понимать происходящее, вернее оценивать людей. В ничтожном, забытом, больном Поприщине выпрямляется человек. От смутного недовольства и раздумий над несправедливостью окружающего мира Поприщин поднимается до возмущения и даже прямого бунта против такого уклада жизни, в котором судьба человека определяется только чином, рангом и ничем другим»¹.

Кто же действительно сумасшедший? Безумен бедный Евгений, омраченный гибелью его невесты, почти что про себя высказавший, или, вернее, посмеявшийся прошептать, беспомощные слова обвинения и, быть может, даже несбыточной угрозы?! Или же безумен медноголо-

¹ Докусов А. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Лекция. Л., изд-во ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1962, с. 28.

вый всадник, с тяжелым топотом скачущий по потрясенному городу в погоне за крамолой и ее носителем — бедным и немощным человеком?!

Интересную социологическую характеристику темы безумия Евгения дает Д. Гранин: «Державец полумира», кумир, горделивый истукан на высоте — и бедный безумец, который всего-то шепчет. Для этого бунта нужно безумие. Впрочем, это не бунт, это отрицание, это угроза. Именно потому, может быть, что он безумен, он так опасен. Опасны безумцы. Для власти всегда опасны безумцы. Безумцы с точки зрения власти... Безумие перестало быть понятием чисто медицинским. Тогда отправляли в сумасшедшие дома «для исправления» «государственных арестантов». Тогда и писатели выводили героев-безумцев, которые могли говорить и думать то, что не позволялось нормальным людям. Тема безумия, рассказы о сумасшедших не случайно появляются в конце 20-х годов. Рассказы Одоевского, повести Гоголя, поэмы и повести Пушкина; безумным объявляли Чацкого, а за ним и живого Чаадаева. Самого Пушкина считали безумцем. Жуковский в 1834 году раздраженно пишет Пушкину, что ему «надо бы пожить в желтом доме». . . Ну что ж, так и Радищева можно считать безумцем. Его поступок — «действие сумасшедшего», писал Пушкин, не правда ли: «Мелкий чиновник, человек безо всякой власти, безо всякой опоры дерзает вооружиться против общего порядка, противу самодержавия, противу Екатерины! . . .» «Радищев один, — подчеркивает Пушкин, — у него ни товарищей, ни соумышленников — безумец!»¹

В личности всегда существует обусловленная ее характером и исторической ситуацией мера соотношения конформизма и непримиримости. Даже у пушкинского тишайшего Евгения было свое «Ужо тебе!» и у революционного Пугачева свой конформизм (вспомним легенду о царском происхождении или способность бунтаря «смягчиться» в его социальном гневе и миловать «барского дитяню» — Гринева).

Для Пушкина Евгений и его идея личного счастья — мир, равновеликий Петру I с его державными думами и свершениями. В противоборстве представленных ими

¹ Гранин Даниил. Два лика. — «Новый мир», 1968, № 3, с. 221—222.

начал — движущая пружина развития и сюжета, и художественной концепции поэмы. Поэт ведет нас к мысли о необходимости созидания мощного российского государства и одновременно к идее неправомерности этого созидания вопреки и за счет личности; в поэме выдвигается идея развития социального прогресса через человека и во имя человека.

ОТРАЖЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ПОЭМЕ

Гносеологический анализ призван установить степень и глубину художественной правды, заключенной в данном произведении, а также выявить все главные точки сопряженности содержания произведения с жизненными ситуациями и фактами реальности, отражательный характер образов по отношению к жизни. Гносеологический анализ выполняет герменевтическую процедуру видения за текстом его объекта и объяснение реальности текстом и текста — отраженной в нем реальностью.

Композиционно-сюжетное строение поэмы несет глубоко художественно-философскую концепцию, отражающую правду истории. Поэма начинается с описания великих замыслов Петра, потом следует переброс на столет, и мы видим величие их воплощения в мрамор и гранит. Мощно и пафосно разворачивается тема Петербурга и России. Правда, внимательный глаз интерпретатора улавливает и нечто отрицательное в этой «однообразной красивости» войск, в излишней «пышности и горделивости» города, в «теснении» дворцов и башен, в «громадах», способных подавлять личность, в померклости старой Москвы перед младшей столицей¹. Глубоко упрятанная критическая интонация слышится и тогда, когда Пушкин говорит о «строгом, стройном виде» Петербурга (что ассоциируется со строчкой: «дух неволи, строгий вид»), а также и в самом нарочито преувеличенном подчеркивании излишней «стройности» Петербурга (трижды этот эпитет повторяется во Вступлении). Да и «блеск и шум и говор балов», как мы знаем, для поэта не есть то, что вызывает высший его восторг. Заметим, что в письмах к жене от 21 и от 30 октября 1833 года, то есть как раз во время работы

¹ См.: Еремин М. «В гражданстве северной державы...» — В сб.: В мире Пушкина. М., 1974, с. 150—207.

над «Медным всадником», Пушкина беспокоит, чтобы Наталия Николаевна не «искокетничалась» на балах. У поэта помимо личной была и социальная причина относиться к балам сдержанно. В дневнике Пушкина (17 марта 1834 г.) появляется следующая запись, затрагивающая эту тему: «Много говорят о бале, который должно дать дворянство по случаю совершеннолетия государя-наследника... Праздников будет на полмиллиона. Что скажет народ, умирающий с голода?»¹

И все же во Вступлении критические аспекты описания Петербурга отступают на задний план перед восторгом любви к творению Петра и патриотического воодушевления поэта. Для Пушкина новая столица не только олицетворение петровской державности, военной мощи и славы, но и образ России. Энергия и инерция одического стиха захлестывает критическую интонацию, и ее перекрывает пафос — хвала и слава Петербургу и России. Эти два понятия в конце Вступления не случайно сближаются:

Красуйся, град Петров, и стой
Нсколебимо, как Россия...

В начале первой части поэмы на фоне «омраченного Петрограда» неожиданно появляется образ маленького человека — Евгения, с его заботами, привязанностями, планами на будущее. Поэт описывает огромный Петербург, его могучего основателя Петра на бронзовом коне и маленького бедного Евгения с его невестой Парашей. Все они подвергаются страшному испытанию. «Божья стихия» как бы проверяет их на прочность, на историческую состоятельность и защищенность. Петербург, несмотря на большие людские и материальные потери, выдерживает испытание, Петр, понеся моральный урон в глазах Евгения, выходит невредимым, а не защищенные ни Петербургом, ни Петром Евгений и его невеста терпят катастрофическое бедствие — она погибает, он становится безумным.

Поэма завязывается в первой же строфе Вступления «конфликтом» великих замыслов Петра и убогой реальности, которую царь затем преобразует, создавая Петербург. Далее разворачивается трагическое действие

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти т., т. XII. М.—Л., 1949, с. 322.

«первой кульминации» в сцене, раскрывшей катастрофическое наводнение, несущее всеобщее разрушение и гибель Параши. В этот момент происходит «вторая завязка» — конкретизация противоречий «пышного» и величественного с «убогим» в конфликте Евгения и Медного всадника. В сознании бедного безумца за его беды и несчастья оказывается ответственным именно этот горделивый истукан. Вторая кульминация — высшая точка напряжения поэмы — бунт Евгения. Конфликт завершается, с одной стороны, страшным моральным уроном, который наносит Евгений Медному всаднику, бросая в лицо ему обвинение-угрозу; с другой стороны, Медный всадник преследует Евгения и окончательно губит его.

Весь исторический и философский план этого сюжета полно отражает реальную правду эпохи: противоречивость Петра и рожденной им дворянской государственности; непрогрессивность самодержавно-деспотического строя, несостоятельность творения истории за счет, а не во имя личности; невозможность победы над могучей деспотией путем одиночного выступления; нетерпимость разлада державы с личностью.

Ситуация в «Медном всаднике» условна и имеет фантастический аспект. Евгений выясняет взаимоотношения с медным истуканом, конная статуя Петра, соскочив с пьедестала, несется по улицам Петербурга, преследуя бедного безумца... И все же можно говорить о ее глубокой художественной правдивости: исторически реальны и великие думы Петра, и их воплощение, и бедствие маленького человека в дивной столице, и его бунт против мудро и широко задуманной государственности, которая оказывается несостоятельной в силу своей деспотичности. Логична и жизненна фантазмагория преследования безумца-бунтаря Медным всадником, олицетворяющим собою мощную государственную машину. Жизненна и логична и гибель несчастного, затравленного державным преследованием. Историческая логичность и правдивость этой истории, ее адекватность российской действительности конца первой трети XIX века — несомненны.

За многими эпизодами поэмы стоят реалии, послужившие толчком творческой фантазии поэта. Вспомним картину, им нарисованную:

Тогда, на площади Петровой,
Где дом в углу вознесся новый,

Где над возвышенным крыльцом
С поднятой лапой, как живые,
Стоят два льва сторожевые,
На звере мраморном верхом,
Без шляпы, руки сжав крестом,
Сидел недвижный, страшно бледный
Евгений.

Эта картина имеет свой прообраз. Пушкин интересовался всеми деталями наводнения 1824 года. Среди эпизодов этого бедствия был и такой: некий Яковлев гулял по набережной Невы, любопытствуя по поводу беспокойно мятущейся Невы. Вода затопила набережную. Яковлев поспешил удалиться, однако у Исаакиевского собора оказался в западне — вода со всех сторон преграждала ему путь. Бедный человек поспешил к мраморному льву у подъезда дома князя Лобанова-Ростовского, расположенного по правую руку от собора, на углу Адмиралтейского бульвара, и был вынужден влезть на мраморного зверя и просидеть на нем до конца наводнения. Добавим к этому эпизоду лишь то, что через год, во время буйства другой стихии — декабрьского восстания — именно на этом возвышающемся над стихией месте находился Николай I. И отсюда, по его приказу, батарея пушек обстреливала каре декабристов. Так две стихии — природная и социальная, наводнение и бунт — исторически сошлись в одной пространственной точке, которая, видимо, не случайно привлекла внимание Пушкина и прочно связалась с общим замыслом его поэмы.

Невероятная ситуация — бронзовый монумент, соскочив с пьедестала, несется по мостовой Петербурга за Евгением — также имеет под собой жизненный фундамент. В чем реальность этого ирреального события? Состоится ли оно с действительностью? Содержит ли оно художественную правду? Как всякий глубокий образ, образ Медного всадника — многозначен. Однако эта многозначность имеет внутреннюю целостность и определенность, и разные его значения и возможные прочтения имеют единый фокус, точку схождения. Есть несколько внутривоэтических обоснований, делающих ситуацию погони Медного всадника за Евгением эстетически достоверной. Во-первых, прочтение скульптуры Фальконе с той точки, с которой после обхода вокруг монумента на него смотрит Евгений, порождает у лю-

бого человека совершенно реальное ощущение, что Медный всадник надвигается, догоняет его и топчет копытами коня. Во-вторых, в тексте поэмы обозначена вероятность того, что преследование происходит не в действительности, а лишь в безумном сознании бедного Евгения. В-третьих, автор дает право читателю воспринять картину странной погони монумента за человеком как модель насилия государства над личностью. В-четвертых, возможно и «прочтение» сцены как аллегории: преследование мертвым живого выступает как символ самодержавно управляемого прогресса, который гонится за личностью и пытается ее затоптать. В-пятых, этот тип преследования бунтаря аллегорично намекает и художественно моделирует конную атаку, примененную Николаем при подавлении декабристского восстания.

В поэме «Медный всадник» три культурно-исторических жизненных слоя. Один — относящийся к эпохе Петра и строительства Петербурга, другой — «прошло сто лет» — относится к 1824 году, году страшного, разрушительного наводнения, являющегося центральным сюжетным узлом поэтического повествования. Третий — пушкинская современность 1833 года, отстоящая от наводнения на девять лет. Эти годы, благодаря ускорению исторического движения, обогатили людей большим социальным и жизненным опытом.

Если первые два культурно-исторических слоя реальности внятно и специально обозначены Пушкиным, то третий слой (современность 1833 года) зашифрован, но прочитываем. Возьмем хотя бы знаменитые строки:

Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.

Эта мостовая есть реальность 1830-х, а не 1825 года¹. Лишь в начале 30-х годов в Петербурге, едва ли не в одной из первых европейских столиц, были по повелению Николая замощены торцовыми шашками площадь Зимнего дворца, Большая Морская, Карнавальная, набережные Мойки, Английская, Дворцовая,

¹ По этому поводу М. П. Алексеев замечает: «Вполне вероятно, что знакомство с подобными фактами не является бесполезным для того, чтобы с большой полнотой оценить удивительную художественную остроту зрения Пушкина» (Алексеев М. П. Пушкин. Л., 1972, с. 132).

частью Литейный проспект и Малая Морская. Перечень мощеных улиц, проспектов и площадей дает предположительную географию бегства Евгения и его преследования Медным всадником. Действие разворачивается в центральной, аристократической и официальной части Петербурга: именно здесь «кумир на бронзовом коне» «с тяжелым топотом» скачет за «безумцем бедным». В грязи нищих улочек столицы полумира Евгений не мог бы услышать топота преследователя, его «тяжело-звонкое скаканье» должно было бы превратиться в чавканье грязи под копытами коня. Однако этот неблагородный звук не касается ушей Евгения, иначе была бы снижена эстетическая значимость его бунта и нарушился бы образ державца полумира, сложившийся в воспаленном мозгу бедного безумца.

Наводнение случилось 7 ноября 1824 года. Контекст этой историко-культурной реальности живо присутствует в поэме. После наводнения власти были особенно насторожены на случай «дурных поступков» со стороны опальных. Аракчеев передает (10 ноября) московскому генерал-губернатору Д. В. Голицыну «высочайшее повеление о разведывании и предупреждении возможных разговоров Тургенева насчет его отставки, или о только что происшедшем наводнении...» Царь встревожен приездом в Петербург Пушкина. Этой проблеме посвящают переписку начальник Главного штаба и министр просвещения. В ходе расследования выясняется, что в Петербург, в дни, непосредственно предшествовавшие наводнению, приехал не Александр Сергеевич, а Лев Сергеевич Пушкин¹. Из этого историко-культурного контекста можно сделать важный вывод: понимание наводнения не только как природного, но и как социального события, лежащее в основе сюжета, конфликта и образной системы «Медного всадника» Пушкина, было общепринято и отражало и дух социальной психологии, и дух всей общественной ситуации. Природное бедствие имеет прямые выходы в социальность и проявляет ее неустроенность — такое восприятие укоренилось в традиции российской самодержавной государственности. Долгое еще время официозная пресса будет неохотно сообщать или даже избегать информации о землетря-

¹ См. об этом: Эйдельман Н. 11 января 1825 года. — «Наука и жизнь», 1976, № 10, с. 114—115.

сениях, наводнениях, холере и других стихийных бедствиях — социальность будет совестливо брать на себя известную долю ответственности за неустроенность природы.

При самодержавном строе государство претендует на распоряжение всем, на вмешательство во все и осуществляет эту претензию. Но коль скоро такая претензия существует, она в глазах подавленных деспотией граждан рождает ощущение ответственности власти за все, даже за саму природу. Так, наводнение становится природно-социальным, а не чисто натуральным событием. Эта ответственность социальности за саму природу составляет глубокую российскую традицию общественного мышления, корни которой именно в претензии самодержавной государственности на всеобщность, на всеохватывающее влияние. Подстановка социальности под природу, их переплетение и взаимозаменяемость — это свойства русского общественного бытия и сознания схвачено в пушкинском «Медном всаднике», сам дух поэмы, ее поэтика отвечают духу русской жизни. Поэт пишет, например, о «державном течении» Невы, знаменитая река течет у него в поэме государственно-величаво.

Проведем теперь гносеологический анализ (то есть рассмотрение с точки зрения художественной правды и соответствия жизненно-исторической реальности) истории гибели и захоронения «ради бога» бедного Евгения.

Остров Голодай (именовался также Петровским, а ныне называется островом Декабристов) — северная оконечность Васильевского острова, отделенная от последнего узкой речкой Смоленкой. Там закапывалась павшая скотина¹, и здесь же еще в начале 40-х годов прошлого века был позднее исчезнувший курганчик над телами повешенных декабристов². Вдова Рылеева знала, что именно на острове Голодай была могила ее мужа и его товарищей. Видимо, Николай казнил даже память казненных, велел захоронить их на этом пустынном и заброшенном острове. Пушкин был привязан к этому острову силой воспоминаний. Он не раз интересовался

¹ См. об этом: Жемчужников Л. Мои воспоминания из прошлого, вып. 1. М., изд. М. и С. Сабашниковых, 1926, с. 133.

² См.: Герштейн Э. Г. Предисловие к публикации. Анна Ахматова. Пушкин и Невское взморье. — В альманахе «Прометей», № 10. М., 1975, с. 218—420.

местом казни и захоронения декабристов. Об одной из таких прогулок-поисков, состоявшейся 18 апреля 1828 года, рассказывает П. А. Вяземский. Другое свидетельство можно найти у Н. А. Дуровой: Пушкин показывал ей место казни декабристов¹.

Пушкин был многие годы прикован мыслью к судьбе декабристов, к их страшной расплате за попытку насильственного изменения порядка жизни. Тема эта проходит через всю оставшуюся жизнь поэта: он то разыскивает и посещает места, связанные с трагическими последствиями мятежных событий, то их образ возникает в рисунке на странице рукописи, то слышны их отголоски в стихах и рассказах. Так, в пушкинском устном рассказе от 1829 года «Уединенный домик на Васильевском» (запись В. П. Титова) говорится: «И летом печальны сии места пустынные, и еще более зимою, когда и луг, и море, и бор, осеняющий противоположные берега Петровского острова,— все погребено в седые сугробы, как будто в могилу»².

По поводу этого пушкинского описания пустынного острова на взморье А. Ахматова замечает: «Все это увидено не из окна кареты и даже не с дрожек. . . К сюжету описание острова Голодая не имеет ровно никакого отношения и ничто другое так подробно в повести не описано»³. Ахматова убедительно сближает остров, описанный в «Уединенном домике на Васильевском» с описанием Невского взморья в «Медном всаднике» и с островом, описанным в отрывке «Когда порой вспоминаешь. . .» (1830).

Так, в поэме «Медный всадник» Пушкин пишет:

Остров малый
На взморье виден. Иногда
Причалит с неводом туда
Рыбак на ловле запоздалый
И бедный ужин свой варит,
Или чиновник посетит,

¹ Н. А. Дурова, сообщая о своей встрече с Пушкиным летом 1835 года, пишет: «С ужасом и содроганием отвратила я взор свой от места, где несчастные приняли достойно заслуженную ими казнь!.. Александр Сергеевич указал мне его». (А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1974, с. 262).

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. IX. Приложение. М., 1965, с. 507—508.

³ Ахматова Анна. Пушкин и Невское взморье. — В альманахе «Прометей». М., 1975, № 10, с. 221.

Гуляя в лодке в воскресенье,
Пустынный остров. Не взросло
Там ни былинки. Наводнение
Туда, играя, занесло
Домишко ветхий...
...У порога
Нашли безумца моего,
И тут же хладный труп его
Похоронили ради бога.

А в стихотворении «Когда порой воспоминанье...» (1830) Пушкин рисует тот же пейзаж того же острова, порою даже с теми же подробностями (рыбак, невод, костер...):

Стремлюсь привычно мечтою
К студеным северным волнам.
Меж белоглавой их толпою
Открытый остров вижу там.
Печальный остров — берег дикой
Усеян зимнею брусникой,
Увядшей тундрю покрыт
И хладной пеною подмыт.
Сюда порою приплывает
Отважный северный рыбак,
Здесь невод мокрый расстилает
И свой разводит он очаг.
Сюда погода волновая
Заносит углый мой челнок...

Это стихотворение начинается с признания поэта: что-то «грызет» ему «сердце в тишине» (втайне!), «отдаленное страдание» всякий раз возвращается к нему. И поэт хочет, покинув людей, скрыться в пустыне. И все эти чувства влекут его на заброшенный и пустынный остров:

Когда порой воспоминанье
Грызет мне сердце в тишине
И отдаленное страданье
Как тень опять бежит ко мне,
Когда, людей повсюду видя,
В пустыню скрыться я хочу,
Их слабый глас возненавидя...

Анна Ахматова пишет, расшифровывая смысл и адрес этого стихотворения: «Из того же загадочного отрывка «Когда порой воспоминанье...» мы узнаем, что Пушкин бежит от разговоров, связанных с чем-то очень ему дорогим, о чем люди говорят не должным образом... Это не что-то личное... Поэт готов бежать на какой-то

покрытый тундрой северный островок, точь-в-точь похожий на тот, где он закопает «ради бога» через три года своего Евгения Езерского»¹.

Пушкину была присуща способность отождествлять себя с другим, художественное перевоплощение в другого, «перенос» события на себя. Вспомним, например, его строку над рисунком, изображающим пять повешенных декабристов: «И я бы мог, как шут. . .» В стихотворении к Ушаковой (1827) Пушкин продолжает эту тему «отождествления» себя с декабристами:

Вы вздохнете ль обо мне,
Если буду я повешен?

(III, 56)

А в стихотворении, посвященном Полторацкой (1829), Пушкин, продолжая и повторяя эту тему, писал:

Когда помилует нас бог,
Когда не буду я повешен,
Я буду вновь у ваших ног
В тени украинских черешен.

(III, 150)

Пушкин, как пишет А. Ахматова, «как бы присоединяет себя к жертвам 14 декабря. А безымянная могила на Невском взморье должна была казаться ему почти его собственной могилой: туда «погода волновая заносит утлый мой челнок»². Последняя строчка, особенно если воспринять ее в ключе образа реки Стикс, отделяющей берег живых от берега мертвых, является еще одним аспектом «отождествления» Пушкиным себя с захороненными декабристами. Поэта «волновая погода» его эпохи как бы несет на тот берег, на берег мертвых реки Стикс. Так смыкается цепь отождествлений: на острове Голодай³ — месте захоронения казненных декабри-

¹ Ахматова Анна. Пушкин и Невское взморье, с. 224.

² Там же.

³ Измайлов уточняет, что у Пушкина в поэме речь идет вовсе не об острове Голодай, а о другом, совершенно пустынном, близ него расположенном острове. Однако это не снимает рассуждений А. Ахматовой: Ведь при поэтической зашифровке проблематики этой поэмы Пушкин создает не реальное подобие жизни, а ее концептуальную модель. Поэтому автору важно сближение фактов и явлений, а не их прямая фиксация. Учитывая прохождение через цензуру, автору важно, чтобы остров был узнаваем и неузнаваем. В силу этого все концептуальные идеи, содержащиеся в суждениях А. Ахматовой, вполне

стов — находит свою безвестную могилу бедный Евгений, и поэт полагает, что, возможно, именно здесь он найдет свое вечное успокоение.

Сближение природной стихии с социальным бунтарским действием подчеркивается Пушкиным:

*Мятежный шум
Невы и ветров раздавался
В его ушах.*

Более того, «злобный» характер бунтарского действия Евгения отождествляется со столь же бунтарским и столь же «злобным» действием стихии. Так, Евгений, «обуянный силой черной», шепчет, *злобно* задрожав: «Ужо тебе!..» А перед своим восстанием Евгений вспоминает бунт стихии:

*Он узнал
И место, где потоп играл,
Где волны хищные толпились,
Бунтуя злобно вокруг него. . .*

Сближение этих двух бунтов явно и нарочито подчеркнуто. При этом бунт Евгения — отчасти результат его болезни — безумия. Но и Нева, перед тем как «остервенясь, на город кинулась», тоже была нездоровая и «металась как больной».

В пушкинской поэме все «узнаваемо», за всеми самыми фантазмагорическими событиями стоят реалии, а вся система ее образов в целом является глубоко концептуальным постижением духа эпохи.

2. «МЕДНЫЙ ВСАДНИК» И КУЛЬТУРА

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ЕГО ОБЩЕКУЛЬТУРНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ

Пушкин обладал способностью «вместить чужие гении в своей душе, как родные»¹. Пушкин гениально сочетал русскую культуру с европейской и классической².

«работают». Мощная художественная интуиция Ахматовой вернее логических суждений Измайлова схватывает суть ситуации, и аргументация поэтессы звучит убедительно.

¹ Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1958, с. 459.

² См.: Bayley J. Pushkin. A comparative commentary. Cambridge, Univ. press. 1971, p. 4.

«Медный всадник» многосложен и в процессе своего рождения, социального осуществления, бытия и художественной рецепции взаимодействует с историко-культурной реальностью, живет в ее контексте. Поэтому целостная интерпретация этого художественного произведения предполагает как один из подходов историко-культурный, превращающий контекст культуры в ключ к прочтению произведения.

В русской культуре XVIII и первой половины XIX века существенную роль играют мифологические образы Стикса и Харона. Эти мифологемы вплетены и в сознание Пушкина. Стикс (Стига), или Ахерон,— мифологическая подземная река в царстве мертвых Аиде и Харон — перевозчик душ через реку подземного царства — эти образы не раз встречаются в творчестве Пушкина. Поэт писал:

Открылись грекам древни клады,
Трепещет в Стиксе лютый Пит.

А там— когда стигийский брег
Мелькнет в туманном отдаленьи,
Дай бог, чтоб в страстном упоеньи
Ты с томной сладостью в очах,
Из рук младого Купидона
Вступая в мрачный чолн Харона,
Уснул...

В ладье с мелькающей толпою
Гребет наморщенный Харон
Челнок ко берегу.

Эти мифологические образы— реминисценция Пушкина из литературной и общекультурной традиции его эпохи и особенно поэзии Батюшкова. «Челнок», который «наморщенный Харон» устремляет «ко берегу» через Стикс, похож на «челн» (или «чолн» — разная орфография у Пушкина), в котором гребец по «бурным волнам» переправляет через Неву Евгения на другой берег. Это переправа в никуда; на том берегу героя ждет небытие безумия. По ту сторону реки — берег мертвых («кругом, как будто в поле боевом, тела валяются»), там ад — сначала ад сумасшествия, скитаний, потом бунта и его подавления, затем следует повержение Евгения на еще более глубокий круг тартара, где бедный безумец впадает в рабски покорное состояние, запуганность и приниженность и, наконец, достигает дна преисподней, где

наступает последняя степень небытия («хладный труп его похоронили ради бога»). Гробы с размытого кладбища, плывущие по Неве навстречу Евгению, подчеркивают эсхатологический характер картины и близость «того берега» мертвых, берега небытия. Лодка, в которой Евгений совершает переправу, сама готова вот-вот обернуться гробом, похороненным в волнах («и скрыться вглубь меж их рядами. . . готов был челн»).

Культурные слои в поэме Пушкина бесконечно множественны и то соприкасаются с его современностью, то уходят в глубь веков, к детству человечества. Вот как Евгений, например, мечтает:

... Параше
Препоручу хозяйство наше
И воспитание ребят. . .
И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба,
И внуки нас похоронят. . .

В этих мечтаниях, возможно, звучит парафраза к древнегреческой эстетической и этической идее Платона (см. диалог Большой Иппий) о прекрасно прожитой жизни: «Я утверждаю, что всегда и везде для всякого человека всего прекраснее, будучи богатым, здоровым и пользующимся уважением у эллинов, дожить до старости, почтить своих родителей прекрасными похоронами, когда они умрут, и самому быть прекрасно и с честью похороненным собственными детьми»¹.

«Медный всадник» является плодом отталкивания от философско-социальной концепции просветителей, которую на предшествующем этапе своего творчества (во второй половине 20-х годов) Пушкин хотя бы отчасти разделял: поэт полагал, что, идеализируя образ Петра, можно в духе просвещенной монархии повлиять на Николая. Однако ко времени написания «Медного всадника» эта иллюзия была поэтом уже изжита, и он, отталкиваясь от идей Вольтера, идет дальше, показывая в своей поэме губительное влияние на жизнь человека любого, даже просвещенного, самовластия.

Русские поэты XVIII века, а затем и Державин, в ряде своих стихов обращались к фальконетовскому памятнику Петру. Это создавало определенную культурную традицию художественного взаимодействия литера-

¹ См.: Античные мыслители об искусстве. М., 1938, с. 45.

туры с монументальным искусством. В русле этой традиции и возникает пушкинский «Медный всадник».

В «Медном всаднике» Пушкина есть много от культуры памятников XVIII — начала XIX веков, от традиции мемориализации истории. В этой связи остановимся на линиях художественных взаимодействий пушкинской поэмы и фальконетовской скульптуры. Памятник Петру именно Э. М. Фальконе, а не Б. К. Растрелли (поставленный у Михайловского замка) привлек Пушкина в период осуществления замысла «Медного всадника». Можно помимо вкуса предположить следующие тому причины. Во-первых, фальконетовский монумент стоит близ Невы, рядом со зданиями высокого государственного назначения, что позволяет развить тему: стихия наводнения — государственная традиция и сила. Во-вторых, Пушкина, видимо, привлекал в скульптуре Фальконе и другой аспект ее месторасположения: Сенатская площадь как место действия кульминационных событий истории (восстания декабристов), ставшее и местом действия поэмы (бунт Евгения). В-третьих, привлекателен для замысла поэмы *Петр — законодатель*, а не полководец¹. Сам Фальконе по этому поводу писал: «Надо показать людям более прекрасный образ законодателя, благодетеля своей страны»². Фальконе, художник, проникнутый идеями Просвещения, находящийся в магнитном поле воздействия приближающейся французской революции, пошел дальше своего предшественника — Растрелли. Последний увидел в Петре героя Полтавы, победителя шведов, императора России. Фальконе же воплотил образ преобразователя Русского государства. Эта трактовка образа Петра особенно привлекала внимание Пушкина в произведении Фальконе. Как видим, поэма Пушкина в самом предмете, первоисточнике, прообразе своем имеет в качестве одной из важнейших своих тем *законность*, государственность в их отношении к природе и личности. В-четвертых, этот памятник был объектом споров, а позднее художественных размышлений и критических нападок со стороны польского друга Пушкина — Мицкевича. Полемический аспект поэмы требовал также постановки в центр действия именно фальконетовского Петра.

¹ См. о такой трактовке памятника: Коваленская Н. «Медный всадник» Фальконе. — В сб.: Пушкин. М., 1941, с. 243—259.

² Re a u L. E.-M. Falconet. Paris, 1932, 11, p. 358.

Пушкин и «перенимает», и концептуально переосмысляет фальконетовскую трактовку образа Петра, Фальконе, находясь в поле просветительских идей, видит в царе «просвещенного друга народа», «благодетеля своей страны». Французский искусствовед Л. Рео называет памятник Петру «воинствующей энциклопедией»¹. Эти аспекты трактовки Петра оспорены Пушкиным, и он дает нам другой лик царя — лик деспотичного кумира. Последнее с точки зрения художественных взаимодействий является отталкиванием как от философских идей просветителей, так и от возникшей под их влиянием художественной концепции памятника Фальконе.

Взаимодействие литературного образа со скульптурным построено Пушкиным в его поэме с поразительно глубоким знанием законов ваяния и природы круглой скульптуры. Евгений обходит «кругом подножия кумира», как бы соблюдая главное правило восприятия пластического искусства; восприятие героя и читателя идет по тем линиям и ключевым точкам, которые организованы Фальконе. И то, что перед нами сначала кумир *стоит*, а потом *сидит* на бронзовом коне, есть дань не только художественным идеям Пушкина, согласно которым Петра он должен эстетически принизить², но и дань законам восприятия круглой скульптуры, которая с разных точек «прочитывается» различно.

В своей скульптуре Фальконе дает восторженно-положительную, просветительскую оценку Петра. Однако созданная ваятелем ода, застывшая в бронзе, имеет одну точку обозрения, с которой образ строителя чудотворного «прочитывается» в ключе совершенно ином — ужаса перед деспотом, попирающим человеческую личность. И сколь же внимательным и гениальным зрителем нужно было быть, чтобы так безошибочно отыскать эту точку и описать в стихе впечатление от восприятия Медного всадника в этом ракурсе! В поэме с изумительной достоверностью обрисовывается процесс грамотного «чтения» памятника Фальконе и указывается кульминационная точка, в которой меняется вся ценностная ориентация образа (подчеркнуты те строки и слова, ко-

¹ Rea u L. E.-M. Falconet. Paris, 1932, 11, p. 358.

² См. об этом подробнее в разделе «Значение эстетического богатства произведения».

торые имеют отношение к процессу обозрения фигуры Медного всадника):

*Кругом подножия кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державца полумира.
Стеснилась грудь его. Чело
К решетке холодной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом. . .*

Бронзовая голова Петра величественно и энергично повернута вправо по ходу движения. Если последовать за Евгением и, обойдя по часовой стрелке вокруг памятника, взглянуть с точки, находящейся спереди и слева по ходу движения, то перед взором зрителя предстанет грозный лик Петра. Зритель, продолжая далее свой обход «кругом подножия кумира», обретает именно то впечатление, которое гениально было «прочитано» Пушкиным:

Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось. . .

Если чуть-чуть еще продолжить движение и, припав к решетке¹, то есть снизу и спереди («пред горделивым истуканом») взглянуть на памятник, то откроется ужасающая картина: огромный и могучий Медный всадник, занеся копыта своего коня над головой зрителя, будет неудержимо мчаться на него, грозя раздавить, растоптать все, что неосторожно оказалось на его пути. Вот она, эта точка восприятия деспотии Петра! В этом ракурсе перед Евгением вдруг раскрылась не величаво-возвышенная, а ужасающе-грозная фигура «строителя чудотворного», и стала внятной вся противочеловечность тиранической государственности, скачущей, невзирая на личность, оказавшуюся под копытами исторического прогресса, устремленного вперед и выше. Не нужно быть безумным, а нужно грамотно и пронизательно

¹ Решетка вокруг Медного всадника хорошо видна на литографии П. Иванова «Памятник Петру I на фоне здания Сената».

«прочеств» фальконетовский памятник Петру, чтобы испытать те чувства, которые испытал Евгений. Впрочем, он при «бунтарском прочтении» монумента и не был безумен, а находился в ясном уме («прояснились в нем страшно мысли»), хотя состояние аффекта придавало его восприятию известную обостренность.

Пушкин сумел найти ту точку восприятия, которая позволила ему по-своему «прочитать» одичевший восторженный монумент Петра и художественно убедительно выразить деспотически-самодержавное начало в строителе чудотворном. Это «прочтение» не содержалось в просветительски ориентированном замысле Фальконе и возникает благодаря историческому самодвижению образной мысли, запечатленной в произведении (взаимодействие образа с новым жизненным и историческим опытом зрителя)¹. Для Пушкина же удивительно точное «прочтение» скульптуры, в том числе и с критической точки, является результатом высокого художественного чутья и рецепционной активности его собственной философско-исторической концепции, далеко опережающей просветительские идеи.

В памятнике Петру Фальконе живет противоречие: конь рвется вперед — всадник удерживает его и вздымает ввысь на дыбы. Корпус Петра откидывается назад, сопротивляясь стремительному порыву коня. Однако мантия, в которую одет Петр, не развеивается от неудержимого бега, а ниспадает на круп коня, чем объединяются обе фигуры в целостность и смирятся движение. С разных точек кругового обзора кажется, что Медный всадник то стоит на коне, то сидит на нем, то несется вперед, то вздымается ввысь, остановившись на месте. При всем том скульптура и композиционно и гравитационно уравновешена — она блестяще технически и художественно рассчитана так, что вся ее масса держится на трех точках: двух ногах и хвосте, опирающемся на змею, которая передает тяжесть скале. Гармония внутренне напряжена и включает в себя дисгармонию, потенциальная энергия рвется наружу. В этом отношении монумент схож с поэмой, в стиле которой осуществляется внутренне напряженная гармония (о чем я буду говорить ниже в разделе о стиле). Противоборство сил

¹ Об историческом самодвижении образа см.: Боров Ю. Эстетика, с. 178—181.

дает внутреннюю динамику скульптуре. Возникает ощущение: всадник и его конь вот-вот сорвутся со скалы и или помчатся вперед (именно это и показалось бедному Евгению), или низвергнутся в бездну (это-то и увидел при другой рецепционной установке Адам Мицкевич в своей стихотворной интерпретации памятника). Когда в поэме Пушкина Медный всадник бросается в погоню за бедным Евгением, это является закономерным эстетическим разрешением того внутреннего напряжения, которое скопилось и в скульптурном прообразе, и в литературном образе Медного всадника.

Фальконе стремился вывести образ Петра на общемировой уровень. Характерно замечание скульптора: «... костюм Петра — одежда всех народов, всех людей, всех времен — одним словом, костюм героический»¹. Национальное и общечеловеческое в «Медном всаднике» опираются на традиции русского и европейского искусства.

Фигуру Петра-всадника создал Фальконе, а его ученица — М. А. Колло — голову Петра. В процессе работы ваятели изучили большой иконографический материал² и протянули нити художественных взаимодействий к предшествующим живописцам и скульпторам, создававшим образ Петра. Среди них можно вспомнить Г. Келльнера, К. Моора, Г. Риго, Л. Каравака, Г. Таннауэра и многих других художников XVIII века. Над проектами и эскизами памятников, столпа, надгробия, включавшими изображение Петра, работали также А. Нартов (в соавторстве с Растрелли и Пино), Я. Штелин, Валериани, Градицин, Ломоносов, а во второй половине XVIII века — архитектор Ж. А. Валлен-Деламот и скульптор Н. Жилле. В числе произведений XVIII века, которые несомненно или предположительно вошли в иконографию, помогавшую созданию фальконетовского Медного всадника, следует назвать портреты Петра I кисти И. Н. Никитина и, по-видимому, Ж. М. Натье; мозаику М. Ломоносова; бюст Петра I и конный памятник Петру I (отлит в 1744 году, поставлен в 1800-м) Б. К. Растрелли; рисунки Н. Пино конной статуи Петра; гравюру Б. Тарсия, изображающую конную скульптуру

¹ Цит. по кн.: Каганович А. Медный всадник (история создания монумента). Л., 1975, с. 54.

² См.: Там же, с. 65—66.

Петра I и Гриммеля — Петр, венчаемый славой на фоне географической карты.

Через фальконетовскую скульптуру идут силовые линии мощных и малоизученных, слабых и сильных художественных взаимодействий пушкинского «Медного всадника» с огромным кругом художественных явлений русской и мировой культуры. Так, например, парадоксальной и совершенно неожиданной является линия художественного взаимодействия: Пушкин — Фальконе — Пьетро Такка — Веласкес! Ведь фальконетовский монумент Петра I имел своим предшественником конную скульптуру Филиппа IV, созданную в XVII веке в Мадриде Пьетро Такка по портрету Веласкеса. Этот монумент впервые дает трудно осуществимый даже в чисто техническом отношении образ всадника на вздыбленном коне, обе передние ноги которого не являются опорой скульптуры.

Конь, взвившийся на дыбы и осевший на задние ноги в памятнике Петру Фальконе, имеет свою традицию, зародившуюся в барочной скульптуре Такка и Бернини, а затем Пюже и Винаша. Именно этот барочный пластический мотив описан и осмыслен Пушкиным в ключе философии истории:

А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Барочный характер носит и постамент¹, вводящий в памятник природный элемент, сохраняющий впечатление не обработанной человеком скалы. Входит в пушкинскую поэму и аллегоризм, присущий фальконетовскому монументу, на который известное влияние, несмотря на сопротивление автора, имел и проект Билинштейна, выбиравшего место для скульптуры, исходя из аллегорической трактовки будущего замысла², что связано с романтическими традициями художественного мышления. Мотивы барокко и романтизма «перетекают» из скульп-

¹ См.: Коваленская Н. «Медный всадник» Фальконе. — В сб.: Пушкин. М., 1941, с. 251.

² См.: Сборник Русского исторического общества, т. 17. СПб., 1876, с. 331—349.

турного первоисточника и входят в единую художественную структуру пушкинского шедевра.

В поэме Пушкина существенную роль играет тема безумия Евгения. Что же такое безумие в культурном слое пушкинской эпохи?

Прежде всего, хотя и в ослабленном виде, действует характерное для общеевропейской культурной традиции представление о безумии как элементе куртуазно-рыцарского кодекса любви к даме. Из-за прекрасной Анжелики был безумен неистовый Роланд, а Дульцинея была предметом безумия Дон Кихота¹.

Безумие и любовь были, несомненно, связаны в представлениях людей этой эпохи. Когда поэт Батюшков психически заболел, П. А. Вяземский пишет Жуковскому в письме (27 августа 1823 г.) о необходимости «узнать, был ли он точно там (на Кавказе.— Ю. Б.) знаком с какою-нибудь женщиной. Объяснение этого дела может служить руководством к обхождению с ним и с болезнью его»².

Некоторые формы безумия привычно трактовались как аспект любви. Поэтому сумасшествие порою воспринималось как по-своему высокое и благородное состояние духа. Характерно, что сестра Кюхельбекера в письме от 14 октября 1823 года пишет брату по поводу его стихотворения, посвященного теме безумия: «В «Участи поэта» мне не нравится, что вы рассматриваете безумие как весьма жалкое состояние. Я уверена, что вы писали эту вещь, будучи в меланхолическом настроении»³.

Для Пушкина любовь — болезнь, связанная с утратой ума:

Мне не к лицу и не по летам,
Пора, пора мне быть умней.
Но узнаю по всем приметам
Болезнь любви в душе моей.

Влюбляясь, поэт теряет «весь свой ум».

Безумным порою почиталось и действие необычное,

¹ Тема сумасшествия как результата любви или поэтической одаренности проходит через мировую поэзию. В знаменитой восточной поэме «Лейли и Меджнун» любовь, например, трактуется как благородное безумие.

² Русский архив. М., 1900, № 2, с. 191.

³ Цит. по кн.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и современники. М., 1968, с. 263.

решительное и неуютное кому-либо. На автографе резкого письма Грибоедова к Булгарину последний писал: «Грибоедов в минуту сумасшествия». Странность поведения человека рождала суждение о его безумии. Так, Греч вспоминает, что однажды его навещил Грибоедов, «с первого взгляда принявший за сумасшедшего»¹ Кюхельбекера, бывшего у Греча в гостях.

Еще более, чем необычность бытовых поступков, всякое выпадение из социально-политической нормы поведения быстро оборачивалось обвинением в безумии. Чаадаев имел дурную в глазах властей репутацию с 1821 года, когда он вынужден был уйти в отставку, а после опубликования в 1836 году «Философического письма» он был объявлен сумасшедшим. Подчеркивая небезобидность этой меры, А. И. Тургенев писал (3 ноября 1836 г.): «Доктор приезжает наведываться о его официальной болезни. Он должен был совершить какой-то раздел с братом: сумасшедший этого не может»². Политические мотивы мнимого сумасшествия были в обычае эпохи: в 1834 году недруг Пушкина Уваров добился объявления безумным, а затем приговора к изгнанию казанского профессора француза Жобара. Способствовал этому знакомый Пушкину казанский профессор-медик Фукс. Этот пласт культурной традиции был на виду у поэта.

В художественной культуре эпохи сумасшествие осмыслиется в разных аспектах. В поэме А. Ф. Воейкова «Дом сумасшедших» безумие становится средством иронически-пародийной характеристики деятелей, в том числе и писателей эпохи. Воейков прежде всего описывает впавших в безумие от любви, тем самым присоединяясь к этой традиционной трактовке психической ненормальности:

От любви сумасшедших
В список бегло я взглянул
И твоих проказ прошедших
Длинный ряд вспомянул.
Карамзин, Тит Ливий русский!
Ты, как Шаликов, стонал. . .

¹ Греч Н. И. Записки о моей жизни. М.—Л., «Academia», 1930, с. 463.

² Остафьевский архив князей Вяземских, т. III. СПб., Шереметьев, 1899, с. 349.

Политические аспекты безумия также раскрываются в этой поэме:

Горе! Добрый царь на троне,
Верь терпимость, пыток нет!
Ах, зачем не при Нероне
Я рожден на белый свет!
Благотворный бы представил
Инквизиции проект;
При себе бы сечь заставил
Философов разных сект.
Я, как дьявол, ненавижу
Бога, ближних и царя;
Зло им сделать — сплю и вижу
В честь Христова алтаря!
Я за деньги — христианин,
Я за орден — мартинист,
Я за землю — мусульманин,
За аренду — атенст!

Далее Воейков говорит о безумии как об аспекте воинствующего невежества и глупости, как о мракобесии и неперменном свойстве жестокости, палачества и людоедства. Наконец, еще одной формой сумасшествия является в поэме Воейкова сама склонность к стихотворчеству. Националистические идеи, неумеренное преклонение перед стариной трактуются как форма сумасшествия. Как безумство характеризуются взаимные нападки поэтов, их непомерное тщеславие, перерастающее в нахальство, предательство, «собачье» отношение к окружающим и страх расплаты, непомерные претензии. Иронически осмеиваются как проявления умственной неполноценности поэтическое и политическое двуличие.

В «Горе от ума» тема безумия занимает особо важное место, является, используя выражение Грибоедова, «сильным положением в сюжете», и эта тема разрабатывается многоаспектно. Прежде всего в комедии Грибоедова сумасшествие трактуется как болезнь любви. Сам Чацкий говорит:

...потом
От сумасшествия могу я остеречься;
Пушусь подальше — простить, охолодеть,
Не думать о любви...

Этот же аспект имеет в виду поначалу и Софья, которая про себя говорит:

Вот нехотя с ума свела!

Обвинение в безумии становится средством мести. Та же Софья, мстя за отрицательное мнение о ее возлюбленном Молчалине, говорит о Чацком: «Он не в своем уме».

Затем в пьесе сумасшествие возникает как слух, как клевета, нарастающая снежным комом. Наконец безумцем оказывается вполне нормальный человек, восставший против реакционной среды и приговоренный общественным мнением к этой «мере общественного порицания». Когда выясняется, что Чацкого все нарекли сумасшедшим, старый друг его — Платон Михайлович — говорит: «Ну, все, так верить поневоле», а Репетилов присоединяется к общественному мнению через такую «формулу»: «Простите, я не знал, что это слишком гласно».

Присутствует в пьесе и мотив внешней, физической причины безумия. Загорецкий ложно объясняет ситуацию:

В горах изранен в лоб, — сошел с ума от раны.

Наконец, важным и традиционным аспектом безумия оказываются политические воззрения Чацкого, которого обвиняют в том, что он «карбонарий», а старая княгиня говорит:

Я думаю, он просто якобинец,
Ваш Чацкий!!

У Пушкина был на памяти пример обвинения Чацкого сумасшедшим фамусовским обществом в комедии Грибоедова, и не далек был день объявления Чаадаева сумасшедшим в ходе развертывания реальной трагедии русской истории, и это создавало целое жизненно-культурное и художественное поле вокруг этой проблемы.

В стихотворении (датируемом одними исследователями 1833 годом, а другим 1835—1836 годами) «Не дай мне бог сойти с ума» поэт касается темы безумия и «примеряет» это состояние к себе, к своей судьбе.

Все это составляет культурный контекст, в ключе которого и следует прочитывать безумие Евгения в «Медном всаднике».

Тема благородного социального безумия уходит от «Медного всадника» и к «Запискам сумасшедшего» Гоголя, и к образам Родиона Раскольникова и князя Мышкина Достоевского, и к поэтическому самосознанию А. Блока.

У Пушкина безумие Евгения имеет несколько аспектов и сторон:

1) Прежде всего, это традиционное безумие влюбленного. Несчастливая любовь к Параше сводит с ума бедного Евгения.

2) Безумие дано также как результат ужаса перед разбушевавшейся стихией. Еще на Сенатской площади во время наводнения Евгений был «как будто околдован».

3) Затем это безумие человека, перенесшего страшный удар судьбы, крушение всех планов жизни, гибель любимейшего существа.

Где же дом?
И, полон сумрачной заботы,
Все ходит, ходит он кругом,
Толкует громко сам с собою —
И вдруг, ударя в лоб рукою,
Захохотал.

4) Безумие Евгения предстает перед нами также и как мнение людей по поводу человека, ведущего после катастрофы странный образ жизни.

5) Безумие Евгения — свойство его художнически чувствительной, романтически впечатлительной души (близость Евгения к поэтическому творчеству дана через «замещение» его в бедной комнатухе, которую он снимал, новым жильцом — поэтом).

6) Политическим аспектом безумия и причиной его обострения при второй встрече с медным Петром I является разлад Евгения с государственностью, он перестает быть как «все» (которые «потолковали меж собою» о «дне минувшем» и вошли «в порядок прежний»). Безумие Евгения в поэме еще и аспект непривычного социального поведения и бунтарства против власти.

Пушкинская характеристика державной воли Петра, который «уздой железной Россию поднял на дыбы», восходит к театрально-драматическому образу из сумароковской трагедии «Дмитрий Самозванец». Для Сумарокова государство — конь, управляемый монархом с помощью прочной узды. Излагая свою деспотическую, противонародную программу, сумароковский Дмитрий Самозванец говорит:

Блаженство завсегда, всегда народу вредно:
Богат быть должен царь, а государство бедно.
Ликуй, монарх, и все под ним подданство стонь!

... Всегда способнее к труду нежирный конь,
Смиряемый бичом и частою ездой
И управляемый крепчайшею уздой.

Хвалебная ода Петру, вздыбившему Россию, свергнувшему ее в новое преобразованное состояние, имеет и критический оттенок, с одной стороны, через это слово «на дыбы», сквозь которое просвечивает орудие пытки — дыба, и, с другой стороны, через тот поэтический первоисточник образа, который дает аспект самозванства деспотии и высказывает ее противонародную программу.

К «Медному всаднику» ведет цепь культурных взаимодействий. Беседы и споры Пушкина и Мицкевича 1827—1828 годов в Москве и Петербурге, отголоски которых проявились в стихотворении великого польского поэта «Памятник Петру Великому» («Дзяды» часть III), появившемся в 1832 году: «Медный всадник» содержит в себе известный полемический аспект по отношению к стихотворению Мицкевича¹.

Видимо, к образу Петра тянулась нить и от бесед с Николаем. Пушкин пишет: «...на масленице царь заговорил как-то со мною о Петре I...»²

Пушкин в предисловии к поэме отсылает читателя к еще одной группе ее источников: «Происшествие, описанное в сей повести, основано на истине. Подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов. Любопытные могут справиться с известием, составленным В. Н. Берхом»³.

В поэме Пушкина оживает и архитектура Петербурга. С. Дурьлин замечал, что у Пушкина «изображение города с его памятниками нигде не превращается в самодовлеющее любование его архитектурными красотами... Архитектурный пейзаж у Пушкина есть... выявление исторических и социально-экономических путей развития данного города»⁴. По поводу этого аспекта поэзии Пушкина, особенно полно относящегося к «Мед-

¹ См. об этом подробнее в следующем разделе.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. X. М.—Л., 1958, с. 428.

³ Там же, т. IV, с. 379. Речь здесь идет о книге В. Н. Берха «Подробные известия о всех наводнениях, бывших в Санкт-Петербурге» (СПб., 1826).

⁴ Дурьлин С. Отражение архитектуры в поэзии Пушкина. — «Архитектура СССР», 1937, № 3, с. 37.

ному всаднику», М. П. Алексеев пишет: «...стихи Пушкина, посвященные Петербургу, как художественное обобщение, сами подлежат для читателя наших дней истолкованию с помощью широко развернутого реально-исторического комментария»¹. Зодчество предстает в поэме не только в виде монументального скульптурного памятника, являющегося элементом архитектурного ансамбля одной из центральных площадей города. Многие детали архитектурного облика города вплетены в поэтический текст: это и золотая игла адмиралтейства, свещающаяся на фоне золотого неба белых ночей, и черное кружево знаменитой ограды Летнего сада, и хладный чугун решетки вокруг петровского монумента, и новая мостовая центральных столичных улиц, и мосты, перекинутые через державные воды Невы, и ее гранитная набережная, и дворцы, и башни, и «новый дом» на углу «площади Петровой» кн. А. Я. Лобанова-Ростовского, построенный в 1817—1818 годах по проекту Монферрана.

Одическая традиция, повлиявшая на стих «Медного всадника», должна быть осмыслена в общем культурном контексте, в котором наиболее активное по отношению к оде художественное поле создавала музыка и особенно полонезы И. А. Козловского. Его мажорно-приподнятые, возвышенно-победные, патриотически настроенные полонезы были проникнуты одической интонацией и составляли художественную параллель одам. Самый популярный полонез Козловского был написан на слова известной оды Державина «Гром победы раздавайся».

Пушкин хорошо знал и принимал в расчет живопись своей и предшествовавшей ему эпохи. Об этом свидетельствует то обстоятельство, что в «Капитанской дочке», рисуя словесный портрет Екатерины, автор буквально описывает ее портрет, сделанный художником В. Л. Боровиковским. На этом портрете перед нами предстает именно «дама сорока лет», «в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке». Даже в этом официозном произведении живописец отдает дань интересу к самой личности. Этот интерес к личности становится пафосом искусства не только В. Л. Боровиковского, но и Ф. С. Рокотова (например, портрет поэта Василия Майкова) и Д. Г. Левицкого (например, портрет

¹ Алексеев М. П. Пушкин. Л., 1972, с. 132.

Д. Дидро). Это стремление к эмоционально-чувственному и внимательному рассмотрению личности характеризует искусство Карамзина и всего сентиментализма. И именно в русле этой широкой, всеохватывающей русской культуру конца XVIII — начала XIX века традиции и следует осмыслять постановку в центр пушкинской поэмы проблемы личности.

ПОЭМА В КОНТЕКСТЕ ЕЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ

Сравнительный анализ трактует произведение, вскрывая его художественные взаимодействия и типологические сходства и различия с предшествующими и рядом возникающими литературными явлениями.

Повышенную роль и интенсивность художественных взаимодействий в творчестве Пушкина хорошо подметил В. Брюсов: «Встречаясь с тем или другим литературным памятником, Пушкин задавал себе вопрос: «А можно ли то же самое сделать по-русски?» — и это, вероятно, было исходной точкой для многих и очень многих его произведений... Можно утверждать, что вдохновение Пушкина столь же часто возникало из книг или вообще из литературных произведений (включая в их число и устную словесность), как и из жизни. Правда, Пушкин умел в эти «книжные» вдохновения вливать и начала, почерпнутые из жизни». И далек Брюсов говорит: «Можно бегло обозреть всю историю человечества, весь цикл разноязычных литератур, и почти отовсюду отголоски в творчестве Пушкина». Все это делает особенно плодотворным сравнительный анализ «Медного всадника».

Рассмотрение «Медного всадника» А. Пушкина традиционно ведется в сопоставлении со стихотворением А. Мицкевича «Памятник Петру Великому». Сравнительный анализ этих двух произведений способен углубить трактовку и раскрыть своеобразие каждого из них и выявить типологические процессы, протекавшие в русской и польской поэзии¹.

Во время работы над «Медным всадником» Пушкин был прикован мыслью к Мицкевичу и его творчеству.

¹ О глубоких взаимодействиях польской и русской художественной культуры см. подробнее в кн.: Поляков М. Цена пророчества и бунта. М., 1975.

Не случайно, что 28 октября 1833 года, за три дня до окончания работы над поэмой, Пушкин переводит две баллады («Воевода» и «Будрыс и его сыновья») польского поэта. Не случайна и ссылка на него в пятом авторском примечании к «Медному всаднику»: «Смотри описание памятника в Мицкевиче. Оно заимствовано из Рубана — как замечает сам Мицкевич»¹. В третьем примечании Пушкин также прямо отсылает нас к великому польскому поэту и его стихотворению «Олешкевич» из третьей части «Дзядов»: «Мицкевич прекрасными стихами описал день, предшествовавший петербургскому наводнению, в одном из лучших своих стихотворений — Oleszkiewicz. Жаль только, что описание его не точно. Снегу не было — Нева не была покрыта льдом. Наше описание вернее, хотя в нем и нет ярких красок польского поэта»².

Исследователи отмечают: «Выезд Мицкевича за границу и польское восстание 1830 г. внесли новые очень осложняющие моменты в их (Пушкина и Мицкевича. — Ю. Б.) отношения. Изданная Мицкевичем в 1832 году в Париже третья часть поэмы «Dziady» («Дзяды») с ее приложением («Ustęp»), где в гневных и беспощадных сатирических строках стихотворений предавалась проклятию русская государственность, царская самодержавная власть и ее воплощение — основанный Петром Петербург — вызвала своеобразный ответ Пушкина в виде Вступления к «Медному всаднику»³.

Пушкин писал о Мицкевиче:

Мы встретились и были мы друзьями,
Хоть наши племена и враждовали...

Оба обстоятельства взаимоотношений Пушкина с Мицкевичем сказались на характере художественных взаимодействий русской и польской поэм. Эти взаимодействия можно охарактеризовать как заимствование — отталкивание — полемику. Литературно-полемические и политико-полемические планы поэмы, со своей стороны, выводили Пушкина к проблемам противоборства самодержавию, правомочности, целесообразности, результа-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. IV, с. 398.

² Там же.

³ Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975, с. 137.

тивности восстания, к историческому эксперименту декабристов.

Герцен подчеркивал, что Мицкевич «далек от ненависти к России, напротив, он хвалит ее», однако «в Петре он понял одну отрицательную сторону»¹ и отвергал русскую государственность, отождествляя ее с царским самодержавием. Для Пушкина же, напротив, она есть важный фактор национального развития русского народа, имеющий в конечном счете положительное значение и для других народов, объединенных этой государственностью.

Стихи Мицкевича о памятнике Петру I начинаются с почитительно-восторженного упоминания о Пушкине, который будит «Север пламенным глаголом». Шел дождь, и, укрывшись под одним плащом, польский и русский поэты «речь вели как с братом брат». Мицкевич как бы переводит в поэтический ряд результаты бесед с «певцом русской вольности», видимо сохраняя свою, во многом отличную от Пушкина, точку зрения на некоторые существенные вопросы истории и современности. Польский поэт стремится выразить и художественно аргументировать свои воззрения. Стихи Мицкевича обращены не только к польскому читателю, но и к его русским друзьям вообще, к Пушкину в особенности², и как бы ведут дальше дружеский спор и вызывают на его продолжение. Именно так и произошло. Мицкевич в стихотворении «Памятник Петру Великому» и в связанных с ним стихах, касающихся России, не только отвечает Пушкину на устные дискуссии с ним, но и дает импульс для художественного ответа.

Осуждение царя-преобразователя в «Памятнике Петру Великому» подано Мицкевичем еще и таким образом, что оно исходит из уст «русского певца», то есть Пушкина. Это не могло не вызвать в Пушкине желания и необходимости дать свою сложную и неоднозначную художественную трактовку Петра. Конеч-

¹ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. II. М., 1954, с. 343.

² Заметим в этой связи, что сб. «Сонеты Адама Мицкевича» (М., 1826) имел у русских читателей большой успех, в Польше же встретил придирчивую критику, на что сетовал сам автор в письме к Э. Одынцу от 14 (26) апреля 1827 года. Кроме того, тематика стихотворений «Дорога в Россию», «Пригороды столицы», «Петербург», «Смотр войск», «Памятник Петру Великому», «Олешкевич», «Русским друзьям» столь непосредственно связана с Россией, что обращенность и к русскому читателю несомненна.

но, значение и смысл «Медного всадника» далеко выходят за рамки спора с Мицкевичем, однако полемический аспект все же существенен для художественной концепции и строя пушкинской поэмы.

Мицкевичский образ Петра выглядит так:

Одним прыжком на край скалы взлетел,
Вот-вот он рухнет вниз и разобьется,
Но век прошел — стоит он, как стоял,
Так водопад из недр гранитных скал
Исторгнется и скованный морозом
Висит над бездной, обратившись в лед, —
Но если солнце вольности блеснет
И с запада весна придет к России —
Что станет с водопадом тирании?

Мицкевич предрекает крушение самодержавия.

Для Мицкевича русская столица Петербург — только оплот и символ национального угнетения народов самодержавием — возникла в результате захвата «чуждых пределов», при этом на месте неудобном, нездоровом, бесплодном:

А кто столицу русскую воздвиг
И славянин, в воинственном напоре,
Зачем в пределы чуждые проник,
Где жил чухонец, где царило море?
Не зреет хлеб на той земле сырой,
Здесь ветер, мгла и слякоть постоянно,
И небо шлет лишь холод или зной.
Неверное, как дикий нрав тирана¹.

У Пушкина есть, казалось бы, схожий мотив:

Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца. . .

Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы. . .

Однако для Пушкина проникновение Петра в эти области есть не вторжение в «пределы чуждые», а выведение народов из дикого состояния к цивилизованному, их включение в исторический и культурный процесс². Этим и объясняется развитие темы, касающейся

¹ Мицкевич А. Избр. произв. в 2-х т., т. 2. М., 1955, с. 246.

² В этом вопросе Пушкин (см., например, его «Путешествие в Арзрум») солидарен с декабристами, многие из которых не за страх, а за совесть сражались на Кавказе, решая проблемы расширения сферы влияния русской государственности. Впрочем, это специальная и самостоятельная тема.

Малых народов, путем антитезы: «где прежде» — эстетическая отрицательная характеристика, опирающаяся на эпитеты: «бедный», «одинок», «мшисто», «топко», «неведомо» (лучам . . . солнца), «печальный» (пасынок), «низкие» (берега), «неведомые» (воды), «ветхий» (невод); «ныне там» — эстетически положительная характеристика, опирающаяся на эпитеты: «оживленные» (берега), «громады стройные» (дворцов и башен), «богатые» (пристани), «золотые» (небеса), «прозрачный» (сумрак) и так далее.

Образ Петербурга дан Мицкевичем в ключе острой социальной критики:

А в этих снегах, чтоб дворцы и палаты
Воздвиглись на радость холопам царя,
Лились наших слез, нашей крови моря.
И сколько измыслить пришлось преступлений,
Чтоб камня набрать для огромных строений,
И сколько невинных убить иль сослать,
И сколько подвластных земель отобрать!
Слезам Украины они оплатили
И кровью литовской и польской земли
Все то, что сюда из Парижа везли. . .

Мицкевич, итожа острокритические характеристики русской столицы, пишет: «. . . каждый согласился бы со мною, что Петербург построил сатана». Эта формула есть точка и совпадения, согласия, и несовпадения, несогласия Мицкевича и Пушкина. Согласно с великим польским поэтом Пушкин в письмах пишет: «Я зол на Петербург и радуюсь каждой его гадости»¹, «Петербург ужасно скучен»² — и этот аспект конечно же присутствует в глубинном слое «Медного всадника» при изображении «омраченного Петрограда». В письмах Пушкина можно найти «животную» метафору — «свинский Петербург»³. В поэме «животное» сравнение иное: город сравнивается с «тритоном»; это сравнение несет основную художественную функцию — зримо обрисовать город, погруженный в воду. Однако у этого сравнения столицы Российской империи с земноводным пресмыкающимся есть и глубинный, подспудный оценочный аспект: едва уловимая отрицательная эстетическая характеристика.

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. X, с. 478.

² Там же, с. 495.

³ Там же, с. 492.

В работах М. Еремина обращалось внимание и на другие отрицательные критичные характеристики Петербурга, содержащиеся в поэме и выявляемые при ее сопоставлении с другими стихами Пушкина. Так, подчеркивание стройности Петербурга (громады *стройные* теснятся; описание *однообразной красоты стройно* зыблемого *строя* пехотных ратей и коней) в ключе известной пушкинской поэтической формулы Петербурга — «дух неволи, стройный вид» — выглядит как его критическая характеристика. Однако все же во Вступлении к поэме живет все перекрывающая апофеозно-одическая интонация прославления русской столицы.

Совпадает в поэмах Пушкина и Мицкевича и мотив Петра, указывающего место, где должен быть «город заложен», однако у Мицкевича и сам этот выбор места, и строительство оплота империи содержат сразу же заведомо противочеловечное и однозначно отрицательное содержание:

Не люди, нет, то царь среди болот
Стал и сказал: «Тут строиться мы будем!»
И заложил империи оплот,
Себе столицу, но не город людям¹.

В отличие от Мицкевича Пушкин вкладывает в уста Петру развернутую и убедительную военно-стратегическую, культурно-политическую, экономическую и геополитическую аргументацию по поводу выбора места для строительства новой столицы. Для Мицкевича Петербург построил Сатана, и этот столичный, имперский город — средоточие самодержавия, цитадель гнета социального и гонений национальных, воплощение всего злого и низменного. Для Пушкина Петербург вовсе не исчадие ада, каким его рисует Мицкевич. Пушкину не чуждо ощущение «сатанинской» сути Петербурга, но этот столичный город для него двулик (прекрасен и ужасен).

Пушкин говорил Александру Тургеневу об «обаянии зла»: «Это обаяние было бы необъяснимо, если бы зло не было одарено прекрасной и приятной внешностью. Я верю Библии во всем, что касается Сатаны; в стихах о Падшем Духе, прекрасном и коварном, заключается

¹ Мицкевич А. Избр. произв. в 2-х т., т. 1, с. 246.

великая философская истина»¹. Раскрытие прекрасной и приятной внешности Петербурга, его привлекательного, *стройного* вида имеет в поэме второй, «сатанинский», план, отражающий «дух неволи». Пушкин, показывая величие Петра и созданной им столицы, не может простить Медному всаднику, олицетворяющему механизм русской государственности, его способность гнаться за человеком, преследовать его, нависать над ним медными копытами своего коня. Поэт осуждает царя-преобразователя, в своей стратегической программе державного строительства не предусмотревшего обеспечить счастье и право личности.

Многое в поэтике, в рисунке поведения героев, в мотивах, вплетенных в стихи Мицкевича, предвосхищает пушкинского «Медного всадника» и, безусловно, становится одним из его художественных источников. Однако, заимствуя отдельные элементы поэтики, рисунки жизненных действий героев, некоторые мотивы из стихов Мицкевича, Пушкин значительно расходится с польским поэтом и отталкивается от его образов там, где дело касается философской и политической трактовки русской истории, а также деяний Петра, сути российской государственности, природы и облика русской столицы, осмысления темы бунта.

У Мицкевича конный монумент Петра хотя прямо и не срывается с пьедестала и мы не слышим его тяжелозвонкое скаканье по потрясенной мостовой столицы, но и не стоит на месте, он скачет и топчет людей. Тема Медного всадника, летящего во весь опор за своими жертвами, хотя и глухо, но возникает у польского поэта и, видимо, является одним из источников существенного мотива пушкинской поэмы. Мицкевич пишет:

Царь Петр коня не укротил уздой,
Во весь опор летит скакун литой,
Топча людей, куда-то буйно рвется,
Сметая все, не зная, где предел.

Мицкевич вводит в поэтику своего произведения игру «живым» и «мертвенным», реальной исторической личностью и ее бронзовым воплощением в скульптуре. Эта поэтика станет важна и для пушкинского «Медного

¹ Цит. по кн.: Мережковский Д. Вечные спутники. СПб., 1910, с. 312.

всадника». Однако у Пушкина нет сопоставлений Петра и его монумента с западным историческим деятелем и его монументом. Мицкевич же противопоставляет Петру Марка Аврелия:

Нет, Марк Аврелий в Риме не таков.
Народа друг, любимец легионов,
Средь подданных не ведал он врагов,
Доносчиков изгнал он и шпионов.

Поступки и весь рисунок поведения одного из героев Мицкевича — пилигрима предвосхищают действия Евгения. Пушкинский герой вдруг захохотал, когда осознал гибель Параша. Герой Мицкевича вдруг раздражается таким же смехом, свидетельствующим о смятенном сознании:

На площади лишь пилигрим остался.
Зловещий взор как бы грозил домам.
Он сжал кулак и вдруг расхохотался.

Бунт и угроза мицкевичского пилигрима также становится мотивом развития образа Евгения. Совпадения в рисунке жестов и поступков мицкевичского и пушкинского героев разительно сближены: мы видим Евгения, безмолвно скрестившего руки в эпизоде: «на звере мраморном верхом», пилигрим также «на груди скрестил безмолвно руки». Оба героя полны тайной муки, оба грозят чудотворному строителю и его творенью.

Образ мятежного пилигрима так развивается у Мицкевича:

И, повернувшись к царскому дворцу,
Он на груди скрестил безмолвно руки.
И молния скользнула по лицу.
Угрюмый взгляд был тайной полон муки
И ненависти. Так из-за колонн
На филистимлян встарь глядел Самсон.
Вечерний сумрак на челе суровом
Лежал недвижимым гробовым покровом.
И мнилось — ночь, сменяющая день...¹
На том лице промедлила мгновенье...¹

Бунтующий пилигрим мрачнеет лицом и взор его наполняется ненавистью, что также совпадает с дета-

¹ Мицкевич А. Избр. произв. в 2-х т., т. 2, с. 250.

лями бунтарского поведения пушкинского Евгения. Эта сцена продолжается в двестишье, после чтения которого так и кажется, что появляется Евгений, который сейчас продолжит бунт, поднятый пилигримом против царского дворца:

Невдалеке стоял там и другой,
Но не пришелец из чужого края...

Посвященные России стихи, которые под именем «Отрывок» присоединены Мицкевичем к поэме «Дзяды», должны были стать частью большого эпического полотна. Сам Мицкевич свидетельствует об этом и подчеркивает, что на этом полотне события польской освободительной борьбы должны были сюжетно и концептуально пересечься с событиями декабрьского восстания. Один из героев польского освободительного движения Немцевич писал великому польскому поэту по поводу третьей части «Дзядов»: «Я не вижу никого, кроме Мицкевича, кто мог бы написать эпическую поэму о нашем восстании в духе Данте». Отвечая на этот восторженный отзыв (22 марта 1833 года), Мицкевич раскрывает не осуществленный им полностью план последующих частей «Дзядов», в контексте которого и следует прочитывать «Отрывок»: «Мне безмерно польстило, что вы угадали цель и план моей поэмы; я и вправду намерен охватить в ней всю историю преследований и мученичества нашей отчизны. Виленские сцены лишь вступление к петербургским тюрьмам, к каторжным работам и ссылкам в Сибирь... В одну из последующих частей я введу пленника-конфедерата, который, просидев в петербургской крепости всю жизнь, дождался 1825 года и рассказывает новым товарищам своим о заточении Костюшко и Немцевича»¹.

Пушкин благодаря близкому знанию Мицкевича и его поэтического дара и благодаря своему острому литературному и собственно историко-политическому чутью не мог не почувствовать тех историко-философических и художественных линий, которые неминуемо вели от стихов «Отрывка» к событиям 1825 года. И поэтому *в концепцию «Медного всадника» и со стороны литературно-полемической неизбежно должны были войти пласты, связанные с этим главным после*

¹ Мицкевич А. Собр. соч. в 5-ти т., т. 5. М., 1954, с. 655.

1812 года событием русской истории первой трети XIX века.

Мицкевич адресует своего читателя к русскому поэту и историку — В. Г. Рубану — автору «Исторического, географического и топографического описания Санкт-Петербурга» (1779), а также многих од, в том числе и непосредственно интересовавшей Мицкевича оды «Надпись на камне, назначенном для подножия статуи Петра Великого» (1790). Этот поэт XVIII века становится через Мицкевича опосредованно и непосредственно одним из художественных источников пушкинской поэмы. К нему восходит традиция поэтического восприятия памятника Петру I.

Пушкин в «Медном всаднике» указывает еще на один художественный источник литературного взаимодействия (отталкивания и пародирования) своей поэмы — творение графа Хвостова. При этом подчеркивается легкомысленная поспешность поэтического отклика Хвостова на трагедию наводнения. Пушкин включает строки, посвященные Хвостову, в контекст описания действий, предпринимаемых «чиновным людом» и «торгашами»:

Граф Хвостов,
Поэт, любимый небесами,
Уж пел бессмертными стихами
Несчастье невских берегов.

А. Белый полагает, что «пнит Хвостов» — деталь группы, объединенной темой «в порядок прежний все вошло». Однако помимо этой группы, дающей повествованию широкий контекст, «граф Хвостов, поэт любимый небесами», входит в иную, более узкую группу, составляющую непосредственный контекст для прочтения его фигуры.

Лестная на первый взгляд характеристика стихов Хвостова открывается в своем ироническом смысле, когда обращаешь внимание, что ей предшествует формула «о бесчувствии холодном», а последует указание на действия торгашей, которые собираются

...свой убыток важный
На ближнем возместить...

Стихи Хвостова — отклик на наводнение — оказываются действительно попыткой возместить свои поэтические «убытки»: официозность, холодность мысли. Так

В поэму входит пародийно-ироническая рецензия на поэтического предшественника Пушкина, быстро, в ту же пору откликнувшегося на наводнение.

Эпизод с Хвостовым — антракт трагедии. Ее величие на мгновение прерывается и сменяется пошлостью обыденности. У Хвостова нет истинного сострадания к несчастью людей. Он холоден, тороплив и не сообразует свою лиру с темой. Его стихи вносят дух казенщины в народное бедствие. Иронически-памфлетный характер хвалы графу Хвостову подчеркивается еще и тем, что сей пиит поет (а не оплакивает!) несчастье невских берегов.

Обращение к Хвостову в «Медном всаднике» следует прочитывать в контексте известной пародийно-иронической оды Пушкина графу Хвостову. Начальные же слова этой пушкинской пародии («султан ярится...») отсылают нас к известной оде Василия Петрова «На войну с турками» (1769):

Султан ярится! ада дщери
В нем фурии раздули гнев.
Дубравные завывли звери
И волк, и пес разинул зев...

Сложна цепь художественных взаимодействий, складывающаяся вокруг даже этого маленького пародийного эпизода пушкинского «Медного всадника». Образ Хвостова — обозначение духовной пошлости николаевского Петербурга. За духовным убожеством этого пиита стоят и Булгарин, и Уваров, и другие гонители Пушкина, представители обыденного распорядка петербургской жизни («в порядок прежний все вошло»), распорядка, который погубил Парашу и Евгения, погубил декабристов и, пройдет лишь еще немногим более трех лет, погубит и Пушкина.

Д. И. Хвостов 2 августа 1832 года послал Пушкину стихи «Соловей в Таврическом саду», кончавшиеся следующими строками:

Пусть голос соловья прекрасный,
Пленяя, тешит нежный слух,
Но струны лиры громогласной
Прочнее восхищают дух.
Любитель муз с зорю майской,
Спеши к источникам ключей:
Ступай послушать на Фурштатской,
Поет где Пушкин-соловей!

Эти стихи были посланы Хвостовым Пушкину в сопровождении записки, в которой свидетельствовалось почтение «приятелю-современнику, знаменитому поэту» и содержалась просьба передать стихи супруге поэта. В черновом наброске ответа Хвостову Пушкин формулировал свою благодарность и выражал желание отблагодарить стихотворца: «...Я в долгу перед Вами — вот уже 2 раза¹ как обратили Вы на меня свое внимание и почтили вы меня звуками лиры заслуженной и вечно юной — я отмалчиваюсь...»²

В дополнительном комментарии к «Неизданным письмам к Пушкину» Ю. Оксман высказал предположение: «Признавая себя в долгу перед Хвостовым за эти «звуки лиры заслуженной и вечно юной», Пушкин в ... 1833 г. помянул его в «Медном всаднике»... Однако это иронически-глумливое отношение к «лире» графа Д. И. Хвостова, запечатленное еще в посланиях и эпиграммах лицейской поры и достигшее высшего своего выражения в пародийной «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову», ни в коей мере не распространялось на общественно-политическую деятельность последнего. Как один из старейших и деятельнейших сенаторов граф Д. И. Хвостов отличался известной независимостью и широтою взглядов и пользовался большим авторитетом в кругах умеренно-либеральной дворянской общественности 20—30-х годов»³. Видимо, иронический тон посвященных Хвостову строк пушкинской поэмы является и ответом на его пошло-сентиментальные и беспомощные стихи, обращенные к Пушкину, и указание читателю на то, что «опередивший», «обскакавший» «Медного всадника» своими виршами о петербургском наводнении граф реально никак не осветил, не разрешил, а лишь опошлил острую трагедийную тему. И все же включение Пушкиным этого иронически-пародийного пласта в трагедийную, философски насыщенную поэму остается загадкой, и функция этого четверостишия по отношению к общему замыслу поэмы остается для нас пока закрытой. Быть может, разгадка

¹ Приведенным выше стихам Д. И. Хвостова предшествовало его послание «А. С. Пушкину, члену Российской Академии, 1831 года, при случае чтения стихов его о клеветниках России».

² Неизданные письма к Пушкину. — В кн.: Литературное наследство, т. 16—18. М., 1934, с. 597.

³ Там же, с. 597—598.

в том, что, отвечая на предшествующие послания Хвостова, Пушкин бросал новые ответы на затронутую графом тему о «клеветниках России»? Может быть, если Мицкевич — «первая», декабристы — «вторая», а Хвостов — «третья» полемическая линия поэмы? Возможно, что это полемика Пушкина со стилем или с содержанием стихов Хвостова о наводнении? А может быть, нужно выявить противоположение пушкинской мысли о личности и государстве взгляду на эту проблему у Хвостова?

Во всяком случае, предположение Ю. Оксмана о том, что соответствующее место в «Медном всаднике» есть простое ответствование на два предшествующих стихотворных послания Хвостова Пушкину, не кажется достаточным. Слишком стройное, грандиозное, обдуманное здание сооружал Пушкин в этой самой зрелой своей поэме, чтобы позволить себе случайную завитушку — необязательные строки, высказывание по случайному поводу. В этом пункте «самая загадочная поэма» Пушкина остается особенно плотно «занавешенной».

В числе литературных источников, прямо или опосредованно повлиявших на некоторые аспекты «Мелного всадника», исследователи отмечают «Письма о России» Франческо Альгаротти, вышедшие в 1739 году. Автор этого сочинения сформулировал афористическую мысль о Петербурге как «окне России в Европу». Эта формула была использована Пушкиным и в одном из авторских примечаний к «Медному всаднику», и в самом тексте поэмы. Принято полагать, что Пушкин взял эту формулу не непосредственно из «Писем о России», а из эпиграфа к другой книге¹. Вместе с тем, как отмечает М. П. Алексеев, «трудно отрицать возможность знакомства Пушкина с книгой Альгаротти в целом»².

Одним из литературных источников образа Петербурга и литературного образа конной фигуры Петра I является известная книга Жозефа де Местра «Петербургские вечера»³, вышедшая в Париже в 1821 году и сохранившаяся в библиотеке Пушкина во втором

¹ См. Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. СПб., 1910, с. 183, № 698; Путеводитель по Пушкину. М.—Л., 1931, с. 33.

² Алексеев М. П. Пушкин, с. 259.

³ Maistre Joseph de. Les soirées de Saint-Petersbourg, t. I. Paris, 1821.

издании (1831 года)¹. В литературоведении уже отмечалось известное влияние этого источника на образы пушкинской поэмы². Предложим, опираясь на исследования М. Алексева, сопоставительную таблицу, показывающую характер художественных взаимодействий литературного источника с «Медным всадником»:

Де Местр

Нет ничего более редкостного и чарующего, как прекрасная летняя ночь в Петербурге, где она нежнее и молчаливее, чем в более мягких климатах. Солнце медленно, как будто с сожалением, расстается с землею. Его пылающий диск, окруженный красноватыми облаками, катится как огненный шар над темными лесами, венчающими горизонт, и его лучи, отраженные витражами дворцов, создают зрителю впечатление огромного пожара.

Де Местр описывает Неву, «сдержанную гранитными набережными, для чего невозможно отыскать ни образец, ни подражание».

Корабли привозят дары тропических стран и плоды даров всей земли.

Де Местра восхищает «конная статуя Петра I, возвышающаяся на краю необъятной Исаакиевской площади. Его суровое лицо смотрит на реку и все еще одушевляет судоходство, созданное гением основателя. Все, что слышит ухо, все, что созерцает глаз в этом великолепном

Пушкин

И, не пуская тьму ночную
На золотые небеса,
Одна заря сменить другую
Спешит, дав ночи полчаса.

...И лес неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца

Громады стройные теснятся
Дворцов...

Невы державное течение,
Береговой ее гранит.

Все флаги в гости будут к нам
И запируем на просторе.
(В первом варианте: «Заторгуем на просторе»)

...Корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням
стремятся.

...грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...

...чьей волей роковой
Под морем город основался...

Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво...

¹ См.: Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина, с. 279, № 1127.

² См.: Алексеев М. П. Пушкин, с. 203—205.

зрелище, вызвано мыслью этой могучей головы. Это она вздвигла столько пышных строев из болот. На этих прискорбных берегах, откуда природа, кажется, вовсе изгнала жизнь, Петр поместил свою столицу. Здесь создал он своих подданных, которые еще толпятся вокруг его царственного изображения. Его ужасная рука еще простерта над их будущей судьбою. Глядишь на него и не знаешь — его бронзовая длань защищает или угрожает».

Ужасен он в кромешной мгле.

Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.

Идея сочетания противоположных начал (военно-оборонительной и внутренней подавляющей функций государства) лежит в основе трактовки образа Петра у Пушкина

Это сопоставление наглядно выявляет линии заимствований и отталкиваний Пушкина от книги Жозефа де Местра. При видимых соприкосновениях и художественных взаимодействиях с «Петербуржскими вечерами» поэма Пушкина стала «художественным предлогом для больших философских обобщений, для решения, хотя и в совершенно противоположном де Местру смысле, проблем добра и зла в сфере государственных и личных отношений»¹.

Обычно столицы государств складываются и растут в течение веков. Петербург вломился в русскую историю неожиданно и властно. Он был своим рождением обязан волевому решению и усилию Петра. Такое необыкновенное рождение столицы сразу же вызвало к жизни свои легенды, в которых уже к середине XVIII века образовались две линии: одобряющая, восхваляющая и осуждающая, проклинающая творение Петра². Эта мифология стала культурным фоном «Медного всадника» Пушкина и сказалась на художественной концепции поэмы.

В мифологии Петербург не предстал в реальных своих очертаниях, а выступал как символ идеи, носителем которой был его основатель Петр.

В первом случае Петербург выступает как символ добра и созидания, как столица, имеющая божественное происхождение, как результат благого действия провидения и как нерушимое и вечное средоточие силы и славы русской государственности. Этот вариант мифа

¹ Алексеев М. П. Пушкин, с. 205.

² См.: Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX — начала XX века. Л., 1977, с. 158—204.

разрабатывался в официальной письменной литературе. Второй вариант мифа разрабатывался в устной традиции и трактовал Петербург как противоестественный, не русский город, средоточие зла, как силу антибожественную и губительную по отношению к национальным традициям и интересам, как результат роковой воли, которая вызвала город из небытия и низринет его в хаос. Неправедный город, согласно этой легенде, обречен исчезнуть. Соответственно этим двум вариантам мифа Петр трактуется то как носитель божественного волеизлияния, то как порожденный Сатаной антихрист, охваченный роковой волей¹.

В отрицательном варианте легенды разрабатывалась тема неминуемой гибели Петербурга. Эта мифология была документально засвидетельствована при допросе царевича Алексея 8 февраля 1718 года. Царевич показал о видении, представившемся его матери, бывшей царице Авдотье Лопухиной: Петр вернулся к ней, оставив преобразовательную деятельность. «Еще же сказывала... что Питербурх не устоит за нами: «Быть-де ему пусто, многие-де о сем говорят»². «*Петербургу быть пусто*» — эта формула была рождена политической борьбой петровской эпохи и закрепилась в народном сознании, получила распространение в народной молве. Об этом свидетельствует, например, то, что «в конце 1764 года появился в Петербурге «сумасброд», проповедовавший, что накануне или на другой день Рождества Христова в 1764 году произойдет потоп»³. В конце XVIII века на Дворцовой площади был схвачен крестьянин, который показал на следствии, что «бог его послал прорекать, и ежели не примется та вера (старая вера. — Ю. Б.), то город сгорит и потопнет»⁴. Образы и умонастроения библейского мифа о всемирном потопе в ситуации тяжелого подневольного труда десятков тысяч строителей столицы повлияли на

¹ Оба варианта мифологической трактовки Петра и Петербурга нашли свое отражение в исторической литературе. См.: Шмурло Е. Петр Великий в оценке современников и потомства, вып. I (XVIII век). СПб., 1912, с. 37.

² См.: Устрялов Н. История царствования Петра Великого, т. 6. СПб., 1859, с. 457.

³ Павел I. Собрание анекдотов, отзывов, характеристик, указов и пр. СПб., 1901, с. 13—14.

⁴ Есипов Г. В. Люди старого века. Рассказы из дел Преображенского приказа и Тайной канцелярии. СПб., 1880, с. 203—204.

укоренение в народном сознании представлений о грядущем гибельном наводнении, которое уничтожит город¹.

Традицию воспевания Петербурга начали Феофан Прокопович и Сумароков. У Сумарокова новая столица прославляется как «Северный Рим», «убежище покоя», провозвестница золотого века процветания России. Еще в 1715 году Феофан Прокопович выражал восторг величием и «великолепием» «новоцарствующего града Петрова»². Поэму «Петриада», прославляющую Петра, в свое время замыслил Кантемир, однако написал лишь начальную песню, которая впервые рисует петербургский пейзаж и уже тем самым является художественной предшественницей и провозвестницей величавых пушкинских строк, посвященных «Петра творенью». Кантемир писал:

Течет меж градом река быстрыми струями,
В пространство тречисленными впадая устами.
Море, его же воды берега подмывают
Северных царств, Балтичко древни называют.
Над береги реки всходят искусством прославным
Домы так, что хоть нов град, ничем худши давним.

Д. Благой видит в одах Ломоносова тот звонкий и высокий слог, который подготовил стих знаменитой пушкинской поэмы: «Ломоносов говорит о том же в стихе, по звучности и силе местами почти приближающемся к стиху «Медного всадника».

Любовь России, страх врагов,
Страны полночной героиня,
Седми пространных морь, брегов
Надежда, радость и богиня»³.

И действительно, в этой одической строфе все готовит и предвосхищает пушкинский стих «Медного всадника», и разве что только третья строка обращена не вперед к Пушкину, а назад к Тредиаковскому.

Впрочем, линии преемственности тянутся к Пушкину от Тредиаковского не только через Ломоносова,

¹ См.: Анциферов Н. П. Быль и миф Петербурга. Пг., Брокгауз-Эфрон, 1924; он же: Душа Петербурга. Пг., Брокгауз-Эфрон, 1922.

² Прокопович Феофан. Соч. М.—Л., 1961, с. 45.

³ Благой Д. Д. История русской литературы XVIII в. М., 1946, с. 124.

но и прямо и непосредственно. Так, Л. Тимофеев (со ссылкой на Г. Шпаера, который обратил его внимание на это) отмечает линию художественного взаимодействия «Медного всадника» и «Похвалы Ижерской земле и царствующему граду Санктпетербургу» Тредиаковского¹. Примечательна близость отдельных мыслей и выражений Тредиаковского и Пушкина. Сопоставимы образы Тредиаковского: «О прежде дебрь, се коль населена!», «Осушены почти уж блата мглисты» с образами Пушкина: «По мшистым, топким берегам. . .», «Из тьмы лесов, из топи блат вознесся пышно, горделиво». Существенны и оппозиция «прежде — теперь», и переключки в хронологических координатах художественного действия двух произведений: стихотворение Тредиаковского приурочено к пятидесятилетию Петербурга, и поэт вопрошает:

Что ж бы тогда, как пройдут уж сто лет?
О, вы, по нас идущие потомки,
Вам слушать то, сему коль граду свет,
В восторг пришед, хвалы петь будут громки.

«Громки хвалы», которые, «в восторг пришед», поет Петербургу Пушкин, начинаются со слов: «Прошло сто лет». Этот зачин пушкинской оды Петербургу прямо отвечает на обращение к потомкам Тредиаковского, на его вопрошающую строку: «Что ж бы тогда, как пройдут уж сто лет?»

Тредиаковский в «Похвале Ижерской земле и царствующему граду Санктпетербургу» писал:

Приятный брег! Любезная страна!
Где свой Нева поток стремится к пучине.
О! прежде дебрь, се коль населена!
Мы град в тебе престольный видим ныне.

Немало зрю в округе я доброт:
Реки твоей струи легки и чисты;
Студен воздух, но здрав его есть род;
Осушены почти уж блата мшисты.

Преславный град, что Петр наш основал
И на красе построил толь полезно,
Уж древним всем он ныне равен стал,
И обитать в нем всякому любезно.

¹ См.: Сб. Пушкин. М., 1941, с. 231.

Державин в «Видении мурзы» (1783) описывал Петербург:

Вокруг вся область почивала,
Петрополь с башнями дремал,
Нева из урны чуть мелькала,
Чуть Бельт в брегах своих сверкал.

Предания о несправедном и обреченном Петербурге оказались вовлечены в сюжет «Медного всадника». Вселенский потоп, обрушившийся на град Петра, в описании Пушкина становится отголоском этих легенд. «Ужо тебе!», брошенное в лицо Петру Евгением, есть известный перифраз мифологических угроз-пророчеств: «Быть Петербургу пусты!» Однако Пушкин, соприкасаясь в своей художественной концепции с зловещими преданиями, подчеркивает ее нетождественность с ними. В различных черновых вариантах концовки вступления устойчиво фигурирует строка, подчеркивающая, что читателя ожидает зимний, вечерний рассказ для друзей, «а не зловещее преданье»¹. Эта строчка скрыто предполагала и отклоняла возможность повторения «ужасной поры». В окончательную редакцию поэмы эта строка не входит, видимо, в связи с тем, что в предшествующей строфе Пушкин уже внятно и определенно высказал свою позицию по поводу «зловещего преданья», гласящего: «Быть Петербургу пусты!» Пушкин, опираясь на устную осуждающую и письменную восхваляющую Петра и Петербург традицию и исходя из своих историко-философских убеждений, утверждает безусловную неколебимость Петербурга, несмотря на все его отрицательные аспекты:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;

Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра!

Предание о Петербурге впервые обрело свое письменное отражение в высокой литературе — в «Медном

¹ См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти т., т. V. М., 1948, с. 487.

всаднике». Не случайно итальянский литературовед Э. Ло Гатто в книге «Миф о Петербурге», посвященной петербургской теме в русской литературе, делает исходным пунктом своего исследования «Медный всадник»¹.

Противоположные традиции — устная, фольклорная, осуждающая и письменная, официальная, воспевающая Петербург — были объединены в некую противоречивую целостность, в новом интегральном видении столицы, в «Медном всаднике» Пушкина. В поэме создан уникальный, не повторившийся в истории литературы образ положительно-отрицательного столичного города. «Петербург Вступления к поэме (город Петра, перед которым «померкла старая Москва») и Петербург собственно поэмы (город Медного всадника и несчастного Евгения) — вот два главных облика северной столицы. Они пришли к Пушкину из глубины XVIII века, были им исторически переосмыслены и художественно конкретизированы, слиты воедино, и на основе этого слияния Пушкин создал облик города очень неоднозначный... по осмыслению исторической роли его в судьбах России и Европы. В поэме Пушкина обе стороны города — одна величественная и величавая, другая роковая и трагическая — составляют нерасторжимое единство... В «Медном всаднике» Пушкин выступает последним певцом светлой, величавой стороны Петербурга и первым представителем письменной литературы, воплотившим в реальных художественных чертах его роковую и трагическую роль в судьбе человека»².

«Медный всадник» написан в духе русской культурной традиции конца XVIII — начала XIX веков — традиции связи поэзии и истории, приводившей даже к объединению в одном лице поэта и историка (Карамзин, Пушкин). Движение исторического интереса Пушкина шло из глубины веков к его современности (Борис Годунов — эпоха Петра — Екатерина II), при этом каждый из затронутых периодов был примечателен для поэта не только сам по себе, но и как способ постижения современности. В этом сопряжении прошлого и настоящего проявлялся историзм пушкинского мышления, сказавшийся и на «Медном всаднике», историче-

¹ См.: Gatto E. L. O. Il mito di Pietroburgo. Storia, legenda, poesia. Milano, 1960, p. 204—124.

² Долгополов Л. На рубеже веков, с. 164.

ской и актуальной поэме, связующей прошедшие времена с нынешними.

В пушкиноведении прочно установлен факт влияния оды XVIII века на поэтический строй «Медного всадника». Это влияние касалось не только формы и традиций стихосложения, не только сцепления слов с ориентацией на определенные языковые слои. Сами содержательные, идейно-значимые политические аспекты одических приемов поэзии XVIII века оказали влияние на пушкинское мышление. Убедительно характеризует эти приемы Д. Благой: «Похваляя Петра, похвалим Елизавету», — говорит Ломоносов в «Похвальном слове Петру». В своих одах он делал как раз наоборот, восхваляя очередного носителя монаршей власти, он восхвалял в нем Петра, т. е. тот идеальный образ монарха, «премудрого учителя и просветителя», который он «воображал» в облике исторического Петра. Оттого все изображения Ломоносовым императриц почти лишены каких бы то ни было индивидуальных черт. . . Рядом с этим отвлеченно-идеальным героическим образом в одах Ломоносова постоянно присутствует другой, не менее могучий женский образ — олицетворенный образ «возлюбленной матери» — России¹. В творческом сознании Ломоносова образы монархов и благоденствующей ими страны «непроизвольно сливаются, накладываются друг на друга, как бы сквозят друг другом»².

Тонко описанное здесь взаимодействие похвального и критического, идеального и реального, прошлого и современного в образах царей и образе державности, техника «накладывания» идеального в фигуре Петра I на современные аспекты рожденной им государственности — все это, безусловно, сказалось в «Медном всаднике». Пушкин пользуется этой ломоносовской одической техникой «накладывания» одного образа на другой при сличении живого Петра с его медным истуканом и сопоставлении с самодержцами, о царствовании которых упоминается в поэме (Александр I, Николай I); а также при одических хвалах Петербургу, порою оборачивающихся хулой ему.

¹ Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. М., 1945, с. 132.

² Там же.

Л. Пумпянский конкретизирует важнейшие детали одической традиции, на которую опирался Пушкин в «Медном всаднике». Исследователь пишет: «По-видимому, в проповедях (Феофана и др.) и в похвальных словах впервые установилась формула «где прежде — там ныне», так что стихи Пушкина «где прежде финский рыболов... ныне там...» представляют ссылку на ораторско-одическую традицию с давностью в пять четвертей века. Формула почти современна основанию Петербурга»¹.

Еще П. В. Владимиров отмечал «тесное взаимоотношение, в котором находится «Медный всадник» к статье Батюшкова «Прогулка в Академию художеств»². Н. Элиат³ дополнил эти соображения указанием на другие реминисценции:

Где прежде финский рыболов
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод...

Заснул... И счастлив ты,
Угрюмый сын природы!⁴
Иногда лагерь располагается на
отлогих берегах озера, где до
сих пор спокойный рыбак бро-
сал свои мережи⁵.

М. Аронсон пополнил стихотворением С. П. Шевырева «Петроград» многообразные художественные источники, оказавшие воздействие на замысел и поэтику «Медного всадника»⁶. Стихотворение Шевырева пользовалось успехом и известностью в литературных кругах, и Пушкин, внимательно следивший за развитием русской литературы, «не мог не знать этого стихотворения, даже если бы он и не заметил его в «Московском вестнике», где оно открыло 1830-й год. Поэтому близкие совпадения между «Петроградом» и вступлением к «Медному всаднику», естественно, ставят вопрос, не является ли стихотворение Шевырева одним из источников этого вступления?»⁷ Аронсон верно полагает,

¹ XVIII век, сб. под ред. А. С. Орлова. Л., 1935, с. 105.

² Памяти Пушкина. Научно-литературный сб., составленный проф. и преподавателем Имп. Университета св. Владимира, с. 26—27.

³ Элиат Н. К вопросу о влиянии Батюшкова на Пушкина. — В сб.: Пушкин и его современники. Материалы и исследования, вып. XX. Петроград, 1914, с. 33.

⁴ Батюшков К. Н. Соч. М.—Л., «Academia», 1934.

⁵ Из писем русского офицера о Финляндии, т. II, с. 9—10.

⁶ См.: Аронсон М. К истории «Медного всадника». — Пушкинский временник. М.—Л., 1936.

⁷ Там же, с. 221.

что логический ход и композиция Вступления к пушкинской поэме перекликаются с «Петроградом» Шевырева.

В «Дневнике» Шевырева 2 марта 1829 года записано: «В Петер<бурге> пришла мне тема для пьесы: море спорило с Петром (основ. Петербурга)». Это краткое изложение замысла произведения само по себе свидетельствует о художественной близости задачи шевыревского «Петрограда» и некоторых аспектов пушкинского «Медного всадника». В стихотворении Шевырева есть образ города, поднимающегося из «зыбких блат»:

И в основу зыбких блат
Улеглися миллионы:
Всходят храмы из громад
И чертоги и колонны.

Этот образ перекликается с высокопоэтичными стихами Пушкина, прославляющими диво полных стран, вознесшееся из небытия гиблой природной стихии. «Блат», «громады», «корабли», «башни» — эти ключевые слова шевыревского «Петрограда», обрисовывающие создание города на гиблом месте, входят и в лексический арсенал пушкинской поэмы. При этом у Шевырева «блата» не только зыбкие, но он употребляет и тот эпитет-клише, который затем будет использован и Пушкиным:

И родился чудоград
Из неплодных *топей блага*.

Это словосочетание уже близко пушкинскому: «...из тьмы лесов, из топи блат...»

В стихотворении Шевырева есть и характеристика державных планов Петра, хотя она не столь отточенна, полна и всестороння, как в поэме Пушкина:

Да узрят народы славу
Руси бодрственных сынов
И окрепшую державу.

В стихотворении Шевырева обозначены мотивы строительства Петербурга: новая столица закладывается во славу России, для утверждения ее государственности, подчеркивается также международный резонанс этого события. Далее у Шевырева идет, как и во Вступлении к «Медному всаднику», утверждение свершенности основных петровских замыслов:

...сбылось Петрово слово.

Некоторые акценты в описании Петербурга Шевыревым использованы были и Пушкиным¹. Так, образ адмиралтейской иглы, сотворенной из плоти света, истоками своими восходит к шевыревскому стиху:

Шпиц, прорезав недра туч,
С башни вспыхнул величавый.
Как ниспадный солнца луч
Или луч Петровской славы.

В стихотворении Шевырева есть еще слабо разработанный, но все же внятный мотив плодотворного общения с другими народами («все флаги в гости будут к нам»):

Что чернеет лоно вод?
Что шумят валы морские?
То дары Петру несет
Побежденная стихия.
Прилетели корабли
И России принесли
Дань наук и плод свободы.

Шевырев рисует и образ Медного всадника, однако этот образ дан без той глубокой и противоречивой историко-философской трактовки, которую предложит Пушкин. У Шевырева при разработке темы петровского монумента есть лишь аспект победоносного величия и соперничества с природой. Эти важные, хотя и односторонние, характеристики прочерчены выпукло и зримо:

На обломок диких гор
На коне взлетел строитель;
На добычу острый взор
Устремляет победитель;
Зоркий страж своих работ
Взором сдерживает море
И насмешливо зовет:
«Кто ж из нас могучей в споре?»

Дан в стихотворении Шевырева и образ схватки Петра и Петербурга с Невой. Однако эта картина мало разработана Шевыревым в деталях. При сопоставлении образов стихий, предложенных двумя поэтами, хорошо

¹ См.: Аронсон М. К истории «Медного всадника», с. 221—223.

видно, что плоскостному и однозначному описанию Невы и наводнения у Шевырева противостоит пушкинская метафорическая «игра» взаимонакладывания природной и социальной стихий друг на друга, придающая образу Невы многозначный, переливающийся, бесконечно глубокий символ. И все-таки некоторые импульсы и первотолчки для пушкинского описания наводнения можно найти у Шевырева:

Помнит древнюю вражду,
Помнит мстительное море.
И для мщенья примет мзду,
Шлет на град поток и горе.
Ополчается Нева,
Но от твердого гранита,
Не отъяв свои права,
Удаляется сердито.

Чем больше точек соприкосновения обнаруживается у «Медного всадника» с ранее возникшими произведениями, тем более видно, сколь далеко и высоко ушел Пушкин в своей поэме от предшественников.

В связи с описанием красоты Петербурга и белой ночи Пушкин делает авторское примечание: «Смотри стихи кн. Вяземского к графине З.» Это стихотворение посвящено графине Е. М. Завадовской и называется «Разговор 7 апреля 1832 года»:

Я Петербург люблю с его красою стройной,
С блестящим поясом роскошных островов,
С прозрачной ночью, дня соперницы безнойной,
И свежей зеленью молодых его садов.

Эти стихи — литературный источник, от которого отталкивался и из которого заимствовал Пушкин строительный материал для своих образов. Описательное признание «Я Петербург люблю» Вяземского у Пушкина звучит восторженно, стремительно: «Люблю тебя, Петра творенье»; у Вяземского: «с его красою стройной» — у Пушкина: «люблю твой стройный строгий вид»; у Вяземского: «с блестящим поясом роскошных островов» — у Пушкина: «Темнозелеными садами Ее покрылись острова». В неэнергичном описательном стихе Вяземского говорится о прозрачной ночи, дня сопернице безнойной. У Пушкина же эта тема предстает в звонком одическом, афористичном стихе:

И, не пуская тьму nocturno
На золотые небеса,
Одна заря сменить другую
Спешит, дав ночи полчаса.

Казалось бы, многие «совпадения» «Медного всадника» Пушкина со стихами Тредиаковского, Батюшкова, Шевырева, Вяземского и других предшественников обусловлены лишь единым предметом описания. Однако дело обстоит сложнее: истинный поэт не воспринимает предмет зеркально, а берет его через опосредования предшествующей культурной традицией. «Петербургская тема», строительство новой столицы, тема наводнения, фигура Петра и образ фальконетовского монумента в русской поэзии XVIII — начала XIX века являются не только поэтическим фоном «Медного всадника», но и «призмой культуры», сквозь которую Пушкин видит те же исторические события, темы, образы.

Пушкинская поэма вбирает в себя барочные, романтические, классицистические и сентименталистские традиции. В самой поэтике «Медного всадника» немало от од и от риторически-резонерских интонаций и приемов классицистических произведений:

Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!

Сентиментализму присуще «чувство природы». Это направление создало ту традицию, которая позволила Пушкину в «Медном всаднике» живо ощутить и ярко описать природную стихию.

Глубок слой влияния романтической традиции на пушкинскую поэму. Романтически «одногеройно» само построение поэмы Пушкина. При этом Евгений почти лишен индивидуальных характеристик.

Под влиянием немецких романтиков в русской литературе середины 20-х годов XIX в. развивается фантастическое начало. Одним из первых собственно фантастических произведений в русской литературе была повесть Антония Погорельского «Лафертовская маковница» (1825). Жанр получил значительное распространение в конце 20-х — начале 30-х годов. У Пушкина это сказалось и в некоторых зафиксированных, но не осуществленных планах, и в его устных рассказах (свидетельство А. П. Керн и В. П. Титова), и в некоторых

аспектах повестей Белкина. Особенное значение фантастическое начало имеет в творчестве Пушкина в связи с темой оживления вещного, неживого, мертвенного. На один из аспектов этой проблемы обратил внимание еще Р. Якобсон, подчеркнувший, что у Пушкина памятники оживают: статуя Командора приходит на встречу с Дон Гуаном в «Каменном госте», памятник Петру соскакивает с пьедестала в «Медном всаднике». Вспомним также мертвую старуху графиню, являющуюся сообщить Германну секрет трех карт, а затем оживающую и подмигивающую ему в образе Пиковой дамы, изображенной на игральной карте.

Фантастическое начало у Пушкина во всех этих случаях есть «реанимация» мертвенной, злой, противочеловечной силы, которая, оживши, губит героя. При этом оживление всякий раз происходит не столько в реальности, сколько в смещенном сознании героя. Иными словами, оживший памятник или карта приходят губить героя как бы изнутри его сознания. Тем самым они в известном отношении становятся способом его нечаянного самоубийства (приговор внутренней совести или казнь страхом, осознание вины или ничтожности своих сил для решения непосильной жизненной задачи и т. д.). Вместе с тем все совершается не только в сознании, но и в действительности или, по крайней мере, на грани реальности. Оба плана фантазмагорического события — объективный и субъективный — перемещаются, играют, переливаются, перетекают один в другой. В фантастике Пушкина нет ничего мистического, потустороннего. Она «верх искусства фантастического»¹.

На фантастические аспекты «Медного всадника» обращал внимание еще П. Сакулин, увидевший некоторые параллельные темы поэмы Пушкина и напечатанной в 1841 году романтической повести Одоевского «Саламандра», которая отстоит на четыре года от публикации и на восемь лет от времени написания «Медного всадника». Сакулин отвергает возможность подражания Одоевского Пушкину, но подчеркивает, что «можно указать некоторые частности, которые, по-видимому, навеяны Пушкиным или, по крайней мере, допу-

¹ Достоевский Ф. М. Письма, т. IV. М.—Л., 1959, с. 178.

скают сближение Одоевского с Пушкиным»¹. Сходство между этими произведениями возникает: 1) благодаря совпадению темы наводнения и ее разработки, а также сходству в сюжете: гибель во время наводнения невесты героя (у Одоевского мнимая гибель), что вызывает резкую перемену в его судьбе; 2) благодаря единому источнику — описанию наводнения в книге В. Н. Берха, к которому Одоевский оказывается ближе в своем повествовании, чем Пушкин².

Несчастливая судьба Евгения и его Параши вызвана «общемировыми» обстоятельствами, вписана в судьбу России и ее столицы. Наводнение дано в поэме не как частный случай, не как простой выход стихии из берегов, а как состояние мира; перед нами разбушевавшаяся природа, неблагополучная, бунтующая социальность, закономерно вышедшая из обыденного состояния Вселенная. Эти глобально-природные образы сближают «Медный всадник» с некоторыми элементами поэтики романтических трагедий, таких, как, например, «Каин» Байрона.

На художественной концепции «Медного всадника» сказывается воздействие романтической модели мира и личности, находящихся в трагической ситуации³. Коротко можно сформулировать данную проблему следующим образом. Романтизм рисует всеильное, всепобеждающее зло, против которого восстает личность, в глубине души сознающая всю невозможность противостоять этому противочеловечному могуществу. Однако герой, ощущая всеилие зла, не в состоянии терпеть его далее и смиряться перед этим грозным и смертоносным началом. При всей обреченности такого индивидуального бунта против вечной, всевластной и непобедимой мощи зла, борьба и гибель личности не только не бессмысленны, но имеют высокое моральное, эстетическое и социальное назначение.

Этот, казалось бы, бессмысленный и заранее обреченный мятеж, во-первых, позволял самосохраниться и

¹ См.: Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель, т. 1, ч. 2. М., 1913, с. 329—330.

² См.: Измайлов В. Н. Очерки творчества Пушкина, с. 320—321.

³ См. подробнее: Борев Ю. О трагическом. М., 1960, с. 118—128.

самоосуществиться личности, или, вернее, хотя бы на короткое время бунта обрести свободу и истинно человеческое действие; во-вторых, этот бунт не позволяет всеильному злу разлиться всесветным потоком и затопить весь мир. Мятеж ставит хотя и быстро смываемую, но все же существенную преграду на пути зла, всякий раз ограничивая его размах, отвлекая его от привычного пиршества жизни на не менее привычное, но все же менее привлекательное дело подавления сопротивления. Наконец, в-третьих, личность, восставшая против зла, создает вокруг себя хотя бы временный оазис человечности, красоты, социальной справедливости. В грозных и темных тучах, навсегда покрывающих небо, благодаря бунту образуются прорывы, в которые проглядывает солнце, одаривающее землю светом. Мятеж, омрачая нас своей обреченностью, жестокостью расправы с восставшим, делает жизнь не беспросветной: он не дает надежды на победу, но и не позволяет окончательно отчаяться. Такова романтическая концепция трагического состояния мира и человека. Она есть плод глубоких разочарований в близких перспективах исторического прогресса.

Все здесь сказанное о романтической концепции борьбы героя с могущественным злом применимо к характеристике трагического аспекта «Медного всадника».

Проблема социального протеста, доходящего до прямого противовластного бунта, которая стала в центр размышлений многих великих классиков русской литературы XIX века, и особенно Достоевского, впервые широко и глубоко подвергнута художественному анализу Пушкиным. И гибельность для декабристов их восстания, и победа самодержавной власти, и отсутствие исторически близкой, внятно видимой перспективы разрешения назревшей и остающейся неразрешимой социальной ситуации, и чувство безысходности, и ощущение всеилия николаевской реакции — все это заставляло Пушкина в процессе разработки трагических аспектов художественной концепции «Медного всадника» опереться на романтическую модель состояния мира.

Линии художественных взаимодействий, связывающие «Медный всадник» с барочной, классической, просветительской, сентименталистской и романтической традициями, сходятся и перерабатываются на единой

реалистической основе. «Медный всадник» — произведение глубоко реалистическое, что, в первую очередь, определяется и характером концептуального решения генеральной проблемы поэмы — взаимоотношения личности и государства, и обрисовкой сюжетно действующих сил как типологических социальных сил, глобальным социальным анализом общественной ситуации. В этом плане «петербургская повесть» «Медный всадник» — непосредственная предшественница особого жанра, который нашел свое продолжение в петербургских повестях Гоголя. В отличие от романтической традиции, предполагающей изображение в трагедии высокого героя, в «Медном всаднике» при всем трагедийном характере повествования в его центре ординарный, а в некоторых отношениях даже заурядный человек. Этим Пушкин зачинает новую реалистическую традицию показа крушения социальных и личных надежд и мечтаний человека: «утраченные иллюзии» становятся «обыкновенной историей», и трагическая судьба становится будничным уделом личности, и притом личности не возвышенно-исключительной, а рядовой.

Перед нами реализм, вобравший в себя все богатство предшествующего художественного опыта.

«Медный всадник» Пушкина — это не просветительский реализм, а одухотворяющий всю великую русскую литературу XIX века критический реализм. Принято вести и отсчитывать его родословную от «Шинели» Гоголя. Вся русская литература XIX века вышла из гоголевской «Шинели»? Нет, прежде того реализм ворвался в русскую литературу на бронзовом пегасе самой последней и самой великой пушкинской поэмы. Прозорливое и пронизательное постижение глубинной сути жизни, острейшее осуждение самодержавного деспотизма, провоцирующего ситуацию бунта, и одновременно порицание безумия одиночного антидеспотического возмущения и воздаяние должного его благородству; введение образа маленького человека (Евгений предвосхитил смиренного Акакия Акакиевича с его безумным бунтом и гибелью) и защита его интересов даже перед лицом всемогущей державности — все это определило критический характер реализма «Медного всадника». И только сравнительно поздняя публикация истинно пушкинского текста поэмы на многие годы исказила общую картину и создала ошибочную тради-

цию отсчета летосчисления русского критического реализма¹. Zenит творчества Пушкина, поэма «Медный всадник» явилась исходной точкой «расширяющейся Вселенной» русского критического реализма.

3. «МЕДНЫЙ ВСАДНИК» И ПУШКИН

СМЫСЛ «МЕДНОГО ВСАДНИКА» В КОНТЕКСТЕ ЛИЧНОСТИ АВТОРА

Биографический анализ способен раскрыть некоторые существенные стороны смысла поэмы.

Пушкин помимо образа повествователя прямо вводит свой авторский образ в поэму и пишет, что любит петербургских задумчивых ночей

Прозрачный сумрак, блеск безлунный,
Когда я в комнате моей
Пишу, читаю без лампы...

Тем самым поэт подчеркивает свое близкое присутствие и причастие к событиям, изображаемым в поэме: он и в стороне от действия, и почти включен в него, душой сопричастен происходящему. Если бы Пушкин в «тот день» (наводнения или бунта Евгения) был в Петербурге, он был бы, как и его герой Евгений, на Сенатской площади.

Американский литературовед У. Викери верно подмечает, что «Медный всадник» — одно из самых «личных» произведений Пушкина: в судьбе и характере Евгения много от самого автора. Как и Пушкин, Евгений 1) жертва Петербурга, 2) происходит из некогда знатного, а ныне обедневшего рода, 3) поэтическая натура (в раннем варианте он был не мелким чиновником, а поэтом), 4) гоним властью и бессилен перед ней (Пушкин — жертва Николая, Евгений — Петра; в поэме

¹ Впрочем, В. Я. Брюсов еще в 1923 году верно обозначал истоки русского критического реализма: «Петербургские повести» Гоголя вышли из внешних описаний «Медного всадника». Напротив, идея «Медного всадника» целиком легла в основу «Преступления и наказания»: имеет ли право человек ради целей, которые он считает высокими, жертвовать жизнью другого человека? (Петр — Раскольников, бедный Евгений — старуха процентщица)... Пушкин в 20-х и 30-х годах доходил даже до наших дней, а может, заглядывал и дальше. Брюсов В. Я. Пушкин — мастер. — В сб.: Пушкин, т. 3. М.—Л., 1937, с. 249.

нашло своё выражение присущее Пушкину ощущение несвободы и плена)¹. Подчеркиваемая многими исследователями близость Евгения характеру и личности Пушкина делает перспективным биографический подход к этому произведению.

Английский литературовед Д. Бейли пишет: «В «Евгении Онегине», например, или в «Медном всаднике» немало лирических отступлений, ссылок на события жизни поэта, на его друзей, на его привязанности и антипатии. Присутствие автора в пушкинской поэзии подчинено его искусству, эстетическим целям»².

В поэме точкой «схождения», «отождествления» автора и его героя становится поселение Евгения в Коломне. Поэт пишет:

Наш герой
Живет в Коломне; где-то служит...

Окончив лицей, Пушкин поселился в родительской квартире на Фонтанке, в тихой Коломне, в трехэтажном каменном доме флотского капитана Клокачева. В то время Коломна была окраиной Петербурга, захолустьем, где жили ремесленники, чиновники и обедневшие дворяне. «Поэт поселил в доме Клокачева («в том доме, где стоял и я») героя задуманной поэмы о наводнении»³. В пушкинской поэме нет «мелких фактов», не работающих на смысл, важно лишь понять, в каком направлении они формируют семантическое поле произведения.

То, что поэт поселил своего героя в том месте, где некогда жил он сам, имеет прямой смысл — сближение авторского «я» с этим персонажем.

Пересечения «Медного всадника» с биографическими моментами жизни Пушкина давно отмечались исследователями. Так, например, важные комментарии вызвала известная запись в «Дневнике» от 1 января 1834 года: «Третьего дня я пожалован в камер-юнкеры (что довольно неприлично моим летам). Но двору хотелось, чтобы Н. Н. Пушкина танцевала в Аничкове. Так я же сделаюсь русским «Dangeau». Заметки Данжо

¹ См.: Vickery W. N. Alexander Pushkin. N.-Y., Twayne publ., 1970, 211 p.

² Bayley J. Pushkin. Cambridge, 1971, p. 11.

³ Анциферов Н. Петербург Пушкина. М., 1950, с. 17.

о придворной жизни Людовика XIV составили яркую обличительную картину. Литературовед Якубович высказал догадку по поводу пушкинской дневниковой записи: «...своеобразную обличительную силу, скрытую в «Журнале» Данжо, очевидно, и имел в виду Пушкин», фраза которого «звучит как угроза; это почти повторение «Ужо тебе!», которым грозит царю несчастный Евгений «Медного всадника»¹.

Д. Мирский видит в «Медном всаднике» лишь «лирическую обработку собственной растерянности перед узкоконкретным и относительно эфемерным стечением обстоятельств»². Это суждение, вытекающее из вульгарно-автобиографического подхода, встретило справедливое возражение еще в середине 30-х годов. Вас. Гиппиус писал по этому поводу: «...разумеется, личнобиографическая основа в «Медном всаднике» не больше, чем в любом произведении мировой литературы и, как всегда, нимало не препятствует художественному значению, которое заключается в обобщении узкоконкретного»³. Верно возражая против вульгарно-биографического подхода Мирского, статья Гиппиуса ошибочно сужает биографическую основу «Медного всадника».

Тема безумия Евгения была не чужда размышлениям Пушкина о себе. Он отвергает безумие, как худшую из напастей:

Не дай мне бог сойти с ума, —
Нет, лучше посох и сума...

Биографично для Пушкина впечатление о ненастье и наводнении, которые поэт наблюдал незадолго до болдинской осени. Не менее биографичен и эпизод бегства человека от едущего государя. Пушкин наблюдал нечто подобное летом 1833 года (герой эпизода С. А. Соболевский вернулся из-за границы 22 июля 1833 года). В. А. Соллогуб вспоминает: «Помню, как однажды Пушкин шел по Невскому проспекту с Соболевским. Я шел с ними, восхищаясь обоими. Вдруг за Полицейским мостом заколыхался над коляской высо-

¹ См.: Якубович Д. П. Дневник Пушкина. — В сб.: Пушкин. 1834 год, изд. Пушкинского общества. Л., 1934, с. 20—49.

² Мирский Д. Проблема Пушкина. Литературное наследство, т. 16—18. М., 1934, с. 91—112.

³ Гиппиус Вас. Проблема Пушкина. — Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, I. М.—Л., 1936, с. 258.

кий солтан. Ехал государь. Пушкин и я повернули к краю тротуара и, сняв шляпы, выждали проезда. Смотрим, Соболевский пропал. Он тогда только что вернулся из-за границы и носил бородку и усы цветом ярко-рыжие. Заметив государя, он юркнул в какой-то магазин, точно в землю провалился. . . Мы стоим, озираемся, ищем. Наконец, видим, Соболевский с шляпой набекрень. . . догоняет нас, горд и величав, черту не брат. Пушкин рассмеялся своим звонким детским смехом и покачал головой: «Что, брат, бородка-то французская, а душенька-то все та же русская?»¹

Биографична для Пушкина и тема старой Москвы, померкшей перед «младшею столицей». Так перед самым написанием «Медного всадника» в конце августа 1833 года Пушкин в письме к жене так формулировал свои московские впечатления: «Однако скучна Москва, пуста Москва, бедна Москва. Даже извозчиков мало на ее скучных улицах»².

Тема подстановки, «отождествления», сближения Евгения и Пушкина проходит через работы А. Белого³, М. Еремина⁴ и других исследователей.

Еремин аргументирует близость образа Евгения личности поэта тем, что Пушкин вместе со своим героем бросает вызов *горделивому истукану* и всему строю жизни, который во времена Николая I власти старались оправдать и укрепить авторитетом Петра. В стихотворении «Поэт», из которого взяты автоцитаты в «Медный всадник», Пушкин говорит о своем отношении к кумиру:

Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам *народного кумира*
Не клонит гордой головы.

«Поэт и его герой — единомышленники», замечает М. Еремин и предупреждает, что не следует судить об интеллектуальном уровне Евгения по буквальному смыслу фразы:

¹ Пушкин А. С. в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1974, с. 211—212.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. X, с. 441.

³ См.: Белый А. Ритм как диалектика. М., 1929, с. 173.

⁴ См.: Еремин М. «В гражданстве северной державы. . .» — В сб.: В мире Пушкина. М., 1974.

Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег.

Это ведь герой говорит сам о себе. Добавим к этому, что такого рода сетования на свой ум были в характере Пушкина. Как раз во время высочайшего творческого взлета болдинской осени, принесшего миру «Медного всадника», Пушкин 23 октября 1833 года жалуется: «...бог знает что со мной делается. Старам стала, и умом плохам»¹.

Евгений, как и Пушкин, презирает тех «счастливицев», которые «ума не дальнего ленивцы, которым жизнь куда легка!». Евгений, как и поэт, выходец из обедневшего старинного дворянского рода, но он не помышляет о возврате знатности и былых привилегий.

Живет в Коломне; где-то служит,
Дичится знатных и не тужит
Ни о почившей родне,
Ни о забытой старине.

Все эти наблюдения и рассуждения М. Еремин итожит, подчеркивая, что Евгений самый близкий Пушкину герой. Поэт сам о себе пишет:

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и *смятенья* полн...

Теми же словами говорит поэт о Евгении:

Увы, его *смятенный* ум...
И взоры *дикие* навел.

«Страдания героя,— заключает М. Еремин,— близки поэту, как свои собственные, больше того: они — образ собственных страданий поэта». «В «Медном всаднике» мысли и переживания поэта слились с мыслями и переживаниями героя»². Полагая наблюдение о близости образа Евгения и автора весьма важным, обращу внимание еще на некоторые обстоятельства, не отмеченные в пушкиноведении и подтверждающие предположение о близости героя и поэта:

Прошла неделя, месяц — он
К себе домой не возвращался.
Его пустынный уголок

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. X, с. 453.

² Еремин М. «В гражданстве северной державы...» — Сб.: В мире Пушкина. М., 1974, с. 207.

Отдал внаймы, как вышел срок,
Хозяин *бедному поэту*.
Евгений за своим добром
Не приходил.

Поэт замещает героя. Он его невольный наследник. И это замещение весьма символично. Более того, герою не чужды поэтические мечтания: не случайно, строя свои планы на будущее,

Евгений тут вздохнул сердечно
И размечтался, как поэт...

Евгений собирается жениться по той же внутренней «мотивировке», по какой собирается другой близкий самому Пушкину его герой из исторического романа «Арап Петра Великого» африканский прадед поэта Ибрагим Ганнибал: «Жениться! — думал африканец, — *зачем же нет?*» (Подчеркнуто мной. — Ю. Б.).

Пушкин женился за два с половиной года до написания «Медного всадника», и когда он описывал решение Евгения жениться на Параше и формулировал жизненную программу своего героя, он осмыслял и свою жизненную ситуацию и новую программу жизни, обобщал свой новый опыт «отношения» к миру и во многом сближал и отождествлял себя со своим героем. Ведь о своих заботах и планах в связи с недавней женитьбой поэт писал в тоне и ключе, близких к рассуждениям его Евгения: «Будущность является мне не в розах, но в строгой наготе своей. Горести не удивят меня: они входят в мои домашние расчеты. Всякая радость будет мне неожиданностью»¹. А письмо к матери невесты незадолго до свадьбы полно размышлений, денежных забот, расчетов на будущее, сомнений, проектов и планов и, наконец, твердых внутренних решений. В ряде предсвадебных писем Пушкин формулирует программу личного семейного счастья.

Идеальный женский образ Пушкина был овеян тихой и чистейшей «прелестью». Это слово, по справедливому замечанию Д. Благого, адресуется во многих стихах конца 20-х — начала 30-х годов к Наталье Гончаровой: «...некоторые черты из того, что поэт в него вкладывал, проступают в вариантах к одной из особенно значительных... строф первоначальной восьмой главы

¹ Письмо от 10 февраля 1831 года.

(«Путешествия Онегина»)... над которой... тоже, несомненно, витал образ той, с кем он надеялся начать новую, более спокойную и простую, ни от кого не зависящую жизнь, полную творческого труда и тихих семейных радостей:

Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желания — покой,
Да щей горшок, да сам большой.

Последняя строка, подчеркнутая Пушкиным,— цитата из сатиры Антиоха Кантемира, в которой крестьянин говорит: «Щей горшок, да сам большой хозяин я дома»¹. Характерно, что эти строки из «Путешествия Онегина», в которых отражаются размышления поэта о собственной женитьбе, прямо повторяются в формулах раздумий героя «Медного всадника». В черновом варианте поэмы Евгений выговаривает мечты о простом и тихом счастье:

Кровать, два стула, щей горшок
Да сам большой; чего мне боле?
Не будем прихотей мы знать...

Конечно, планы на будущее, подобные планам Евгения, есть лишь один из аспектов пушкинских жизненных замыслов, однако идея личного счастья человека и его столкновение с жестокой самодержавной государственностью в начале 30-х годов становятся биографически существенным моментом в жизни поэта, что хорошо видно по его письмам. Это еще одна точка схождения автора и его героя.

Есть еще один аспект «сближения» в поэме: живой Петр I и Медный всадник оказываются совпадающими в некоторых точках с фигурой Николая, а Евгений — с Пушкиным. Или скажем вернее: поэт так соотносился с Николаем I, как повествователь — с Петром I, а Евгений — с горделивым истуканом. Перед нами жизненно-литературная система «кратных» отношений.

Обратим внимание на первое представление Петра читателю:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн...

¹ Благой Д. Д. Погибельное счастье. — В кн.: Ободовская И., Дементьев М. Вокруг Пушкина. М., 1975, с. 25—26.

Он — подчеркнуто Пушкиным. При этом местоимение не следует за именем собственным, а предшествует ему и *не заменяет* (вместо!), а *замещает его*. Ведь *он* стоит в начале поэмы, в строфе, которая поэму зачинает. С точки зрения грамматики, перед нами — парадокс, если не нарушение правил и «ошибка»¹. С точки зрения художества, перед нами форма, полная выразительности, смыслово нагруженная и причастная к внутрибиографическому шифру. Обозначение царя местоимением в поэме не случайно и повторяется неоднократно, всякий раз употребляя не вместо имени собственного (как это положено местоимению), а являясь «подстановкой», своеобразным безымянным именем собственным, означением исключительного положения уникального лица. Такое употребление местоимения в пору только для поименования самодержавно-царственной особы:

Евгений вздрогнул. Прояснились
В нем страшно мысли. Он узнал
И место, где потоп играл,
Где волны хищные толпились,
Бунтуя злобно вокруг него,
И львов, и площадь, и *того*,
Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой,
Того, чьей волей роковой
Под морем город основался...

(Подчеркнуто мною. — Ю. Б.)

Когда Пушкин заменяет имя Евгения местоимением, то здесь все, так сказать, обычно и соответствует нормальной функции этой части речи: «Евгений вздрогнул... Он узнал...» Когда речь идет о царе, то местоимение *того* дважды повторяется *безо всякого предшествования* имени собственного. Местоимение опять не заменяет, а замещает имя собственное.

Характерно, что в переписке с женой Пушкин неоднократно Николая I, точно так же, как в поэме

¹ О том, насколько строг Пушкин к употреблению местоимений даже в личной переписке, свидетельствует, например, такой эпизод. В письме к П. А. Осиповой (около 8—9 января 1832 г.) Пушкин пишет о сундуке с книгами: «Подозреваю, что Архип или кто-либо другой утаивает его по просьбе Никиты, моего слуги (ныне слуги Льва). Он должен заключать (я разумею сундук, а не Никиту)...» Оговорка о местоимении «*он*» — весьма показательна.

имя Петра I, замещает местоимением безо всякого предшествующего местоимению обозначения имени¹.

А теперь попробуем нащупать биографический план кульминационной сцены «Медного всадника»: вот Евгений, смятенный и потрясенный утратой своей возлюбленной, взглянул на лик державца полумира:

Стеснилась грудь его. Чело
К решетке холодной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужо тебе!..» И вдруг стремглаз
Бежать пустился. Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...
И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.

Мы вкось видим самодержца над огражденною скалою. Он огражден, отгорожен от разгневанного бунтаря решеткой, он неприступен и мощен. Решетка вокруг памятника Петру во времена Пушкина была высокая, но все же чуть-чуть ниже человеческого роста (см., например, гравюру Б. Петерсона «Общий вид Петровской площади» (1806), на которой хорошо видны масштабы ограды в соотношении с двумя человеческими фигурами в центре гравюры). Чтобы припасть к решетке челом, Евгений должен был, в бессилии чуть пригнувшись, наклонить голову. Герой в этой сцене глядит на мир и на державца полумира из-за решетки. И духом неволи веет от сцены. Но вот ясное видение безысходных обстоятельств своей жизни («прояснились в нем страшно мысли») сменяется туманом в глазах («глаза подернулись туманом») от гнева («по сердцу пламень пробежал, вскипела кровь»). И тут-то и возникает ми-

¹ См., например, Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. X, с. 492.

нутная вспышка бунта, которую подавляет страх перед царским гневом. И этого-то гнева и пытается избежать «перетрухнувший» Евгений. Эта сцена похожа, вернее сопоставима, или, если сказать совершенно точно, — «кратна» случившейся через год после написания «Медного всадника», видимо, кульминационной жизненной ситуации отношений Пушкина и Николая I. При этом, как всегда, кульминация вбирает в себя всю суть взаимодействующих характеров. Другими словами, многое из существа взаимоотношений, проявившихся в этой кульминации, было и до нее вчерне известно Пушкину.

Прежде всего проследим крещендо обиды и нарастание гнева в душе Пушкина¹. 18—24 февраля 1832 года в письме к А. Х. Бенкендорфу Пушкин безуспешно просит избавить его от удушающей благодетели венценосца — личной цензуры, хотя бы в том случае избавить, когда стихи «по их цели и содержанию» недостойны высочайшего внимания. В начале декабря 1833 года Пушкин в письме к Бенкендорфу еще раз предпринимает попытку выйти из-под монаршей литературной опеки и предстать перед цензурой «наравне с другими писателями».

17 апреля 1834 года в письме к жене Пушкин пишет с горькой иронией о своем унижительном положении при дворе: «...государь был недоволен отсутствием многих камергеров и камер-юнкеров и... он велел нам это объявить... Говорят, что мы будем ходить попарно, как институтки. Вообрази, что мне с моей седой бородкой придется выступать с Безобразовым или Реймарсом. Ни за какие благополучия!»²

20 и 21 апреля 1834 года в письме к жене Пушкин пишет об истории своих личных отношений к династии Романовых. Для человека, хорошо знающего, что его переписка перехватывается и просматривается полицией, Пушкин пишет более чем откровенно, и остро ощущается, как накаляются чувства поэта: «...рапортуюсь больным и боюсь царя встретить. Все эти праздники просижу дома. К наследнику являться с поздравлениями... не намерен; царствие его впереди; и мне, вероятно, его не видеть. Видел я трех царей: первый велел снять

¹ Берем временные рамки примерно год до написания и год после написания «Медного всадника».

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. X. с. 473.

с меня картуз и пожурил за меня мою няньку; второй меня не жаловал; третий хоть и упек меня в камер-пажи под старость лет, но променять его на четвертого не желаю; от добра добра не ищут. Посмотрим, как-то наш Сашка будет ладить с порфиородным своим тезкой; с моим тезкой я не ладил. Не дай бог ему идти по моим следам, писать стихи да ссориться с царями! В стихах он отца не перещеголяет, а плетью обуха не перешибет»¹.

«Дух неволи» гнетет Пушкина. Это ощущение общей неволи всей России и личной неволи человека, на полупридворном статусе находящегося. И вот 18 мая 1834 года поэт в письме к жене прямо формулирует свое глубокое желание: «Дай бог тебя мне увидеть здоровою, детей целых и живых! да плюнуть на Петербург, да подать в отставку, да удрать в Болдино...»² Невозможно дышать в Петербурге. Это ощущение нарастает крещендо. 11 июня 1834 года Пушкин пишет жене: «Петр 1-й» идет; того и гляди напечатаю 1-й том к зиме. На *того* я перестал сердиться, потому что, .. не он виноват в свинстве, его окружающем. А живя в нужнике, поневоле привыкнешь... Ух, кабы мне удрать на чистый воздух»³.

Мы видим, что напряжение дошло до предела. И вот почти двумя неделями позже (22 июня 1834 г.) разражается бунт. Пушкин в подобающих случаю почтительных выражениях говорит свое «*Ужо тебе!*» живому горделивому истукану, который возвышается над ним. Поэт через А. Х. Бенкендорфа обращается к Николаю I: «Поскольку семейные дела требуют моего присутствия то в Москве, то в провинции, я вижу себя вынужденным оставить службу и покорнейше прошу ваше сиятельство исходатайствовать мне соответствующее разрешение. В качестве последней милости я просил бы, чтобы дозволение посещать архивы, которое соизволил мне даровать его величество, не было взято обратно»⁴.

В своих жизненных бедах поэт винит царя, которого именует на сей раз местоимением: «Все тот виноват;

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. X, с. 475—476.

² Там же, с. 485.

³ Там же, с. 493.

⁴ Там же, с. 493—494 (перевод с. 850).

но бог с ним; отпустил бы лишь меня восвояси»¹, — пишет Пушкин в письме к жене от 28 июня 1834 года. А двумя днями позже поэт выражает надежду на скорое освобождение от тягостного положения: «Пожалуйста, не требуй от меня нежных, любовных писем. Мысль, что мои распечатываются и прочитываются на почте, в полиции, и так далее — охлаждает меня, и я поневоле сух и скучен. Погоди, в отставку выйду, тогда переписка не нужна будет»². Слова «и так далее» весьма примечательны. Пушкин не без основания полагает, что его письма читают не только в полицейском участке и на почте, но они читаются и много выше. И снова, и снова тень царя ложится на жизнь поэта.

Мятежный порыв Пушкина к освобождению от придворных обязанностей и службы отразится и в стихах 1834 года, где внятно формулируются и мотивы и цели этого порыва:

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит —
Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить, и глядь — как раз умрем.
На свете счастья нет, но есть покой и воля,
Давно завидная мечтается мне доля —
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Важно заметить, что желание осуществить «побег в обитель дальнюю трудов и чистых нег» является «программой», весьма сходной с той, какую намечал Евгений, строя планы достижения личного счастья.

Просьба об отставке воспринята была царем как «безумная неблагодарность», как «супротивление воле» государя и даже как преступление³.

Однако, выказав царю бунт, поэт чувствует, как, гневом возгоря, лицо современного ему правящего державца полумира тихонько обращается в его сторону: Пушкин получил официальное извещение о том, что отставку он получит, но что вход в архивы будет ему запрещен⁴. Это означает пресечение возможности осуществить творческие замыслы поэта, в которые уже

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. X, с. 496.

² Там же, с. 497—498.

³ Там же, с. 500.

⁴ См.: Письмо к В. А. Жуковскому от 4 июня 1834 г. Там же, с. 499.

вложено много сил, времени и надежд. Да и материальный удар от этого весьма ощутим и даже трудно поправим.

Описывая этот эпизод своих взаимоотношений с царем в письме к жене от 11 июля 1834 года, Пушкин так говорит о своих переживаниях, что они невольно оказываются сопоставимыми с переживаниями Евгения после того, как он бросил в лицо Медному всаднику свое бунтовское «Ужо тебе!»: «На днях я чуть было беды не сделал: с тем чуть было не побранился. И трухнул-то я, да и грустно стало»¹. Тремя днями позже этот эпизод описывается в следующем письме к жене уже несколько в более спокойных интонациях, однако мотив «трухнул-то я» повторяется и в этом описании: «На днях хандра меня взяла; подал я в отставку. Но получил от Жуковского такой нагоняй, а от Бенкендорфа такой сухой абшид, что я вструхнул, и Христом богом прошу, чтоб мне отставку не давали»².

В бунте Евгения просматривается такой внешний и внутренний рисунок поведения, такие поступки и психологические состояния, которые сопоставимы («кратны») с попыткой Пушкина сбросить с себя ярмо придворных обязанностей, со всем внешним и внутренним рисунком его поведения в этой истории. Психологические структуры характеров Евгения и поэта оказываются схожими. Автобиографические аспекты образа Евгения при таком сопоставлении выглядят особенно явственно. Бунт Евгения — предвосхищение и «проигрывание» собственного бунта поэта. Однако печальный опыт поражения Евгения и осознание поэтом обреченности подобного мятежа не могут остановить и отворотить его бунт, так как, когда «стеснится грудь», глаза «подернутся туманом», по сердцу пламень пробежит, «чело к решетке холодной» припадет, тогда «раб», «давно замысливший побег», сколь бы ни был уверен в прочности решетки, попытается ее выломать.

Сквозь весь этот биографический аспект поэмы видна одна существенная ее тема: натура, обретшая самосознание, страдает от противочеловечной реальности, не сообразуется с ней в своем бессильном мятежном порыве, бунтует против самодержавной власти, и последняя

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. X, с. 503.

² Там же, с. 505.

сапогами Бенкендорфа или копытами коня топчет все творческое, личностное, самосознательное в человеке. А коль скоро от человека нельзя отделить все эти выросшие в нем потребности и свойства, то самодержавная власть растаптывает и самого человека — вольно́, мол, было ему претендовать на самосознание и личность.

Жизненное сходство («кратность») печальной истории Евгения, поведенной Пушкиным, с некоторыми эпизодами и ситуациями биографии поэта 1832—1834 годов — несомненно. Евгений имеет свои жизненные планы и цели. Они столь просты, естественны, элементарны и непритязательны, что, казалось бы, не представляют собой никакой опасности для власти. Он хочет жить простой и уютной жизнью с любимой им Парашей.

«Жениться? Мне? зачем же нет?
Оно и тяжело, конечно;
Но что ж, я молод и здоров,
Трудиться день и ночь готов;
Уж кое-как себе устрою
Приют смиренный и простой
И в нем Парашу успокою.
Пройдет, быть может, год-другой —
Местечко получу — Параше
Препоручу семейство наше
И воспитание ребят...
И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба,
И внуки нас похоронят...»

Планы эти, повторяю, весьма мирные и весьма лояльные и, казалось бы, совершенно не должны заботить власть. В чем же тогда конфликт с нею? Да в том, что тирания, как всякое неограниченное господство, ревнива и не в состоянии перенести, чтобы у человека был какой-либо свой интерес, отличный от интереса служения Абсолюту власти, не может смириться с тем, что в душе человека являются свой мир, идеал, программа жизни, не продиктованные Абсолютом. Самодержавная власть совершенно не принимает в расчет и отрицает частный интерес человека. Николай не отпускает Пушкина от двора в личную жизнь семьи и творчества. Как только Евгений формулирует свои планы личного счастья, так на него «Невы державное течение» обрушивает бедствия. Счастье человека непере-

носимо для деспотии. Своей бездушной поступью она втаптывает его в грязь сапогами или копытами.

Подданному снести это губительное бездушие власти, отчужденной от него,— невозможно. И поскольку власть отчуждена от личности, последняя также стремится выйти из подданства власти; таков смысл просьбы об отставке Пушкина, таков смысл бунта Евгения. Однако власть, равнодушная к своим подданным и бездушная к их попыткам обрести счастье, не может стерпеть ответного отчуждения, взаимности в бездушии. Самовластье подавляет всякую попытку личности сравняться с ним в правах, встать на одну ногу и устанавливать отношения взаимности. Поэма раскрывает неизбежность бунта человека против бездушия власти и абсурдность, обреченность, заведомую безрезультативность его бунта. Обобщая свой жизненный опыт, художественно осмысляя свою личную ситуацию и предвосхищая ее развязку, Пушкин исследует возможности противодействия жестокой самодержавной власти. И поэт приходит к выводу о гибельности для человека сопротивления и невозможности непротивления, губительности и борьбы и неборьбы. Ни мир с такой властью, ни война одиночек с ней, для Пушкина, невозможны. История и люди должны искать другой путь, которого поэт не знает.

И пройдут многие годы проб и ошибок, поисков и свершений, прежде чем наметится выход из этой пока беспросветной ситуации. А созревшее противоречие личности и власти, формирующее эту ситуацию, окажется исторически временным, однако слишком длительной будет эта временность, и для целого поколения этот трагический разлад останется безысходно-неразрешимым постоянством жизни. Это противоречие, войдя в поэму, придает ей трагическое звучание. «Медный всадник», будучи творческой параллелью судьбы поэта и его поколения, истинно трагедийное произведение.

Как и казненные декабристы, Евгений оказывается погребенным на заброшенном острове. Так заканчивается трагедия бедного безумца, начавшаяся на той же Сенатской площади, где горделиво возвышается Медный всадник и где началась и трагедия декабристов. И Пушкин, который не разделял многих исторических иллюзий своих друзей-декабристов, внутренне не отделял себя от них и их славной и трагической судь-

бы (именно об этом свидетельствует его ответ Николаю I, недвусмысленно означавший, что, если бы поэт был в день восстания в Петербурге, он был бы с декабристами). Пушкин, во многом отождествлявший себя со своим героем, в «Медном всаднике» как бы мысленно «проигрывал» один из вариантов своей жизненной судьбы, прочерчивая путь Евгения от Сенатской площади к уединенному острову. История — контекст реальности, в котором осуществляет себя художественный текст и в котором поэма только и может быть прочитана. История живет в каждой клеточке, в каждом образе пушкинской «петербургской повести». История перекликается, дополняет, оспаривает, подтверждает, уточняет, раскрывает каждую ситуацию, характеристику, художественную формулу «Медного всадника», связывающего в концептуально-мыслительный узел судьбы как безумца Евгения, поэта Пушкина и казненных декабристов, так и великого Петра и его горделивого истукана в их жизненном сопряжении с Николаем I и самой самодержавной государственностью.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ ЕГО ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ

Творческую историю «Медного всадника» открывают те факты и эпизоды, которые повлияли на формирование художественного замысла и в художественно-пересмысленном виде вошли в поэму.

От своего приятеля Виельгорского Пушкин как-то слышал давнюю историю, относившуюся к событиям 1812 года. Устная притча повествовала о том, что Александр I, боясь вторжения французов в Петербург, якобы решил увезти из столицы монумент Петру I. Однако князь Голицын отговорил царя от этого, рассказав ему сон, который на днях видел какой-то майор. Приснилась же тому фантастическая история: медный Петр на медном коне, соскочив с пьедестала, несется по улицам Петербурга, подъезжает ко дворцу и молвит царю: «Молодой человек! До чего же ты довел мою Россию! Но пока я на месте, моему городу нечего опасаться». Притча свидетельствует, что, услышав об этом странном сне, царь отказался от мысли перевозить памятник и оставил его на месте.

Этот эпизод мог иметь не только воздействие на формирование и осуществление творческого замысла пушкинского «Медного всадника», но и, в случае большой распространенности этой легенды в обществе, мог иметь онтологическое значение для социального бытия произведения. Легендарное же обращение медного всадника к царю «До чего же ты довел мою Россию!» могло в сознании Пушкина в 1833 году относиться уже к новому царю — Николаю I, в правлении которого поэт к этому времени глубоко разочаровался. Эта притча была одним из возможных импульсов творческой фантазии поэта.

На формирование пушкинского замысла вполне вероятно влияние и остроумного афоризма, высказанного лет за пять до болдинской осени 1833 года Вяземским во время прогулки с Пушкиным и Мицкевичем по Сенатской площади: «Петр скорей поднял Россию на дыбы, чем погнал ее вперед»¹. Это удивительно тонкое и отточенное выражение может служить известным ключом к критическому аспекту, заключенному в одический восторженной, пафосной формуле пушкинской поэмы:

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Критический аспект этого стиха услышал первый читатель поэмы и ее суровый цензор — Николай I, который запретил, в частности, и не понравившуюся ему последнюю строчку цитируемого четверостишия.

За полтора месяца до начала работы над «Медным всадником» Пушкин стал свидетелем бури на Неве и поэтому рисовал в поэме образы наводнения по свежим впечатлениям. 20 августа 1833 года Пушкин писал своей жене: «...уехал я в самую бурю. Приключения мои начались у Троицкого моста. Нева так была высока, что мост стоял дыбом; веревка была протянута, и полиция не пускала экипажей. Чуть было не воротился я на Черную речку. Однако переправился через Неву выше и выехал из Петербурга. Погода была ужасная. Деревья по Царскосельскому проспекту так и валялись, я насчитал их с пятьдесят. В лужицах была буря.

¹ См. об этом: Шагилов Б. Пушкин. М., 1969, с. 167.

Болота волновались белыми волнами... Что-то было с вами, петербургскими жителями? Не было ли у вас нового наводнения? что если и это я прогулял? досадно было бы»¹. Сожаление по поводу возможно пропущенного зрелища наводнения говорит больше чем о любопытстве Пушкина к острому ощущению и, видимо, свидетельствует о том, что эти жизненные впечатления работали на замысел «Медного всадника». Видимо, творческое «разогревание» у Пушкина началось еще до болдинского взлета.

В письме из Оренбурга от 19 сентября 1833 года Пушкин писал: «Взялся за гуж, не говори, что не дюж — то есть: уехал писать, так пиши же роман за романом, поэму за поэмой. А уж чувствую, что дурь на меня находит — и я и в коляске сочиняю...»²

Пушкин писал поэму «Медный всадник» в Болдине, что способствовало глубокому, ничем не отвлекаемому сосредоточению на самых сложных и высших проблемах бытия. О благоприятной там обстановке для творчества Пушкин писал еще в первую болдинскую осень 1830 года П. А. Плетневу: «...что за прелесть здешняя деревня! вообрази: степь да степь; соседей ни души; езди верхом сколько душе угодно, пиши дома сколько вздумается, никто не помешает»³

Для полноты текстологической характеристики отметим, что черновики «Медного всадника» написаны стальным пером; поэма была начата 6 октября 1833 года. Первые дни работа, по свидетельству автора, шла относительно медленно. 8 октября 1833 года Пушкин пишет: «Вот уж неделю, как я в Болдине, привожу в порядок свои записи о Пугачеве, а стихи пока еще спят»⁴. Однако даже в разгар работы, во время фантастически мощного творческого порыва, позволившего к концу того же октября закончить поэму, написать две сказки, проделать большую работу над историей пугачевского бунта, Пушкин в письме от 21 октября 1833 года жалуется на недостаточную продуктивность: «...я работаю лениво, через пень-колоду валю. Все эти дни голова болела, хандра грызла меня; ныне легче. Начал многое, но ни к чему нет охоты». Эти жалобы — сози-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. X, с. 436.

² Там же, с. 448.

³ Там же, с. 307.

⁴ Там же, с. 450.

дающая самонеудовлетворенность гения, свидетельство стремительного движения художественной мысли, за которой «не поспевает рука», показатель того, что быстрая работа отставала от устремленности поэта к цели и от грандиозности задач, которые он сам перед собою поставил.

В поэме четко выстроено и композиционно оформлено противостояние двух жизненных программ — Евгения и Петра. В черновиках Пушкина сохранилась подробно сформулированная программа Евгения:

Тут он разнежился сердечно
И размечтался как поэт:
«А почему ж? Зачем же нет?
Я не богат, в том нет сомненья,
И у Параши нет именья.
Ну что ж? какое дело нам?
Ужели только богачам
Жениться можно? Я устрою
Себе смиренный уголок,
Кровать, два стула; шей горшок
Да сам большой; чего же боле?
Не будем прихотей мы знать,
По воскресеньям летом в поле
С Парашей буду я гулять;
Местечко выпрошу, Параше
Препоручу хозяйство наше
И воспитание ребят. . .
И станем жить — и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба
И внуки нас похоронят. . .»¹

Пушкин, рисуя Евгения маленьким человеком, вовсе не хочет обвинить его в измельченности житейских интересов. Приближая планы Евгения к запросам многих рядовых людей, Пушкин все же оставляет в черновиках и не переносит в окончательный текст афористическую и художественно выразительную, однако излишне пониженную в своем смысле формулу жизненных устремлений героя:

Подруга. . . садик — шей горшок —
Да сам большой; чего мне боле.

Кроме того, слишком простонародная, разговорная интонация не совсем здесь вязалась с образом наследника некогда знатного рода, мелкого чиновника, маленького, но не простонародного человека — Евгения.

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. IV, с. 539.

В окончательном варианте поэмы приведенная выше развернутая программа Евгения внятно дана в сконцентрированном виде и без ненужной приземленности и уничижительности. Смирненные и простые замыслы Евгения здесь несколько приподняты. Он, например, уже мечтает не «выпросить», а «получить» местечко, не отказывается от маленьких прихотей и не строит сусально-идиллических планов (исключаются строки: «По воскресеньям летом в поле с Парашей буду я гулять»).

Вот как выглядят в окончательном виде державно малые, но человечески великие мечты Евгения о счастье:

«Жениться? Мне? зачем же нет?
Оно и тяжело, конечно;
Но что ж, я молод и здоров,
Трудиться день и ночь готов;
Уж кое-как себе устрою
Приют смиренный и простой
И в нем Парашу успокою.
Пройдет, быть может, год-другой —
Местечко получу — Параше
Препоручу хозяйство наше
И воспитание ребят. . .
И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба,
И внуки нас похоронят. . .»

Пушкин, освобождая от черт заурядности и непривлекательности облик Евгения¹, стремится сделать его сопоставимым с Петром, а в момент бунта — равновеликим Медному всаднику. С другой стороны, Пушкин сохраняет в мечтах Евгения представления, соответствующие рядовым людям.

Кропотливая работа над окончательной отделкой и сжатием программы Евгения диктовалась и чрезвычайным значением, которое она имеет для концепции поэмы, и необходимостью приведения изложения жизненной позиции героя к объему, сопоставимому с программой Петра I. В черновом варианте масштаб был сильно нарушен в пользу Евгения. В окончательном варианте текст программы Евгения сокращен с 20 до 14 строк. Если иметь в виду, что первое четверостишие является своеобразной экспозицией, «вводом» в форму-

¹ Так, например, в окончательный вариант поэмы из черновики так и не перешло в характеристику Евгения: «собой бледен, рябоватый», «высокой, бледный, худощавый».

ду программы Евгения, то она занимает в окончательном виде 10 строк — столько же, сколько изложение противостоящих ей великих замыслов Петра, сформулированных ранее:

И думал он:
Отсель грозить мы будем шведу.
Здесь будет город заложен
Назло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам,
И запируем на просторе.

Интересно и важно обратить внимание на одно существенное обстоятельство: обе программы введены в поэму в виде *внутренних монологов*, которые сопровождаются схожей характеристикой: Петр — «И думал он», Евгений — «Так он мечтал».

Перед нами две программы, которые для Пушкина *равновелики*¹. Ни одной из них он не отдает ни композиционного, ни эстетического, ни социального предпочтения. А ведь и впрямь для процветания государства Российского и для счастья личности, живущей в этом государстве, равно обязательно осуществление обеих программ. Перед нами не программа-минимум — малых и частных дел Евгения и программа-максимум — великих и державных дел Петра, а именно две жизненные позиции, ныне противостоящие друг другу, но только в совокупном своем осуществлении способные обеспечить слиянность и процветание личности и государства, счастье человека и мощь державы. Пушкин ни в коем случае не допускает осуществления одного за счет другого! К этой итоговой концептуальной идее и ведет нас все повествование и вся драматургия борьбы в поэме.

Черновые варианты «Медного всадника» убедительно свидетельствуют о направлении работы, о движении

¹ В мечтаниях Евгения много высоких моментов. Он вовсе не стремится к обывательской жизни, но, строя непритязательные планы, не покушаясь хватать звезды с неба, с достоинством честного и благородного человека мечтает «себе доставить и независимость и честь», чтобы обрести простые ценности, необходимые для существования личности. И это гармоническое сопряжение высокого и обыденного, как мы увидим, есть важнейшая особенность стиля поэмы.

замыслов поэта, который в образе Евгения хотел нарисовать именно рядовую, типологическую личность, похожую на многих, человека как все. Тем самым программа Евгения была общезначима. В черновиках мы читаем:

Он был чиновник небогатый,
Безродный, круглый сирота,
Собою бледный, рябоватый,
Без роду, племени, связей,
Без денег, то есть без друзей.
А впрочем, гражданин столичный,
Каких встречаете вы тьму,
От вас нимало не отличный
Ни по лицу, ни по уму.
Как все он вел себя нестрога,
Как вы о деньгах думал много,
Как вы, сгрустив, курил табак,
Как вы носил мундирный фрак¹.

Эта неброскость и будничность героя сохранились и в окончательном тексте поэмы. Однако черты заурядности и безличия в характеристике Евгения заменили моменты внутреннего сходства с автором.

В конечном счете перед нами четко вырисовываются два композиционных центра поэмы — Евгений и Петр, а в их взаимоотношениях явное напряжение, конфликт². Именно этот конфликт, в основе которого противостояние жизненных позиций Петра и Евгения, и приводит последнего к бунту: ведь в программе Петра нет места простому человеку, в программе Евгения нет ничего по поводу державных интересов, которыми полон Петр. Конфликт намечен, и обе противоположности односторонни в своих позициях. Включить таких людей, как Евгений, в активное служение своим державным планам Петр при сложившихся в истории обстоятельствах мог только подавлением. Заставить же «державца полумира» заметить свои интересы Евгений мог только бунтом. Наводнение лишь проявляет и обостряет эту ситуацию, чреватую внутренним драматизмом, ситуацию

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. IV, с. 523.

² На глобальный, общечеловеческий характер этого конфликта указывает Д. Мережковский, подчеркивающий вселенский масштаб образов и воплощенных в них сил: «Так стоят они вечно друг против друга — малый и великий. Кто сильнее, кто победит? Нигде в русской литературе два мировых начала не сходились в таком страшном столкновении» (Мережковский Д. Вечные спутники. СПб., 1910, с. 320).

неизбежной борьбы двух программ жизни — Евгения и Петра.

В черновом варианте поэмы последний тезис замыслов Петра звучал так: «И заторгуем на просторе». Однако Пушкин изменил эту строчку, и она в окончательной редакции, как известно, звучит: «И запируем на просторе!» Почему возникло это изменение и в каком направлении оно ведет поэтическую мысль?

Прежде всего строка чернового варианта вносила в одический строй Вступления слишком резко звучащий мотив («заторгуем»), что нарушило точно сбалансированное сочетание высокого и обыденного в поэме, сочетание, которое здесь дается с превалирующим значением высокого. Другими словами, это изменение вело к стилистическому единству Вступления. Во-первых, такое изменение усиливало общее мажорное звучание петровской программы. Во-вторых, мотив «заторгуем на просторе», характеризовавший экономические резоны строительства Петербурга, фактически был выражен в двух предшествующих строках («сюда по новым им волнам, все флаги в гости будут к нам») и не нуждался в усилении или повторении. Наконец, будучи сформулирован в беловом варианте столь мажорно, последний тезис петровской программы («и запируем на просторе») вводил в поэму целый новый слой проблематики: пир жизни, радость ее многоцветья, торжество победы, праздничность бытия. Этот пункт петровской программы оказывается не только невыполненным, но и невыполнимым во всеобщей форме (как он и сформулирован!). На деле этот тезис предполагал весьма частичное, умеренное свое осуществление: лишь для немногих. Маленький человек Евгений не попадал в круг избранных участников пира жизни. И в этом завязка трагедии. Изменив «заторгуем на просторе» на «запируем на просторе», Пушкин и завязал трагедийное действие, будущий конфликт Петра и Евгения, самодержца и маленького человека, государства и личности.

Сбылась ли радость, предвещанная Петром? Свершилось ли его «и запируем на просторе»? Петербург стал могуч и красив, он выполнил все военно-политические, культурные, торгово-экономические и прочие свои высшие государственные назначения, о которых мыслил Петр, закладывая новую столицу. В ней видны и слышны «и блеск, и шум, и говор балов, а в час пи-

рушки холостой шипенье пенистых бокалов и пунша пламень голубой». Чем не радостный пир (или пирушка?) жизни нарисованы поэтом?! Однако в том пиру есть горькое похмелье, и по несправедливости достается оно вовсе не тем, кто пировал. Бедно и неустроенно живет маленький человек. Но даже это прозябание с нежадной претензией на скромное личное счастье рушится, ибо эта претензия оказывается не в меру дерзка и не гарантирована формулой «и запируем на просторе». Формула же сия, в стратегических думах Петра рожденная, вовсе не относилась к маленькому человеку Евгению. Ему место на радостном пиру бытия не было предусмотрено. Более того, сам пир жизни некоторых мог идти только за счет неполноты жизни Евгения. Подобное торжество державности осуществлялось за счет судьбы маленького человека, и его интересы не принимались во внимание до такой степени, что в один ненастный день наводнение привело к полному краху его надежд на самое скромное существование.

Вот тут-то и возникает та проблема, из которой потом вырастет Ф. М. Достоевский и которую он сформулирует в своей знаменитой речи о Пушкине 8 июня 1880 года в «Обществе любителей русской словесности»: «А разве может человек основать свое счастье на несчастье другого? Счастье не в одних только наслаждениях любви, а и в высшей гармонии духа. Чем успокоить дух, если назади стоит нечестный, безжалостный, бесчеловечный поступок?.. какое же может быть счастье, если оно основано на чужом несчастье?»¹ Слова эти обращены Достоевским к пушкинской Татьяне во славу ее высокому и гуманному сердцу. Но они невольно обращаются и к «строителю чудотворному» — Петру — и уж не во славу, а в осуждение. В поэме Пушкина содержится это осуждение, которое в контексте исторической ситуации звучит аллюзионно: в глубинном подтексте речь идет и о современной Пушкину государственности, воплощаемой Николаем I, мнящим себя наследником великого пращура. Царь — «не рыцарь» во имя своей самодержавной государственности не только не озаботился о счастье маленького человека, но и удушил пятерых и сослал многих. Какой же это пир жиз-

¹ Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1958, с. 449—450.

ни? «Какое же может быть счастье, если оно основано на чужом несчастье?» Мудро ли правит этот потомок Петра, претендующий на величие? И если уж Петр, даже на фоне его великих свершений, за меньшие проступки осуждается, то каких же слов осуждения заслуживает его жестокий и деспотичный потомок-наследник?! Ответить можно словами из другой «маленькой трагедии» Пушкина («Моцарт и Сальери»): «Гений и злодейство две вещи несовместные».

Обратим внимание на то, что Пушкин убирает из окончательного текста четверостишие, которое могло бы смягчить, если не снять, трагическую напряженность противостояния Петра и Евгения, сгладить конфликт, устранить резкость противостояния жизненных позиций героев. В момент высшего бедствия, когда бушующая стихия угрожает Евгению, в черновом варианте шли такие строки: .

И прямо перед ним, из вод
Возникнув медною главою,
Кумир на бронзовом коне,
Неве безумной¹ в тишине
Грозя недвижную рукою. . .

Описанное в этом черновом варианте движение руки кумира («грозя недвижную рукою») повторяет описание де Местра² и, вероятно, подсказано его сочинением. Однако это движение руки кумира расходится со всем смыслом пушкинской поэмы. Ведь угроза Петра стихии была бы попыткой защитить Евгения от беды, проявлением петровской заботы о человеке. Но это бы затушевало всю суть конфликта: занятый высшими державными заботами, Петр равнодушен к Евгению. В окончательном тексте поэмы в момент бедствия, тер-

¹ Заметим, что согласно черновому варианту Нева, мятущаяся, «как больной в своей постеле беспокойной», больна той же болезнью, что и Евгений, — она безумна. Нева сближена и отождествлена то с державностью, то с Евгением и его безумием и бунтом, то с разгулом народной стихии, то с шайкой, жаждущей разрушения, то с коном, прибежавшим с битвы. Эта «игра смыслов», переливы, перебро-сы, сопряжения придают образам поэмы метафоричность, символичность и аллюзионность. В этом и состоит один из источников «загадочности», «завешенности» поэмы, трудности полного прочтения ее смысла.

² См. об этом выше, в разделе, посвященном сравнительному анализу произведения.

пимого героем, Петр «обращен к нему спиной!» Вычеркнутые Пушкиным строки очень внятно выказывают направление движения замысла поэта и свидетельствуют о характере концепции этого шедевра.

Природа и дух, бунтующие стихии наводнения и протестующего сознания, созревающего к восстанию, сближаются, сопрягаются Пушкиным. Внутреннее и внешнее, стихия духа и природы, равновеликие, зеркально схожие, сопряженные, взаимодополняющие и даже порою взаимозаменяющие друг друга, влияют на Евгения. «Мятежный шум Невы и ветров раздавался в его ушах». И в то же время «Он оглушен был шумом внутренней тревоги». Эта строчка вырастает из черного варианта: «Он оглушен был *чудной*, внутренней тревогой». Почему убирается слово «чудной»? Прежде всего Пушкину, видимо, важно провести отмеченное выше сближение внутреннего духовного и внешнего природного шума, сближение двух бунтующих стихий. Во-вторых, «чудная внутренняя тревога» давала бы некоторое просветление безумству Евгения, тогда как он еще бродил «ни зверь, ни человек», то есть преждевременно относительно хода развития драматического действия поэмы. «Прояснились в нем страшно мысли» лишь через год после наводнения, в самый день бунта. В-третьих, употребление эпитета «чудной» по отношению к Евгению и его внутреннему миру было бы неуместно в непосредственной композиционной близости со сценой свободомысленного высказывания Евгения в адрес медного царя, в котором (всего через 62 строки) Медному всаднику будет брошен упрек-предупреждение: «Добро, строитель *чудотворный*». Такой эпитет эстетически недозволительно и художественно разрушительно сближал бы характеристику повествователем Евгения и характеристику Евгением Петра.

В черновом варианте мотив бунта Евгения был заземлен и выпрямлен, и получалось, что именно за строительство Петербурга упрекает бедный безумец царя:

И погрозив ему — шепнул:
Добро, строитель Петрограда¹.

Слово «погрозив», важное для смысла сцены, по-видимому, снято потому, что оно внутренне присутствует,

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. V. М.—Л., 1948, с. 479.

оно включено в прямую речь Евгения: «Ужо тебе!» — это не просто угроза, а угроза индивидуально выраженная, определенная и конкретизированная: угроза — будущим. Кроме того, выражение угрозы через прямую речь героя позволяет дать ему языковую характеристику. Изменение же формулы «строитель Петрограда» на «строитель чудотворный» придает упреку и бунту Евгения более широкий и обобщенный, более общечеловеческий смысл и уводит нас от мысли, что все дело в неверном выборе места для строительства столицы (на чем настаивают многие интерпретаторы поэмы). Все дело в том, что строитель чудотворный был зодчим не только «полночных стран красы и дива» — Петрограда, но и державы, и новой власти, и новых принципов жизни и был тем самым ответственен не только за выбор места для столицы, но и за выбор путей развития.

Евгений бросил свои бунтарские угрозы-предсказания в лицо медному истукану «и, испугавшись, вдруг стремглав бежать пустился». Так было описано поведение героя в черновом варианте поэмы. Однако из окончательного варианта Пушкин изъял слово «испугавшись», которое сужало причины бегства Евгения. Конечно же он испугался. Однако этот мотив его поведения заключен в строчке и в том случае, если это слово будет опущено. Вместе с тем в окончательном варианте (при опущении слова «испугавшись») перед нами картина бегства, продиктованного причинами более широкими, чем испуг, — это и чувство самосохранения; речь как бы идет о жизни и смерти, о гибели под копытами разъяренного коня, направляемого всадником прямо на взбунтовавшуюся личность. Кроме того, для Пушкина в бегстве Евгения, видимо, есть не только его недостаточная героичность, но и еще аспект не полной убежденности героя в своей правоте и моральной правомочности своего действия. Порыв возмущения выплеснул чувства, накипевшую боль бедного безумца. Однако так ли надо было действовать? Это ли способ разрешения конфликта? Допустимо ли бунтовать против высшей власти? Ведь не зря же в дальнейшем в душе бунтаря поселяются «смятенье», «смуценье» и даже жест, похотливый на извинение, готов вырваться из его души:

И с той поры, когда случилось
Идти той площадью ему,
В лице его изображалось

Смятенье. К сердцу своему
Он прижимал поспешно руку,
Как бы его смиряя муку,
Картуз изношенный сымал,
Смущенных глаз не подымал
И шел сторонкой.

Пушкин считает Евгения правым в его порыве протеста: бунт исторически правомерен, объясним, может быть, даже неизбежен, но он для поэта не есть разрешение, развязка узлов, накрепко завязанных самой историей. Поэтому-то и его герой убегает, не только испугавшись расплаты, но и не будучи вполне убежден в правильности своего мятежного действия. И дело вовсе не в том, что «только бесконечная душевная мука могла толкнуть Евгения на объективно несправедливый протест»¹. Протест его был справедлив и в глазах Евгения, и в глазах Пушкина. Однако средство протеста — бунт, одинокий и обреченный, маленькое насилие, обращенное против бесконечного насилия, не казалось ни герою, ни автору безусловно правильным. Ведь человек, совершенно убежденный, всегда готов идти до конца и не побежит, если даже опасность грозит не только ему, но и его замыслу и делу. Вот что стоит, видимо, за снятием излишней конкретизации мотивов действия Евгения в слове «испугавшись». Мотивом бегства Евгения после снятия слова «испугавшись» становится более чем испуг — прямая опасность для жизни и, с другой стороны, неполная убежденность в правильном выборе средства и формы действия и поэтому отсутствие готовности идти до конца — на самую смерть за свое убеждение.

В душах некоторых из декабристов столь прочно было укоренена система понятий официальной монархической идеологии, что эти героические люди, готовые идти на смерть на поле брани, после ареста быстро сдавались и раскаивались в совершенном. Это характерная черта дворянского этапа революционности. И Пушкин, рисуя мятеж Евгения, на модели его действий осмысляет именно этот дворянский тип мятежа, одновременно сопоставляя его со стихией народного бунта,

¹ Лаврецкая В. Произведения А. С. Пушкина на темы русской истории. М., 1962, с. 113.

моделируемого через образ мятущейся, вышедшей из берегов Невы.

Финал поэмы по-разному формулировался в черновых ее вариантах. Повествование ранее кончалось: «У порога лежал *умерший* наш герой». Эта оценочно нейтральная информация сменяется критически заостренным сообщением, содержащим внутренне скрытое обвинение против погубителя — Медного всадника: «Лежал *погибший* наш *герой*». Однако и эта формула финала не устроила Пушкина, не устроила, видимо, не только своей излишней остротой, трудно проходимой через высокий цензурный барьер, но и преувеличенной акцентацией героически-жертвенного начала истории Евгения. Однако излишняя героизация Евгения (а словосочетание «*погибший... герой*» невольно дает ответ доблести на фигуру Евгения) вовсе не входит в замысел, противоречит художественной концепции поэмы, в которой бунт бедного безумца вызывает сочувствие, но не идеализируется и не возводится в подвиг. Видимо, это заставляет Пушкина заменить данный вариант окончательным, в котором подчеркнуто то, что стало лейтмотивом образа («*безумец бедный*»). Окончательная редакция этой строки: «нашли *безумца* моего».

Пушкин снял из окончательного текста «Медного всадника» разработанные в черновиках «забавные» эпизоды:

Со сна идет к окну сенатор
И видит — в лодке по Морской
Плывет военный губернатор.
Сенатор обмер: «Боже мой!»
Сюда, Ванюша! стань немножко,
Гляди, что видишь ты в окошко!
— Я вижу-с: в лодке генерал
Плывет в ворота мимо будки.
«Ей-богу? — Точно-с. Кроме шутки?»
— Да так-с. — Сенатор отдохнул
И просит чаю: «Слава богу!
Ну, Граф наделал мне тревогу,
Я думал: я с ума свихнул».

Эпизод второй, намеченный в черновой рукописи:

Часовой
Стоял у сада! Караула
Снять не успели. Той порой
Верхи деревьев буря гнула
И рыла корни их волной.

Этот набросок должен был развернуться в целую трагикомическую сценку: стоявшего у Летнего сада часового бурным потоком унесло вместе с будкой. Устное предание говорит, что, проплывая мимо Зимнего дворца, часовой заметил Александра I и отдал ему честь.

Вплывающий в окно дворца генерал, не снятый с поста караульный — «забавные», правдоподобные, а возможно, и достоверные эпизоды наводнения¹. Они могли бы «украсить» поэму, усилить ее занимательность, увеличить ее объем и широту охвата события в его пестроте и многообразии. Однако Пушкин избегал этого: не наводнение как таковое его интересовало. Снятие «забавных» эпизодов из окончательного текста поэмы со стороны ее творческой истории доказывает ошибочность распространенной интерпретации «Медного всадника» как произведения, утверждающего якобы необходимость жертвовать «частным» ради «всеобщего». Ведь Евгений несет в себе не только частное, но и всеобщее: его трагедия — трагедия народа². Когда же трагедия общенародна, не до смешных эпизодов, и Пушкин безжалостно вычеркивает их, несмотря на их чисто литературную привлекательность. Они снизили бы не только тон поэмы, но и снизили бы действительно до чисто «частного» начала беду Евгения. Она же в своей «частности» именно общенародна. Речь идет о всеобщей, национальной беде, для которой сама трагедия наводнения при всей ее всеобщности — лишь страшный, относительно частный эпизод, а постоянна и безысходна враждебность власти — личности, бесконечная несудьба человека.

Вместе с тем дело здесь в четкости не только семантики, но и поэтики. Одическому, тяготеющему к классической ясности, эстетической однотонности стиху поэмы противопоказано вклинивание в высокое трагическое действие развернутых комических эпизодов.

Опережая страны и народы, мудрецов и политиков,

¹ Эпизод в черновике «Со сна идет к окну сенатор» есть стихотворное описание реального происшествия с В. В. Толстым, а эпизод «часовой стоял у сада» есть попытка поэтического изложения широкоизвестного в пушкинское время рассказа о часовом.

² Для Пушкина равноценны обе силы: государственная (Петр) и личностная (Евгений). И там, где всеобщая сила обездоливает человека, там она не права и ничтожна в своем величии и всемогуществе.

поэтов и философов, пророков и ученых, радикалов и консерваторов, конформистов и нонконформистов, либералов и демократов, непротивленцев и нигилистов, славянофилов и западников, народовольцев и других мыслителей, Пушкин прорывается к величайшей идее нашей современности: общественный прогресс — благо, если он идет не за счет личности, а во имя и через нее; личность не топливо истории, которым можно двигать абстрактный, обезличенный общественный прогресс, развитие общества должно идти через человека и во имя человека.

СЕМАНТИКА ПОЭМЫ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ЕЕ СОЦИАЛЬНОГО БЫТИЯ

Пушкин писал «Медный всадник» с определенным ощущением читателя и литературной атмосферы. «Вообще пишу много про себя, а печатаю поневоле и единственно для денег. Охота являться перед публикой, которая Вас не понимает, чтобы четыре дурака ругали вас потом шесть месяцев и в своих журналах только что не по-матерну. Было время, литература была благородное, аристократическое поприще. Ныне это вшивый рынок»¹. Видимо, Пушкин в последние годы жизни обращался не столько к этой публике, сколько через ее голову к грядущему читателю.

Онтологическое осуществление «Медного всадника» полно драматических перипетий. Поэма была окончена в Болдине 31 октября 1833 года. Вернувшись в Петербург 6 декабря, Пушкин передал ее Николаю I для высочайшего цензурного прочтения. Царь, таким образом, был первым читателем поэмы и вернул ее Пушкину (кажется, через пять дней) через шефа полиции графа Бенкендорфа с рядом пометок.

Николай I был и цензором и редактором Пушкина: царь своей самодержавной рукой правил (о кощунство!) и прозаический и даже стихотворный текст великого поэта. Именно такое редакторско-цензорское значение имели высочайшие подчеркивания, вопросительные знаки и значки «NЗ», которыми была испещрена рукопись «Медного всадника». Приведу (по статье Т. Зин-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. X, с. 470.

гер «Николай I — редактор Пушкина») основные места поэмы, остановившие на себе царское внимание:

1. Вступление, ст. 39 (л. 24₁)

№ И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей,
Порфиноносная вдова

2. Часть первая, ст. 257 (л. 30₂)

№ Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
? *Кумир* на бронзовом коне.

3. Часть вторая, ст. 400 (л. 37₁)

№ И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
? *Кумир* с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.

4. Часть вторая, ст. 410

Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главою,
Того, чьей волей роковой
Под морем город основался. . .

5. Часть вторая, ст. 420 (л. 37₂)

№ О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

6.

№ Кругом подножия *Кумира*
Безумец бедный обошел. . .

7. Часть вторая, ст. 432 (л. 38)

№ Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом
И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуюнный силой черной,

8.

«Добро, *строитель чудотворный!* —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужо тебе! . .» И вдруг стремглав

9.

Бежать пустился. Показалось
Ему, что грозного царя,

Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...
И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне.

Как мы видим, девять мест поэмы вызвали возражения царя. Пушкин попытался, скрепя сердце, изменить семь из них, то поступаясь одним словом, то ломая по три и даже по шесть стихов. Однако два отрывка (№ 4 и № 9) автор не смог переделать без губительных последствий для замысла поэмы. Пушкин предпочел вовсе не публиковать свое произведение, чем выпустить его в искаженном виде.

Изучая места в рукописях Пушкина, вызвавшие недовольство Николая I, и характер высочайших замечаний, исследователи отмечают: «При чтении собранных помет Николая I на рукописях Пушкина бросается в глаза характерная направленность внимания царя. Он стоит на страже царских интересов, «чести» царской армии, государственной церкви. Совершенно недопустимой кажется ему игра темного воображения помешанного Евгения. За угрозами безумца «кумиру» — царю он слышит страшные голоса восставшего народа живому царю. Такую опасную поэму император разрешить, конечно, не мог. Поэт же не мог отказаться от одного из своих сильнейших произведений»¹.

Стихи или отдельные выражения, которые были сочтены царем не отвечающими державным интересам, как мы видим, были помечены строгим цензором и не допускались к печати. Все, что касалось даже глубоко спрятанного критического отношения поэта к Петру и его традиции государственности, и все, что касалось темы бунта Евгения, не было принято и запрещалось для публикации. Строгий венценосный судья весьма четко уловил главные узлы, на которые опирался весь социальный смысл поэмы. Пометок было относительно немного, но они касались главного, опорного, существен-

¹ См. В кн.: Литературное наследство, т. 16—18. М., 1934, с. 533.

ного для художественной концепции произведения. Царь-цензор запрещал характеристики, относящиеся к Петру («кумир», «горделивый истукан»¹, «строитель чудотворный», «волей роковой», «Россию поднял на дыбы», «мощный властелин судьбы» и др.). Царь пометил строфу, сопоставлявшую Петербург с Москвою, и сцену бунта.

В «Дневнике» Пушкин так рассказывает о результатах цензурования поэмы Николаем I: «Мне возвращен «Медный всадник» с замечаниями государя. Слово «кумир» не пропущено высочайшею цензурою... На многих местах поставлен (?),— все это делает мне большую разницу. Я принужден был переменить условия со Смирдиным»².

Один из первых читателей поэмы еще в рукописи, Н. М. Смирнов полагал, что она «слабее других». Эту оценку следует воспринимать с оглядкой на влияние мнения Николая I. Ведь, как сообщает Смирнов, «Государь, зная, что Пушкин очень знаком с женою (бывшею тогда еще моею невестою в 1831 году), часто говорит с нею об нем и передает ему свои мнения через нее. Он прислал ей сей манускрипт (речь идет о «Медном всаднике». — Ю. Б.) со своими замечаниями, и точно, все были дельные, цензор был бы еще строже царя»³.

¹ Истукан — болван, идол (заимствовано из церковнославянского). (См.: Преображенский А. Этимологический словарь русского языка, т. I. М., 1910—1914, с. 276). Истукан. Заимствовано из старославянского языка. В старославянском языке является по происхождению страдательным причастием с суффиксом — н — от *истукати* — «изваять», представляющего собой префиксальное образование от *тукати* — ударять, производного с суффиксом *-ати* — от *тук* — «удар». (См. Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В. Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971, с. 179—180).

В пушкиноведении «истукан» в соответствии с языковой нормой XVIII — начала XIX века рассматривается как ценностно нейтральное понятие, означающее лишь «скульптура» (См.: Словарь языка Пушкина, т. II. М., 1957, с. 261). Однако, видимо, это не так, и не случайно Николай запретил выражение «горделивый истукан», чего он не сделал бы, если бы по языковой норме того времени это выражение прочитывалось бы всего лишь как «горделивая скульптура». Видимо, уже к началу 30-х годов произошло то языковое смещение, которое заставило и Пушкина и Николая слышать в этом слове и тот отрицательный оттенок, который сегодня легко улавливаем в соответствии с современной нам нормой языка.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч., в 10-ти т., т. VIII, с. 32.

³ Временник Пушкинской комиссии, 1967—1968. Л., 1970, с. 7.

Смирнов допускает здесь ряд неточностей. Передана была царем через невесту Смирнова вовсе не рукопись «Медного всадника», а «Графа Нулина» и восьмой главы «Евгения Онегина». Однако, видимо, нет дыма без огня, и можно с большой степенью вероятности предположить, что Николай участвовал «устной критикой» в создании поля отрицательного общественного мнения по поводу «Медного всадника» и по поводу необходимости поправок в тексте. Даже деспотический властитель нуждается в общественном мнении, особенно когда речь идет о литературном произведении великого поэта.

Конечно, чиновный человек, принятый при дворе, губернатор Калуги, а позже сенатор Н. М. Смирнов и ему подобные первочитатели поэмы могли только капризностью поэта объяснить себе, почему он не выполняет указания высочайшего цензора: «Сердится... Пушкин за непропуск некоторых слов, стихов, но по воле высшей переменяет слова и стихи без всякой, впрочем, потери для себя и публики. Не знаю почему, только, верно, из каприза лишает он в сию минуту нас поэмы «Медный всадник» (монумент Петра), ибо те поправки, которые царь требует, справедливы и не испортят поэму...»¹

Запрещенная Николаем I «Петербургская повесть», оставшись в столе, мучила Пушкина неосуществленностью своей литературной судьбы. Невозможность публикации «Медного всадника» Пушкин остро переживает и не случайно касается этой темы в разных письмах: П. В. Нащокину (10-е числа декабря 1833 г.): «Я сговорился было со Смирдиным и принужден был уничтожить договор, потому что «Медного всадника» цензура не пропустила Это мне убыток»²; П. В. Нащокину (середина марта 1834 г.): «Медный всадник» не пропущен — убытки и неприятности!»³; М. Н. Погодину (около 7 апреля 1834 г.): «Вы спрашиваете меня о «Медном всаднике», о Пугачеве и о Петре. Первый не будет напечатан»⁴.

Помимо важного творческого аспекта эта проблема, как мы видим, имела и отрицательные материальные

¹ Временник Пушкинской комиссии, 1967—1968. Л., 1970, с. 7.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. X, с. 460.

³ Там же, с. 468.

⁴ Там же, с. 470.

следствия, сказавшиеся на бюджете семьи поэта. И вот несмотря на столь острую заинтересованность, Пушкин не дорабатывает произведение. Пометки царя касались слишком важных и «болевых» для сознания автора и разрушительных для замысла точек текста, и долгое время (три года) поэт не возвращался к своему творению. Однако острое желание увидеть свою поэму напечатанной и невозможность это осуществить без учета высочайших цензурных указаний заставили Пушкина в августе — сентябре 1836 года предпринять попытку переделать текст поэмы и подготовить ее к печати в «Современнике». Пушкин заменяет «кумира» на «седока», «горделивого истукача» на «великана». Вскоре поэт убеждается в том, что выполнение цензурных требований царя губительно для смысла произведения, и отказывается от дальнейших переделок. Этот отказ является существенным доказательством всей важности для авторского замысла именно двойственной, противоречивой, восторженно-критической обрисовки образа Петра. При жизни Пушкина свет увидело только Вступление к «Медному всаднику» (опубликовано в «Современнике»).

Жуковский в 1837 году, сразу же после смерти поэта, опубликовал поэму в «Современнике». То, чего избегал в течение четырех последних лет жизни Пушкин — публикация поэмы за счет ее искажений в угоду цензуре, было с беспощадным конформизмом содеяно его другом, волей властей ставшим официальным душеприказчиком поэта. Жуковский удалил из поэмы кульминационное место «бунта» Евгения, переделал стихотворное сравнение столиц, заменил многие пушкинские метафоры, смягчая и снимая их внутренний критический пафос. В этом виде «Медный всадник» был опубликован в издании 1841 года, которым пользовался В. Г. Белинский. Конечно, от прозорливого критика не могло сокрыться то, что концы с концами в опубликованном тексте не сходятся. Белинский не смел предположить в поэме Пушкина художественную оплошность: логическую несообразность в поступках героя. С огромным чутьем ко всякой художественной фальши критик заметил: «Медный всадник» многим кажется каким-то странным произведением, потому что тема его, по-видимому, выражена не вполне. По крайней мере страх, с каким побежал помешанный Евгений от кон-

ной статуи Петра, нельзя объяснить ничем другим, кроме того, что пропущены слова его к монументу. Иначе почему же вообразил он, что грозное лицо царя, возгорев гневом, тихо оборотилось к нему, и почему, когда стремглав побежал он, ему все слышалось:

Как будто грома грохотанье,
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой?

Условьтесь в том, что в напечатанной поэме недостает слов, обращенных Евгением к монументу,— и вам делается ясна идея поэмы, без того смутная и неопределенная¹. Однако даже острая литературно-критическая прозорливость В. Г. Белинского не могла позволить ему полно прочесть сознательно затуманенный редактурой замысел Пушкина. Ведь чего стоит одна замена иронического «кумира на бронзовом коне» и «кумира с простертой рукою» на «гиганта на бронзовом коне» и «гиганта с простертой рукою». Или другие острокритические строки:

Того, чьей волей роковой
Под морем город основался —

были заменены на

И с распростертой рукою
Как будто градом любовался.

А «горделивый истукан», ставший «дивным русским великаном!» И конечно же все эти редакторско-цензурные коррективы и фактические искажения текста не могли не сделать прочтение произведения неадекватным замыслу автора. Белинский писал: «Мы понимаем смущенною душою, что не произвол, а разумная воля олицетворены в этом Медном всаднике, который в неколебимой вышине, с распростертою рукою как бы любит городом... И нам чудится, что, среди хаоса и тьмы этого разрушения, из его медных уст исходит творящее «да будет!», а простертая рука гордо повелевает утихнуть разъяренным стихиям... И смиренным сердцем признаем мы торжество общего над частным, не отказываясь от нашего сочувствия к страданию этого частного... Мы хотя и не без содрогания сердца, но

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 542.

сознаемся, что этот бронзовый гигант *не мог уберечь участи индивидуальностей, обеспечивая участь народа и государства*; что за него историческая необходимость и что его взгляд на нас есть уже его оправдание...»¹ (подчеркнуто мною.— Ю. Б.).

Редакционные исправления Жуковского практически снимали пушкинское решение Петра как противоречивой фигуры. Поэма выглядела как сплошное величание и воспевание Петра. Это дезориентировало Белинского. К тому же в период разбора «Медного всадника» великий критик находился в острой идейной борьбе со славянофилами². Отрицательная трактовка ими Петра как антинациональной, прозападной фигуры побуждала Белинского акцентировать положительные аспекты в деятельности этого царя. Трактовка Белинским «Медного всадника» по объективным (искаженный текст) и субъективным (установка на полемику со славянофилами) причинам носила апофеозный по отношению к Петру характер.

Отчасти Белинский прав, «бронзовый гигант» в конкретно-исторической ситуации своей эпохи не мог уберечь участь индивида, заботясь об участи державы. Если бы Пушкин решал только проблемы петровской эпохи и задача его состояла бы лишь в обрисовке образа Петра, то этой исторической истины с него было бы довольно. Однако Пушкин решает морально-политические и историко-философские проблемы прогресса России, укрепления национальной государственности при одновременном обеспечении прав и судьбы личности, проблемы, важнейшие для России, да и для всего мира на одно-два столетия вперед. И потому поэт не может поставить точку там, где ставят ее даже самые мудрые из его интерпретаторов. Белинский верно вычитал в поэме поставленный автором великий вопрос, но неправильно его трактовал, имея дело с искаженным текстом поэмы. В истинном же тексте Пушкин прокладывает путь не к праздничному движению исторического прогресса по костям и телам людей, а скорее к вопросу Достоевского: можно ли купить счастье целого мира ценою единой слезинки ребенка?! А ведь действительно, почти к этой формуле ведет Пушкин: плачу-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. XI, с. 547.

² См.: Поляков М. Виссарион Белинский. Личность — идея — эпоха. М., 1960, с. 360—387.

щий по поводу гибели его Параша бедный безумец Евгений и впрямь беспомощен, беззащитен и слаб умом как ребенок. И его-то слезинка противостоит великому счастью все торжествующего и прекрасного мира, сотворенного Петром. И ведь в пушкинской поэме-трагедии не окупается эта слезинка, никаким торжеством не окупается!

Ошибочная традиция прочтения «Медного всадника» как апофеозно-пафосного произведения дошла до наших дней. И, хотя всякий современный интерпретатор имеет перед собой восстановленный подлинный текст поэмы, даже такой крупный ученый и серьезный литератор, как Леонид Гроссман, движется в русле этой традиции, не отходя от нее ни на шаг. Этот исследователь полагает, что великий поэт в «Медном всаднике» для того, чтобы дать художественное обобщение Петра и сохранить за ним монументальную целостность и монолитность, «строит исторический образ не на раскрытии противоречий, а лишь на могучей творческой энергии петровского характера. В поэме о Петре «самовластный помещик» решительно преодолен носителем государственной мудрости, творящим для будущего»¹. Не случайно, что свою трактовку поэмы Л. Гроссман подтверждает ссылкой на Белинского и цитатой из него: «... основную идею «Медного всадника» верно отметил его первый критик Белинский: «Эта поэма — апофеоз Петра Великого, самая смелая, какая могла прийти в голову поэту, вполне достойному быть певцом великого преобразователя»². Белинскому простительно: он не знал, что для Пушкина Петр не только державец полу мира и герой, полный великих замыслов и дел, но и «горделивый истукан» и «кумир» с «медною главой» и т. д. Современному же интерпретатору достаточно перечитать поэму своими, а не чужими или подернутыми туманом традиции глазами и увидеть реальный текст и реальный образ Петра.

По поводу Евгения Л. Гроссман высказывается также в духе традиции. Он говорит о превалировании «общего» над «частным», державного над личным: «Все пути к успехам и широкой деятельности для него закрыты: это не носитель новаторских идей, как Петр, не

¹ Гроссман Леонид. Пушкин. М., 1958, с. 435.

² Там же.

мыслитель, не строитель, не борец. Евгений показан вначале как маленький человек, для которого вопросы личного благополучия и семейного устройства важнее огромных жизненных заданий государства и великих целей национального роста. Петербургу Петра, ограждающему отечество от врагов, он противопоставляет только свою Парашу»¹. По мнению Гроссмана, созданный для сладостных мечтаний и домашней идиллии Евгений не понимает законов политической борьбы. Пути истории и великие задачи государственных строителей вне его кругозора.

Однако так ли уж «не мыслитель» и «не борец» Евгений? Он несет с собой одну великую идею и борется за нее вплоть до бунта против мощной социальной силы — «державца полумира». Критик говорит о Евгении тоном упрека и осуждения, не замечая, что его цели вовсе не малы, как это кажется, а, напротив, эпохальны. Евгения следует оценивать как всякую исторически деятельную личность не по субъективным намерениям и не по тому, что он сам о себе думает, а по объективным конечным целям, к которым могло бы привести общество осуществление его намерений. В этом смысле идеи Евгения не менее дерзновенны, не менее грандиозны, чем цели и замыслы Петра. Личность имеет право на счастье, несмотря на любые интересы и претензии «всеобщего» — разве это не дерзостная мысль?!

Разве не велик замысел: быть счастливым и обрести «независимость и честь», несмотря на все неблагоприятные исторические обстоятельства (как будто у личности есть время переждать все неблагоприятия истории! как будто у истории бывают антракты!). Евгений не является носителем новаторских идей? Да его идея вровень великим петровским! Он несет в себе и с собою ценнейший принцип социального права на личное счастье. Тот принцип, которого как раз-то и не хватает державным замыслам Петра! Евгений несет новаторскую всемирно-историческую идею о том, что любой великий «строитель чудотворный» не может в своих самых великих созидательных планах не принимать во внимание простую личность, ее рядовой жизненный интерес и персональное счастье.

Евгений бросает в лицо чудотворного создателя и

¹ Гроссман Леонид. Пушкин, с. 436.

державного кумира «Ужо тебе!»¹. И вся вызывающая дерзость этой угрозы, уповающей на будущее, в том, что она имеет в виду небывалый в истории «состав преступления» кумира. Ему инкриминируются не тиранство, не эксплуатация, не деспотизм, не самоуправство, не крепостничество — эти обвинения «слыханны!» Речь идет о неслыханном поводе для вынесения исторического приговора: строя великий Петербург и великую державу, занятый грандиозными преобразованиями и делами, великий деятель *посмел не подумать! позволил себе не предусмотреть! осмелился не позаботиться!* о личной судьбе и счастье (имярек) маленького человека! Гуманистическая мощь пушкинской мысли состоит в том, что в его поэме проблема счастья Евгения трактуется как исторически равновеликая проблеме державных свершений. И тому, кто этого не видит, не понимает, не учитывает — «Ужо!», или иными, более безличными словами говоря: «история не простит!»

Первое издание «Медного всадника» состоялось в 1837 году — в год смерти поэта, после того как Жуковский завершил печальную работу по приведению поэмы в вид, угодный высочайшему цензору. Полный текст поэмы с сохранением, правда, некоторых цензурных правок, был опубликован П. В. Анненковым в седьмом, дополнительном, томе сочинений Пушкина в 1857 году. Подлинный текст «Медного всадника» увидел свет в издании серии «Народная библиотека» в 1919 году. Наконец, в 1924 году (по любопытному совпадению — в 100-летнюю годовщину петербургского наводнения) в текст поэмы Б. В. Томашевским было внесено последнее исправление, сделавшее текст совершенно точным и адекватным замыслу и рукописи Пушкина.

Несмотря на то, что трагична была судьба этой трагедийной поэмы, она все же стала фактом культурной жизни своей эпохи, так как в русской литературно-художественной жизни существовала традиция хождения произведения в списках, чтения его в салонах, в кругу близких друзей и т. д. Тем самым обеспечивалось хотя

¹ «Ужо тебе!» содержит в себе именно угрозу будущим, предупреждение о грядущей расплате, вот будет, мол, время, и кара тебя не минует, дай срок — и ты получишь свое, то, что заслужил. В пушкинском словаре «ужо» встречается в следующем контексте: «Я вас ужо прочу» («Дубровский»), «Вот ужо тебе будет, гарнизонная крыса!» («Капитанская дочка»).

и очень узкое, но зато очень «прицельное» распространение шедевра. Все это полно относится и к пушкинской поэме.

Первые слушатели из высших культурных кругов России, познакомившись с еще не опубликованной и запрещенной поэмой Пушкина, восторженно приняли ее. Запись в дневнике А. И. Тургенева 15 октября 1834 года свидетельствует: «Вечер у Пушкина: читал мне свою поэму о Петербургском потоке. Превосходно»¹.

В 1880 году, обозревая развитие онтологической ситуации поэзии Пушкина, И. С. Тургенев писал: «...Пушкин не избег общей участи художников-поэтов, начинающих. Он испытал охлаждение к себе современников; последующие поколения еще более удалились от него, перестали нуждаться в нем, воспитываться на нем, и только в недавнее время снова становится заметным возвращение к его поэзии. Пушкин сам предчувствовал это охлаждение публики. Как известно, он в последние годы своей жизни, в лучшую пору своего творчества, уже почти ничем не делился с читателями, оставляя в портфеле такие произведения, как «Медный всадник». Он до некоторой степени не мог не чувствовать пренебрежения к публике, которая приучилась видеть в нем какого-то сладкопевца, соловья...». И далее И. С. Тургенев ссылается на то, что даже такой умный и проницательный человек, как Е. А. Баратынский, познакомившись с неопубликованными произведениями Пушкина, воскликнул: «...что меня больше всего изумляет во всех этих поэмах? Обилие мыслей! Пушкин — мыслитель! Можно ли было это ожидать»².

Тургенев не прав, полагая, что Пушкин не печатал «Медного всадника» из нежелания «делиться» своими произведениями с читателями. Помехой к печати была цензура. Однако верно и то, что у публики пушкинской эпохи была и аберрация в восприятии великого поэта. Часть публики видела в поэте «сладкопевца, соловья». Именно о таком понимании пушкинской поэзии и писал Хвостов в послании к поэту. И, быть может, эпиграмматическо-ироническое упоминание этого стихотворца в самом философско-политическом произведении Пушкина одним из своих мотивов имело полемику с таким пони-

¹ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1974, с. 169.

² Тургенев И. С. Собр. соч. в 12-ти т., т. 11. М., 1956, с. 218.

манием назначения поэзии, при котором она призвана по-соловьиному «петь несчастье невских берегов». Пушкин как бы указывает этой полемикой на необходимость более глубокой философско-политической интерпретации темы поэтом и на необходимость более глубокого прочтения его поэмы.

При всей неточности тургеневского мнения о причинах, побудивших (вернее, заставивших) Пушкина не печатать «Медного всадника», Тургенев прав, обращая внимание на недостаточный контакт Пушкина с публикой своего времени, что заставляло поэта писать горькие и гордые слова:

Поэт! Не дорожи любовью народной!
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Отсутствие обратной связи с публикой, невозможность высказать ей многое из осмысленного поэтом, непонимание большинством читателей даже из высшего культурного слоя России философически-мыслительного, концептуального пласта пушкинских произведений безусловно создавало огромные трудности для нормального социально-эстетического функционирования самых глубоких произведений Пушкина.

Тургенев говорит о том, что пушкинские произведения в ситуации обострения социальной борьбы оказались в некотором отстранении от нее, что вызвало охлаждение к творчеству поэта в целом слое читателей. Тургенев говорит: «Не в «суде глупца» и не в «смехе толпы холодной» было дело; причины того охлаждения лежали глубже. Они достаточно известны. Нам приходится только воззвать их в вашей памяти. Они лежали в самой судьбе, в историческом развитии общества, в условиях, при которых зарождалась новая жизнь, вступившая из литературной эпохи в политическую. Возникли неожиданные и, при всей неожиданности, законные стремления, небывалые и неотразимые потребности; явились вопросы, на которые нельзя было не дать ответа... Не до поэзии, не до художества стало тогда. *Одинаково* восхищаться «Мертвыми душами» и «Медным всадником» или «Египетскими ночами» могли только записные словесники, мимо которых пробежали сильные, хотя и мутные волны той новой жизни. Миросо-

зерцание Пушкина показалось узким, его горячее сочувствие нашей, иногда официальной, славе — устаревшим, его классическое чувство меры и гармонии — холодным анахронизмом»¹.

Ярко описанная И. С. Тургеневым ситуация «Пушкин — публика» все же результат не столько перехода общества «из литературной эпохи в политическую», сколько поверхностного прочтения читателем, представившим политическую эпоху и выразившим ее интересы, произведений Пушкина. В том-то и суть такого высшего шедевра Пушкина, как «Медный всадник», что он содержит в себе и истинно художественные, и чисто эстетические ценности, и то, что необходимо для решения тех вопросов, от которых, по словам Тургенева, «не до поэзии, не до художества стало». Этим не художественным, не поэтическим, а философским, политическим, социально-практическим потребностям общества «Медный всадник» был способен дать больше, нежели иные прямые философские постулаты-призывы, политические лозунги и социально-политические, гражданственно-журналистские выступления. Дело все заключалось в умении прочесть, в искусстве интерпретировать и оценить пушкинский шедевр. А этой способностью публика обладала в самой недостаточной степени, нигилистически требуя прямых практических пассажей и установок от поэзии, непосредственного суждения, сиюминутной актуальности. При таких рецепционных ожиданиях как было заметить эпохальную и устремленную в грядущее общенациональную и общечеловеческую актуальность «Медного всадника» и его способность ответить на самые глубинные художественно-идейные запросы общества?

Все это свидетельствовало не о том, что Пушкин не отвечал социально-практическим потребностям новой эпохи, наступившей после его смерти, а скорее о том, что в обществе не созрели еще умы, способные решить задачи, выдвигаемые историей. Одним из свидетельств незрелости общественных сил и была незрелость публики, которая оказывалась в своей массе нигилистически не способна верно интерпретировать и оценить «Медный всадник» и другие произведения поэта, не способна увидеть в поэме то, что могло отве-

¹ Тургенев И. С. Собр. соч. в 12-ти т., т. 11, с. 219.

тить не поверхностно актуальным, а истинно национально-историческим потребностям развития. Такова была опережающая целые эпохи потенциальная сила поэмы Пушкина. История и читатель еще долго будут «догонять» далеко впереди них несущегося вскачь «Медного всадника».

Чем более созревает общество для решения проблемы национально-государственного строительства, чем более оно способно согласовать державное и личностное и направить течение социального прогресса через русло личности, тем более актуален становится «Медный всадник», тем более полно он может в этой эпохе социально-онтологически осуществиться как великое творение, тем более глубоко может быть прочитан публикой этот шедевр.

Из всего сказанного вовсе не следует, что только сегодня или даже только завтра и может быть прочитана пушкинская поэма. Нет! Здесь действует закон: великие произведения — вечные спутники человечества, они всегда вровень ему и его интересам, и они растут от эпохи к эпохе вместе с народами и их прогрессом, они всякий раз прочитываются «свежими и нынешними очами», они взаимодействуют с новым историческим опытом человечества и раскрываются на каждом этапе с новой глубиной, новыми гранями. Поэтому целостный анализ «Медного всадника» не есть его «окончательное прочтение», а лишь есть его современная интерпретация и оценка.

Рецепционное поле и ценностная репутация «Медного всадника» складывались сложно и претерпевали превратности и перипетии. Так, Л. Толстой считал все поэмы Пушкина, включая «Медный всадник» и исключая лишь «Цыганы» и «Евгения Онегина», «ужасной дрянью» (запись в дневнике 7 июня 1856 г.).

Важен положительный опыт прочтения этого произведения в предыдущие эпохи литературного и общественного развития. Оглянувшись в прошлое, мы можем обнаружить не только «непонимание», но и по-своему глубокое прочтение «Медного всадника» и его включенность в социальную ситуацию и в историческое и художественное сознание нации.

В этой связи обратим внимание на то, что Аполлон Григорьев в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (опубликованной в журнале «Русское

слово», 1859, № 2) писал о Пушкине: «...для нашей русской природы он все более и более будет становиться меркою принципов. В нем заключается все наше — все, от отношений, совершенно двойственных, нашего сознания к Петру и его делу»¹. Напомню, что относительно полный текст поэмы был опубликован в 1857 году, и она давала самое внятное и художественно аргументированное выражение идей двойственного отношения к Петру и его делу. Аполлон Григорьев, как мы видим, свидетельствует, что уже к концу 50-х годов «Медный всадник» прочно вошел в художественное и историческое сознание нации, что является показателем высочайшего онтологического статуса этого произведения.

Поэма Пушкина быстро получила международный резонанс. Его свидетельством служит то, что среди стихотворений Пушкина, приведенных А. Дюма в его путевых очерках о России, были первые две строфы из Вступления к «Медному всаднику». Обратим внимание также на то, что эта поэма уже в начале 50-х годов XIX века была в руках у Ф. Энгельса и он внимательно, со словарем в руках, выписывая незнакомые слова, читал ее².

М. П. Алексеев указывает на весомый рецепционный авторитет поэмы Пушкина в Европе уже в середине прошлого века: «Законно... предположить, что «Медный всадник» интересовал Энгельса не только как текст, пригодный для лексико-грамматического разбора: он не мог не знать, что в его руках находилось одно из глубочайших по своим философским и общественно-историческим обобщениям произведение Пушкина»³.

Характерно также, что П. Мериме хорошо знал «Медного всадника» и в письме к И. С. Тургеневу (2 октября 1860 г.) восторгался ясным, четким стихом этой поэмы и выразительностью описания разбушевавшейся Невы.

О широком международном распространении «Мед-

¹ Григорьев Аполлон. Литературная критика. М., 1967, с. 175.

² См. об этом: Алексеев М. П. Словарные записи Ф. Энгельса к «Евгению Онегину» и «Медному всаднику». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Труды Третьей всесоюзной пушкинской конференции. М.—Л., 1953, с. 9—161.

³ Там же.

ного всадника» свидетельствует, в частности, судьба этой поэмы в Италии¹. Первый итальянский перевод был выполнен Вирджилио Нардуччи и опубликован в 1923 году с предисловием известного филолога-русиста Э. Ло Гатто, изложившего историю интерпретации поэмы Белинским, Мережковским, Третьяком, Брюсовым и другими. Второй перевод поэмы был сделан итальянским филологом Джованни Гандольфи Ланциано и издан в 1937 году в сборнике пушкинских поэм. В 1968 году Э. Ло Гатто делает третий перевод «Медного всадника». В том же году в Вероне вышло небольшим тиражом роскошное библиофильское издание «Медного всадника» с параллельным печатанием русского и итальянского текстов. Перевод для этого издания был специально проделан поэтессой Нериной Мартини-Бернарди. В Италии было предпринято четыре серьезных перевода поэмы на итальянский язык и вышел ряд интерпретаций, из которых особый интерес представляет работа Ло Гатто «Миф Петербурга. История, легенда, поэзия», в которой поэма рассматривается на фоне и в широком контексте русской культуры².

Все это является одним из дополнительных и убедительных свидетельств высокого онтологического статуса, широкого общемирового резонанса, значимости идей и художественной ценности поэмы.

СМЫСЛ ПОЭМЫ В КОНТЕКСТЕ ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ И ПОРОЖДЕННОЙ ЕЮ ТРАДИЦИИ

От «Медного всадника», от его проблематики, стилистики, поэтики, изобразительных решений и художественных идей протянуты в будущее к искусству середины и второй половины XIX века, а также в XX век прочные и видимые нити. Помимо художественных взаимодействий, влияющих на формирование произведения, существуют еще его поствзаимодействия с поро-

¹ См.: Ласорса К. Новые итальянские переводы «Медного всадника». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1967—1968. Л., 1970, с. 118—124; Лазурский В. В. Веронское издание «Медного всадника». — Там же, с. 115—118.

² Gatto E. Lo. Il mito de Pietroburgo. Storia, legenda, poesia. Feltzinelli ed. Milano, 1960.

денной им художественной традицией. Эта традиция влияет на социальное бытие произведения и должна учитываться при выявлении его смысла.

Американский славист Ю. Штридтер подчеркивает, что поднятые в «Медном всаднике» темы — «маленького человека» и «неестественного» города — стали постоянными в русской литературе. Безнадежный вопль маленького человека, трагичный и одновременно беспомощно комичный, слышит этот исследователь в продолжающих тему «Медного всадника», «Шинели» Гоголя, «Бедных людях» и «Униженных и оскорбленных» Достоевского. Вторая тема «Медного всадника» — город, порождающий безумие, — продолжается в петербургских повестях и романах Гоголя, Достоевского, Белого. Эти темы созвучны европейской литературе XIX века, но у Пушкина они получили историческую объемность¹.

Художественное открытие, совершенное Пушкиным в образе бедного чиновника Евгения, дало творческий импульс и породило целую традицию, целую галерею образов «маленьких людей»; в эту традицию входят и гоголевский Акакий Акакиевич, и Макар Деушкин Достоевского, и ее замыкает и завершает чеховский мелкий чиновник Червяков. Тема эта начинается трагической гибелью бедного чиновника Евгения, взбунтовавшегося против «высшего чина» Российской империи — царя. Евгений гибнет от иерархического страха перед гневом оскорбленного им властелина. А завершается эта тема в русской классической литературе трагифарсом в рассказе Чехова «Смерть чиновника». Червяков виновен в псевдобунте: случайно чихнув на лысину генерала, этот бедный чиновник полагает, что он оскорбил важную особу. Забитый и запуганный Червяков гибнет от страха перед генеральским гневом, вызванным его назойливыми извинениями. Начавшись трагически, тема «маленького человека» и его страха умерла в комедии.

В литературоведении уже была раскрыта линия преемственности, идущая от разработки петербургской

¹ См.: Striedter J. Poetic genre and the sense of history in Pushkin. — In: «New literary history», Charlottesville, 1977, vol. 8, N 2, p. 295—309.

темы в творчестве Пушкина к ее продолжению в творчестве Гоголя¹.

В перевоплощении забитого Акакия Акакиевича в иллюзорно грозного мстителя, в фантазмагорических аспектах этого перевоплощения живут черты, сопоставимые с Евгением, навеянные этим образом и ирреальными картинами ожившего медного истукана из пушкинской поэмы.

«Записки сумасшедшего» Гоголя находятся в поле прямого творческого влияния пушкинской петербургской повести «Медный всадник». Герой гоголевской повести Поприщин обличает высшие чиновные власти России: «Мать, отца, бога продадут за деньги, честолюбцы, хриstopродавцы!» Эти бунтарские обличения Поприщина сродни бунтарской угрозе Евгения («Ужо, тебе!»). Как и в «Медном всаднике», в «Записках сумасшедшего» бунт героя — вершина его духовного взлета и кульминация развития действия. Оба героя поплатились за свое духовное просветление и самосознание в бунте: Евгений запуган и загнан преследованием Медного всадника, Поприщин посажен в сумасшедший дом.

Пушкин обнажил горькую истину: русские народные восстания кончались поражением. «Вопрос о понимании характера народной борьбы за свободу был для Пушкина с 1833 года важнейшим. Несмотря на обнаружение трагедии русского бунта, Пушкин не впал в отчаяние — он утверждал правомерность и закономерность борьбы. Оттого безрезультатный сейчас бунт — бессмыслен и бесполезен, он спасает человека от нравственной гибели, воскрешает и выпрямляет личность. Гоголь делает из открытия Пушкина принципиально иной вывод: если бунт неизбежно кончается катастрофой, поражением, если он не может привести к победе, то он и бессмыслен»².

Вслед за Пушкиным, спрашивавшим Россию — вздыбленного коня: «Куда ты скачешь?», Гоголь вопрошал: «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься?.. куда же несешься ты? дай ответ».

¹ См.: Благой Д. Гоголь — наследник Пушкина. М., 1954; Докусов А. Петербургская тема в творчестве Н. В. Гоголя. М., 1961; Фридлиндер Г. Комментарии в кн.: Гоголь Н. В. Собр. соч., т. 3. М., 1966; Долгополов Л. На рубеже веков, с. 162—274.

² Макогоненко Г. «Медный всадник» и «Записки сумасшедшего». — «Вопросы литературы», 1979, № 6, с. 114.

В произведениях Ф. М. Достоевского «Слабое сердце», «Петербургские сновидения», «Подросток», варьируясь, проходит тема фантастического «видения на Неве». Это видение, в «Подростке» особенно явственно рисуемое образ «исчезновения» Петербурга, продолжает и преломляет фольклорную традицию, предрекавшую гибель несправедливого города, традицию, интегрированную в письменной литературе пушкинским «Медным всадником».

Герой романа «Преступление и наказание» Достоевского Раскольников, любясь стройным и пышным Петербургом, испытывал странное чувство, заданное отрицательным аспектом образа столицы, нарисованного в «Медном всаднике» Пушкина: «Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина. . . Дивился он каждый раз своему угрюмому и загадочному впечатлению».

У Достоевского герой «Подростка» говорит: «Считаю петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре,—чуть ли не самым фантастическим в мире. Это мое личное воззрение или, лучше сказать, впечатление, но я за него стою. В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германна из «Пиковой дамы»... должна еще более укрепляться. Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметесь с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а среди его, пожалуй, для красоты, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?» Одним словом, не могу выразить моих впечатлений, потому что все это фантазия, наконец, поэзия, а стало быть, вздор; тем не менее мне часто задавался и задается один уж совершенно бессмысленный вопрос: «Вот они все кидаются и мечутся, а почему знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому все это грезится,— и все вдруг исчезнет».

Вся эфемерность, призрачность, несправедливость петербургской жизни предстает в этом видении. Един-

ственная реалья, которая грозит остаться неколебимой, растворись город в гнилом тумане,— это бронзовый всадник, увязнувший среди финских болот.

Пушкинская идея двойственной сути Петербурга, воплощающего сильные и слабые стороны российской государственности, была унаследована Н. А. Некрасовым¹ и нашла свое продолжение в его поэтической формуле:

Ты и убогая, ты и обильная,
Ты и могучая, ты и бессильная,
Матушка Русь.

Герой повести Н. Лескова «Смех и горе» (1869—1870) говорит о жителях Петербурга: «Они скоро все провалятся в свою финскую яму. Давно, я помню, в Москве все ждут этого петербургского провала и все еще не теряют надежды, что эта благая радость их совершится»². Намеченное в «Медном всаднике» противостояние младшей столицы и старой Москвы находит свое продолжение в повести Лескова. А «Ужо тебе!», брошенное Евгением в лицо горделивому истукану и угрожающее Петербургу, звучит здесь в виде пророчества-проклятия.

Мотивы пушкинского «Медного всадника» в решении темы Петра, Петербурга, судеб России и личности нашли свое продолжение и развитие в творчестве Гоголя, Огарева, Некрасова, Полонского, Лескова, Ап. Григорьева, Брюсова, Блока, Анненского, Мережковского, Ремизова, Белого. И в этой связи характерна мысль Блока: «Не странно ли все-таки, что об одном и том же думали русские люди двадцатых, тридцатых, сороковых... девяностых годов и первого десятилетия нашего века?»³ Да, Пушкин завязал проблемный узел на многие десятилетия вперед. А история не развязывала его слишком долго, делая его предметом все новых и новых мыслительных усилий.

Не случайно, что предгрозовая обстановка начала XX века выводила русскую художественную культуру к проблематике «Медного всадника» и возникла пере-

¹ О влиянии пушкинской концепции противоречивых качеств Петербурга на Некрасова указывал В. Брюсов в статье «Н. А. Некрасов как поэт города» (1912).

² Лесков Н. С. Собр. соч. в 11-ти т., т. 3. М., 1957, с. 466.

³ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 496.

кличка творчества многих художников с этой поэмой. В произведении Пушкина и предощущение грядущих бурь, и образ мятежной стихии, и тема бунта маленького человека против грозной деспотической силы, и противоречия власти и личности, и идеи философии, истории, и поиск путей к счастью человека — вся та проблематика, социальное значение и ценность которой в процессе развития русской и мировой истории неизменно повышается.

На переломе этих эпох, когда социальная непогода усилилась и шквал стихии нарастал, Блок точно определил повышающуюся роль пушкинского «Медного всадника» в духовной жизни России: «Медный всадник» — все мы находимся в вибрациях его меди»¹.

В начале нового века В. Брюсов пишет стихотворение «Конь блед» (1903), переосмысляющее пушкинский образ несущегося Медного всадника в призрачный образ-видение апокалиптического всадника²:

В этот воплотившийся в земные формы бред
Ворвался, вонзился чуждый несозвучный топот,
.....
Показался с поворота всадник огнеликий,
Конь летел стремительно и стал с огнем в глазах.

В стихотворении «К Медному Всаднику» (1906) Брюсов в единый узел стягивает проблематику пушкинской поэмы: высокий образ Петра, простирающего руку в грядущее, безнадежность бунта маленького человека, невозможность растопить лед деспотии кровью восстания. При этом обнажается декабристский пласт проблемы:

Ты так же стоял здесь, обрызган в пене,
Над темной равниной взметнувшихся волн;
И тщетно грозил тебе бедный Евгений,
Охвачен безумием, яростью полн.

Стоял ты, когда, между криков и гула,
Покинутой рати ложились тела,
Чья кровь на снегах продымилась, блеснула
И полюс земной растопить не могла!

¹ Блок А. Записные книжки 1901—1920. М., 1965, с. 169.

² В староверческих представлениях фальконетовский Медный всадник сопрягается с всадником Апокалипсиса (см. Шмурло Е. Петр Великий в оценке современников и потомства, вып. I (XVIII век). СПб., 1912, с. 24).

В стихотворении Брюсова живет двойственный, положительно-отрицательный образ Медного всадника, соответствующий духу пушкинской поэмы. Всадник летит в грядущее, в вечность:

...Ты сквозь века, неизменный, венчанный,
С рукою простиертой летишь на коне.

Брюсов противопоставляет вечного всадника проходящим и бранным маленьким людям, которые «проходят как тени, как тени во сне». Всадник, сотканный из облаков, проплывает в четвертой «симфонии» А. Белого «Клубок метелей» (1908):

Над крышей вздыбился воздушный конь,
Пролетая в небо развеял хвост и ржал кому-то, качая гривой.
Над ним сидел метельный всадник — вечно-белый и странный.
На минуту блеснуло его копые. . .

Б. Савинков пишет повесть «Конь бледный» (1909), в центре которой образ бунтаря-террориста.

П. Якубович в стихотворении «Свидание» (1900) рисует Петра как преобразователя-революционера. С ним на Сенатской площади встречается и дружественно беседует поэт-народоволец, заверяющий русского императора: «Твое несем мы знамя». Так «робеспьеровский» аспект пушкинской трактовки Петра находит свое продолжение в литературной традиции.

А. М. Ремизов в повести «Крестовые сестры» разрабатывает другой аспект образа Петра. Чиновник Марокулин, насмотревшись на ужасы повседневной петербургской жизни, идет на Сенатскую площадь и говорит Медному всаднику: «Петр Алексеевич. . . Ваше Императорское Величество, русский народ настой из лошадиного навоза пьет и покоряет сердце Европы за полтора рубля с огурцами. Больше я ничего не имею сказать»¹. Сообщение, которое приносит Марокулин Медному всаднику, свидетельствует о темноте и несправной жизни героев повести — простых русских людей, верящих в то, что настой из навоза целебен, и снимающих за дорожную цену комнатуху с «сервисом» в виде соленых огурцов. Для Ремизова прорубленное Петром окно в Европу ни-

¹ Ремизов А. М. Крестовые сестры. — Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник», кн. 13. СПб., 1910, с. 287—288.

чего не дало русскому народу, оставшемуся пребывать в темноте и невежестве.

Пророчество «Петербургу быть пусто» звучит в романе Мережковского «Петр и Алексей».

Силовые линии художественной преемственности идут от «Медного всадника» А. Пушкина к «Петербургу» А. Белого через образ сотрясаемого нарастающей революционной стихией столичного города, восходящего в своих противоречиях к внутренним противоречиям фигуры своего основателя Петра. Зримое и незримое присутствие последнего в разных ипостасях (историческая личность, фальконетовский монумент на Сенатской площади); образ ожившего Медного всадника, сорвавшегося со скалы и с тяжело-звонким цоканьем поскакавшего в туман к островам; явление Медного гостя в комнату к Неуловимому революционеру-нигилисту Дудкину — все это приметы воздействия знаменитой поэмы Пушкина на роман Белого. Ставя проблемы схождения Востока и Запада, проблемы прилива революционной волны, Белый прибегает к пушкинскому художественному опыту и его историческому видению судьбы России. Пушкинская метафора, ставящая в связь образ поднявшегося на дыбы коня с образом России, находит свое развернутое продолжение в размышлениях героя «Петербурга» — Дудкина: «Ты, Россия, как конь! В темноту, в пустоту занеслись два передних копыта и крепко внедрились в гранитную почву — два задних». Этот метафорический образ осмысливается Дудкиным с точки зрения возможных путей дальнейшего развития России. Символическое значение пушкинского образа России, которая будто конь на высоте уздой железной поднята на дыбы, прочитывается в романе Белого с точки зрения четырех возможных путей дальнейшего исторического развития страны и народа:

«Во-первых, как петровский конь может оторваться от камня пьедестала, так некоторые из безумных сынов России оторвались от почвы народа. Но конь без узды может низринуться в водные хаосы.

Во-вторых, конь может в порыве броситься в воздух и вместе с сынами родины пропасть в облаках.

В-третьих, Россия, как петровский конь, вставший на дыбы, на долгие годы задумается над своей судьбой.

В-четвертых, испугавшись прыжка, конь может сно-

ва опустить копыта, чтобы, фыркая, понести огромного Всадника в глубину наших равнин»¹.

Однако ни автора романа, ни его героя Дудкина не устраивает ни одна из этих возможностей, вытекающих из реальной исторической диспозиции России — вздыбленного коня. «Да не будет!» — восклицает по этому поводу Дудкин.

«Медный всадник» подсказал А. Блоку художественные решения, осмыслявшие эпоху, в которой зрели «невиданные перемены», «неслыханные мятежи». 11 марта 1903 года, предчувствуя надвигающийся вал революционного цунами, А. Блок писал, выражая свою мысль образами, близкими к образам наводнения и весеннего половодья:

Мне снились веселые думы,
Мне снилось, что я не один...
Под утро проснулся от шума
И треска несущихся льдин.
Я думал о сбывшемся чуде,
А там, наточив топоры,
Веселье, красные люди
Смеясь, разводили костры:
Смолили тяжелые челны...
Река, распевая, несла
И синие льдины, и волны,
И тонкий обломок весла...

Всадники — то Медный, то апокалипсический, то Георгий Победоносец — предстают в стихах А. Блока начала века. Так, в стихотворении «Петр» (1904) совмещаются образы Медного и апокалипсического всадников:

Он будет город свой беречь,
И, заалев перед денницей,
В руке простертой вспыхнет меч
Над затихающей столицей.

Образ России в стихах Блока ассоциируется со степной кобылицей, несущейся вскачь. В блоковских «Двенадцати» традиция пушкинского «Медного всадника» сказывается прежде всего в том, что революционная народная стихия показана как родственная природной стихии. Блок полагал, что революция «сродни природе...

¹ Мясников А. Андрей Белый и его роман «Петербург». — Вступ. статья к кн.: Белый А. Петербург. М., 1978, с. 8.

Революция как грозовой вихрь, как снежный буран...»¹
Революция предстает в блоковской поэме как бушующая природная стихия:

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем божьем свете!

Бушующая метель и объединяет людей в отряд, идущий державным шагом в будущее, и разъединяет их:

Не видать совсем друг друга
За четыре за шага!

В поэме Блока живет ощущение мировой социальной непогоды — революция предстает как глобальное состояние мира, определяющее конкретные трагедийные ситуации.

В разрабатываемой в русской литературе после пушкинского «Медного всадника» теме «Россия — скачущий конь» этот образ то оборачивается птицей-тройкой, то предстает вновь в виде Медного всадника, то оборачивается апокалипсическим всадником, то Георгием Победоносцем, то обезумевшим конем, мчащимся сквозь огонь войны².

Эта тема-проблема-образ, выдвинутая Пушкиным, росла вместе с русской историей и русской литературой, и охватывала судьбу России, и вторгалась в ее будущее, и грозила несостоятельным, противоречивым аспектам ее государственности, и поэты ужасались исторически гибельным крутым обрывам и пропастям, через которые должен был перепрыгнуть всадник, и восторгались скоростью и стремительностью бега то тройки, то всадника, и проблема расширялась до глобальных, вселенских масштабов, охватывающих судьбы мира и человечества.

Поэма Пушкина своим образным строем помогала художникам XX века ощущать и осмыслять новый этап русского освободительного движения. Обостренное вос-

¹ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. VI. М.—Л., 1962, с. 12.

² С образа коня начинается и стихотворение И. Сельвинского «Россия», написанное в начале войны (1941):

Хочет обезумев конь,
Фугасы хлынули косые,
И снова по уши в огонь
Вплываем мы с тобой, Россия.

приятие судьбы человека и логики истории, пристальное внимание к мотиву разбушевавшейся стихии — все это связано с чувством переломной эпохи, с ощущением надвигающихся великих событий, и все это человек начала XX века мог найти в пушкинском «Медном всаднике». Не случайно Бенуа обратился к пушкинской поэме, полной мятежных вопросов и трагических событий: будучи чутким художником, он ощущал предгрозовую атмосферу начала века, и это обусловило его интерес к «Медному всаднику» и породило желание проиллюстрировать эту поэму.

Бенуа решил книгу в маленьком формате в духе изданий начала XIX века, а иллюстрации в духе стиля изобразительного искусства пушкинской эпохи. «Так, иллюстрация к строфе «Прошло сто лет, и юный град, полнощных стран краса и диво...» в истолковании образа Петербурга, без сомнения, восходит к городским пейзажам Ф. Алексеева, в частности, к его «Виду Дворцовой набережной от Петропавловской крепости». Следующая, «интерьерная» иллюстрация, где Пушкин читает белой ночью стихи друзьям, отталкивается от работ художников-венцианцев — Тыранова, Зеленцова и других. В иллюстрациях к строфе «Люблю воинственную живость потешных Марсовых полей...» Бенуа превращает мотивы картины братьев Чернецовых «Парад на Царицынском лугу» (1837), гравюр и литографий пушкинского времени и т. д.»¹.

Иллюстрации Бенуа, ориентированные на стиль пушкинской эпохи и перекликающиеся со многими картинами, рисунками, литографиями и гравюрами художников, предшествовавших и современных Пушкину, дают богатый материал для понимания многообразия художественно-изобразительных пластов «Медного всадника». Строчка за строчкой пушкинская поэма была изобразительно «развернута» в целом иллюстративном цикле Бенуа, опирающемся на русскую живопись и графику XVIII — первой трети XIX веков. Это доказывает, что в «Медном всаднике» была «свернута» и сконцентрирована художественно-изобразительная культура его эпохи. Другими словами, через цикл Бенуа раскрывается связь «Медного всадника» с произведениями Алексеева, Тыранова, Зеленцова, братьев Чернецовых и других. «Значи-

¹ См.: Лапшина Н. Мир искусства. М., 1977, с. 112.

тельность иллюстраций Бенуа заключается в том, что художник сумел почувствовать бесконечную глубину «петербургской повести» Пушкина, воспринять ее не как анекдот о помешавшемся с горя чиновнике, а как размышление о «судьбе человеческой и судьбе народной», о конфликте государства и отдельного человека, общества и личности»¹.

К столетию со дня рождения великого поэта была приурочена премьера, пополнившая балетную пушкиниану «Медным всадником» — философским спектаклем эпического звучания². Автор либретто писал: «Создание балета «Медный всадник» — сложная задача. Это — одна из первых попыток раскрыть средствами хореографии философскую тему»³. На необычное для балетного спектакля философское содержание обращал внимание и постановщик — Р. Захаров. Философическое начало «Медного всадника» потребовало от композитора усиления симфонического начала в музыке балета. Р. Глиэр отмечал: «...если вначале в балете преобладает танцевальная музыка, то во второй половине его — симфоническая»⁴. Сложное сопряжение симфонического развития с богатством танцевальных форм и стало особенностью музыки этого балета.

В партитуре «Медного всадника» сочетаются различные танцевальные мелодии — от широких вальсовых до народных плясовых — с музыкальными пейзажами, то лирическими, то грозными. В их создании Глиэр использовал интонации русского песенного и танцевального фольклора, подчинив всю музыку задачам передачи напряженного трагического сюжета и раскрытию философической концепции пушкинского шедевра. Музыка передает трагедию Евгения и мажорно-оптимистически разрешает ее в «Гимне Великому городу». Глиэру удается вскрыть оптимистический потенциал пушкинской трагедии, что существенно для ее общей интерпретации: бессмертие Великого города, воплощающего Россию и

¹ Лапшина Н. Мир искусства, с. 112.

² «Медный всадник», балет в 4-х д., 10 картинах, музыка Р. М. Глиэра, сценарий П. Ф. Аболимова, постановка Р. В. Захарова, художник М. П. Бобышев. На сцене Большого театра Союза ССР дирижер Ю. Ф. Файер. См.: Эльяш Н. Пушкин и балетный театр. М., 1970, с. 247—270.

³ Аболимов П. Ф. Философская тема. — «Советский артист», 1949, 13 мая.

⁴ См. там же, 1949, 6 мая.

ее народ, даёт выход к разрешению противоречий безысходно-неразрешимых в рамках одной эпохи. Характерно, что Глиэру и Захарову в создании балета «Медный всадник» пришлось во многом опереться на традицию романтического спектакля (особенно в сцене видений, передающих сложный внутренний мир переживаний и мечтаний Евгения). Одновременно авторы спектакля «Медный всадник» опирались и на традиции реалистического балета, восходящие к Чайковскому. Особенно это проявилось в опирающейся на интонационный фонд эпохи разработке вальсовой формы, выражающей лирическое начало произведения (любовь Евгения к Параше), и в передаче величественно-пафосной темы русской государственности, и в обрисовке фигур Евгения и Петра.

Одна из сложнейших и новаторских задач, которую пришлось решать авторам спектакля — передача реальной исторической личности в балете. Для создания образа Петра (исполнитель А. Радунский) в балет были введены выразительные средства пантомимы, передававшие монументальность фигуры строителя чудотворного. В балете была использована пушкинская тема «игры» «живым» и «неживым»: Петр предстал и в своем реальном историческом обличье и в виде бронзового памятника. Музыка глубоко характеризовала неоднозначность образа Петра и двойственность отношения к нему¹, а монументально-скульптурное пантомимическое решение образа живого Петра передавало его единство с Медным всадником. При этом в обрисовке живого Петра в качестве иконографического материала была использована и картина В. Серова «Петр I», изображающая царя в стремительном движении против ветра.

Однако на некоторых аспектах спектакля, а в еще большей степени на его последующих критических истолкованиях сказались некоторые традиции ошибочной трактовки пушкинской поэмы в ключе утверждения господства «общего» над «частным». Так, художественный руководитель балетной труппы Ленинградского

¹ В этом отношении особенно интересна постановка «Медного всадника» в Узбекском театре оперы и балета им. А. Навои (балетмейстер И. Смирнов). Глиэр специально для этой постановки ввел тему «бронзового гиганта» в музыкальную партитуру балета, что усилило двойственно-противоречивую трактовку образа Петра.

театра имени С. М. Кирова подчеркивал: «Нам упорно твердили, что поэма философичная и трудная и что нам не удастся балетными средствами разрешить философскую проблему частного и общего, личности и государства. Но нам кажется, что это нам удалось. И вряд ли кому-нибудь, после того как он просмотрел спектакль «Медный всадник», придет в голову мысль, что город не нужен и жаль Евгения и много тысяч зря погибших жизней. Наоборот, люди уходят с этого спектакля с чрезвычайно приподнятым настроением. Звучат аплодисменты, когда проходит Преображенский полк. Это аплодируют русскому войску. Это патриотическое чувство»¹. Как видим, борьба вокруг трактовки пушкинского «Медного всадника» захватила и сферу его художественных прочтений.

В музыке Глиэра (двуединство танцевальности и симфонизма) и в постановке Захарова (двуединство элементов народного русского танца с чистой балетной классикой при ее превалировании) воплощается стиль «Медного всадника». Это воплощение происходит не только через передачу ритма и динамики пушкинского стиха, но и благодаря художественному соответствию указанных двуединств стилю поэмы, сопрягающему в напряженной гармонии обыденное и высокооудическое начала. Музыка и танец балета «Медный всадник» помогают критике «прочесть» стиль пушкинской поэмы и проверить свое суждение о структуре этого стиля.

4. ЗНАЧЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО БОГАТСТВА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Пушкинский реализм был реализмом литературы, убыстренно прошедшей этапы классицизма, сентиментализма и романтизма. Исторически эти направления далеко не отстоят от пушкинского реализма, а порою с ним соседствуют. Печать этих направлений еще лежит в художественной структуре пушкинских произведений. И все же как удивительно далеко ушла система эстетических отношений пушкинского «Медного всадника» от дореалистической литературы!

Сколь сложна система эстетических отношений при

¹ Научно-творческая сессия, посвященная 150-летию со дня рождения А. С. Пушкина. Ленинградское отделение ВТО, 9 июня 1949 г., с. 24—25.

обрисовке Евгения! Он дан и в его обыденности, и в отчаянном взлете его бунтарского духа. Мы видим в Евгении и низменность озлобления, ожесточения, а затем и страха, и поэт раскрывает перед нами эту фигуру также и в свете красоты его влюбленности, цельности, преданности своему чувству, и в свете безобразности его падения в нищету и безумие. Но само это безумие при всех низменных и безобразных своих аспектах вдруг просветляется бунтарским порывом против угнетенности и оборачивалась то детской трогательностью, то трагизмом.

Пластичен и многогранен образ Петра. Его многогранность основана на богатстве эстетических характеристик. Петр предстает перед читателем в виде живого человека, размышляющего «на берегу пустынных волн» о судьбах государства Российского, и в виде памятника. Образ царя создается и через передачу его раздумий, и прямыми авторскими характеристиками, и описанием плодов его деяний, и через отношение к нему Евгения. Но мало этого, образ Петра (и это весьма редкое явление и весьма трудная художественная задача) обладает двумя противоположными эстетическими доминантами: возвышенным и низменным. Такая своеобразная и редкостная «эстетическая диалектика» образа, сотканного из двух противоположных эстетических свойств, имеет огромное художественно выразительное и художественно-концептуальное значение. Не только создается пластичный, жизненно-объемный образ, но и решается сложнейшая задача: показ исторической противоречивости деятельности Петра.

Вначале раскрывается величие и грандиозность его государственных замыслов и дел:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн. . .

И думал он:

Отсель грозить мы будем шведу.
Здесь будет город заложен
Назло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно. . .

Этот возвышенный образ погруженного в великие думы царя как бы материализуется и увековечивается в созданном им городе. И облик младшей столицы так же величествен, как и образ ее чудотворного строителя.

Стилистический строй речи здесь пафосный, приподнятый, характеристики экспрессивно-восторженны. В авторской речи много славянизмов и нарочито архаических словоупотреблений («краса и диво», «вознесся пышно, горделиво», «Петра творенье», «Невы державное течение», «полнощная царица дарует сына», «чужа вешни дни, ликует» и т. д.).

Далее перед читателем возникает картина «омраченного» града Петра: осеннее небо, Нева, мятущаяся как больной,— все это как бы художественно подготавливает ввод в поэму темы «маленького человека»— Евгения.

Наш герой
Живет в Коломне; где-то служит,
Дичится знатных...

И вот все еще величественный, хотя уже и «омраченный» город и все еще возвышенный, хотя уже и пугающий «кумир на бронзовом коне» выступают как враждебные маленькому человеку начала. Спасаясь от бушующей стихии волн, взобрался верхом на мраморного льва Евгений:

И он, как будто околдован,
Как будто к мрамору прикован,
Сойти не может! Вкруг него
Вода и больше ничего!
И, обращен к нему спиною,
В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

Обратим внимание на последнее четверостишие: через девять строф, во второй части поэмы оно повторится, казалось бы, с небольшими изменениями, которые на самом деле перекрашивают образ Петра в негативный эстетический цвет. В приведенных выше строках только двусмысленное обозначение царя («кумир»), да еще один штрих («И, обращен к нему спиною») выдают враждебность Петра терпящему бедствие Евгению. Все остальное в образе Петра по-прежнему полно возвышенной торжественности: пафосный строй речи, слова высокого лексического ряда («в неколебимой вышине», «над возмущенною Невою», «с простертою рукою»).

Во время наводнения Петр возвышенно-пугающий,

царящий над бушующей стихией. Но вот стихия улеглась, и обнаружилось зло, содеянное ею. Евгений все потерял: погибла Параша. Ум его не устоял против ужасных потрясений. И когда уже полно и зримо раскрылась беззащитность маленького человека, перед нами вновь возникает образ кумира. Но на этот раз план сдвинут:

На крыльце
С поднятой лапой, как живые,
Стояли львы сторожевые,
И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.

Казалось бы, образ остался прежним. Однако на самом деле все в нем сместилось. Он принижен в сравнении с возвышенным образом всадника в первой части поэмы: «неколебимая вышина» стала «темной»; всадник, царивший над возмущенною Невою, превратился во всадника над огражденною скалою; бушующую, мятущуюся стихию сменила неподвижная скала, к тому же огражденная. Как точно сохранен рисунок стиха! Как точно соответствует каждая строчка этого описания всадника предыдущему его описанию! И вместе с тем как изменился образ! Его краски потускнели и почти незаметно возвышенное сменилось низменным. Образ с почти физической осязательностью сделался ниже. Если в первой части:

*Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне,*

то здесь:

*Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.*

Заметим, что во втором четверостишии кумир сидит «над огражденною скалою». Ранее еле уловимый оттенок иронии усиливается здесь в слове высокого ряда — «кумир».

В дальнейшем две разные эстетические характеристики кумира — низменная и возвышенная — как бы сливаются. И вот уже перед нами единый, эстетически противоречивый, возвышенно-низменный образ, передающий всю сложную историческую противоречивость фигуры Петра. Евгений вздрогнул, он узнал

...того,
Кто неподвижно возвышался...
Того, чьей волей роковой
Под морем город основался...

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!

Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Здесь совершенно противоположные эстетические краски сталкиваются и сливаются в единый образ. Примечательно столкновение слова «возвышался» со словами «во мраке медною главою». Как известно, памятник Петру отлит не из меди, а из бронзы. Но Пушкин стремится передать не «металлургическое» правдоподобие, а художественную правду. Поэт пишет о бронзовом коне (без этой звонкой по своей природе бронзы не получилось бы «как будто грома громоханье — тяжело-звонкое скаканье по потрясенной мостовой») и о всаднике с «медною главою»¹.

Бронза — слишком благородный металл в сравнении с тяжелой, глухой и низменной медью. Если бы всадник был охарактеризован Пушкиным не как медный, а как бронзовый, то вся столь важная противоречивость эстетической характеристики была бы снята, образ лишился бы своей объемности, эстетической пластичности и исторической правдивости.

Давая низменные черты образа, Пушкин говорит о «воле роковой» обладателя «медной главы» и о том, что «ужасен он в окрестной мгле». Но этот эстетически отрицательный (низменный) план образа, раскрывающий

¹ У Пушкина слово «медный» нередко связано с отрицательной эстетической характеристикой. Вспомним такие строки:

О, сколько лиц бесстыдно-бледных,
О, сколько лбов широко-медных
Готовы от меня принять
Неизгладимую печать!

враждебность царя маленькому человеку, переключается в план возвышенного, пафосного прославления строителя мощной державы, поднявшего Россию на дыбы. Петр раскрывается как человек великих исторических замыслов и свершений, полный твердости, решительности, мощного порыва в будущее. И уже не медь и не бронза, а иной, более прочный, твердый и грозный металл — железо¹ — появляется в стихе и становится необходимым признаком образа и характера Петра («Уздой железной Россию поднял на дыбы». — Подчеркнуто мною. — Ю. Б.). И здесь уже звучит тема грозного Петра. Грозность Петра и есть конкретная эстетическая форма проявления единства его возвышенных и низменных свойств.

Протест, вспыхнувший в маленьком человеке против Петра, оказывается подготовленным не только эволюцией сознания Евгения, но и изменением эстетических свойств образа Медного всадника. И, охваченный ужасом, Евгений бежит от грозного царя:

«Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужо тебе! . . .» И вдруг стремглав
Бежать пустился.

Низменное в грозном как бы вызывает бунт Евгения («он мрачен стал пред горделивым истуканом»), возвышенное в грозном как бы гасит вспышку бунта.

И вновь идет стих, который можно по праву считать лейтмотивом поэмы. В новом эстетическом освещении перед нами предстает образ грозного кумира:

И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне;
И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

¹ Полиметаллическая характеристика фигуры Петра («железо», «медь», «бронза») эстетически значима. Один из компонентов этой характеристики восходит к Н. Языкову. Пушкин эпитафией к ранней своей петровской вещи (к «Арапу Петра Великого») взял стих Н. Языкова:

«Железной волею Петра
Преображенная Россия».

Здесь Медный всадник сопрягает низменные и возвышенные черты в единый, нерасторжимо-целостный образ, который внутренне противоречив по своим эстетическим качествам и соткан из света и тьмы. Он озарен «луною бледной». И этому бледному, мертвящему, таинственному свету луны соответствует столь же неопределенно таинственная вышина (на этот раз лишенная всяких определений), в которой простерлась рука всадника. Тьма и свет, низменное и возвышенное присутствуют и в других характеристиках образа, который весь как бы соткан из эстетически полярных начал. Легкому всаднику «на звонко-скачущем коне» противостоит всадник, который «с тяжелым топотом скакал». И, наконец, двуединая эстетическая доминанта образа (низменное — возвышенное) полно и концентрированно выражается в самом словесном обозначении основного героя поэмы, именем которого она названа: «Медный всадник». Характерно, что в финале строфы, в которой мы в последний раз встречаемся с центральным образом поэмы, речь идет не о Петре, не о царе, не о «кумире» (с возвышенным и ироническим аспектом этого слова), не о «строителе чудотворном», не о «горделивом истукане», а о том, кто объединяет все эти эстетически разнородные, разноплановые предыдущие характеристики. Перед нами предстает несущийся образ не «кумира на бронзовом коне», а «Всадника Медного» («За ним несется Всадник Медный»), не «верховой», не «наездник», а именно «всадник», иначе образ потерял бы эстетическое качество возвышенного. Но всадник не «металлический», не «бронзовый», не «железный», а именно «медный» — иначе образ утратил бы необходимые для его концептуально-ценностной характеристики низменные эстетические свойства.

Медный всадник — в этом словосочетании дан устойчиво определенный и многогранный образ, выступающий во всем его реальном эстетическом богатстве и объемности.

Реализм открыл возможность переплетения, сочетания, соединения, взаимопереливов различных, в том числе и противоположных, эстетических свойств, что соответствует эстетическому многообразию мира, жизненной игре реальных эстетических красок действительности.

Благодаря «эстетически диалектической», противо-

речивой трактовке образов Евгения и Петра (а также Невы и Петербурга) эти образы получают художественную объемность, предстают в своем эстетическом богатстве. Последнее же является выражением и закреплением богатства эстетических отношений произведения Пушкина к реальности. И степень этого богатства столь высока и столь превосходит обычный для данной эпохи уровень, что мы вправе говорить о высокой ценности поэмы.

СЕМАНТИКА И ЦЕННОСТЬ ВНУТРЕННИХ СВЯЗЕЙ «МЕДНОГО ВСАДНИКА»

1. ВНУТРЕННЯЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА «МЕДНОГО ВСАДНИКА»

СЕМАНТИКА СТРУКТУРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Структурный анализ обладает гибкой операционной техникой и дает возможность исследователю проникнуть внутрь произведения и рассмотреть составляющие его элементы. Этот анализ исходит из теории множеств, которая позволяет варьировать основания деления многосоставного предмета на элементы. Результативность исследования при этом прямо зависит от удачности выбора оснований членения текста. Мы в качестве оснований структурного анализа «Медного всадника» берем: 1) историческое эпохальное время, 2) «солнечное» время, 3) субъективное время Евгения, 4) пространство, 5) действующие силы, 6) материалы построения жизненного мира, 7) оппозиции (стройность—хаотичность; живое—мертвенное и т. д.), 8) цвет.

Время и пространство в поэме составляют единство—«хронотоп» (термин М. Бахтина): временная трехслойность соотносится с трехмерностью пространства. Летосчисление в «Медном всаднике» представлено через очерчивание трех основных эпох, которые даны через обозначение царствований, что соответствует принципам исторической науки пушкинской поры (таков, например, карамзинский способ отсчета исторического времени). В «Медном всаднике» прямо упоминаются три царствования. Они и есть три узловые эпохально-временные точки поэтического действия:

1) Эпоха Петра:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел.

2) Эпоха Александра I: «Прошло сто лет...» Исторический ориентир события — наводнение 7 ноября 1824 года.

В тот грозный год
Покойный царь еще Россией
Со славой правил. На балкон,
Печален, смутен, вышел он
И молвил: «С божией стихией
Царям не совладеть». Он сел
И в думе скорбными очами
На злое бедствие глядел.

И далее об Александре I же и действиях его администрации:

Царь молвил — из конца в конец,
По ближним улицам и дальным,
В опасный путь средь бурных вод
Его пустились генералы
Спасать и страхом обуялый
И дома тонущий народ.

3) И, наконец, некоторые обозначения и приметные вехи «третьего» царствования, третьей эпохи — Николая I:

И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфиросная вдова.

Новая царица — жена Николая I, порфиросная вдова — жена Александра I или, быть может, Павла I. Пушкин врезается здесь в сложные династические взаимоотношения и противоречия. И не случайно, что одна из цензурных претензий Николая I к поэме касалась именно этого стиха, и его вынужден был редактировать Жуковский. Если Пушкин отмечал омрачение жизни порфиросной вдовы и старой столицы при новом царе, то Жуковский в угоду Николаю подчеркивал подчинение Москвы Петербургу и вдовы новому царствованию. Вместо «Померкла старая Москва» в редакции Жуковского сказано: «Главой склонилася Москва».

4) Кроме того, в поэме присутствует намек на будущее царствование, что также вносит определенность в ее временные ориентиры:

Люблю, военная столица,
Твоей твердыни дым и гром,
Когда полнощная царица
Дарует сына в царский дом...

Здесь дан посыл в будущее, к новому царствованию. Так эпохальное время в поэме обретает еще один слой.

5) Впрочем, есть некоторый мост от трех царствований не только в будущее, но и в прошлое: присутствуют в поэме и давно минувшие времена, допетровская боярская старина, которая вводится через «предков» Евгения. Речь идет о «прозванье» героя, которое поэт не считает нужным упомянуть.

Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало
И под пером Карамзина
В родных преданьях прозвучало.

Стремление выстроить историко-династическую цепочку из наиболее существенных звеньев, широко охватывающую целые эпохи жизни России, нашло свое отражение и в черновиках «Медного всадника». Так, Пушкин, рисуя родословную своего героя, в одном из вариантов пишет:

— Мой Евгений
Происходил от поколений,
Чей дерзкий парус средь морей
Был ужасом минувших дней.

В другом варианте: «Происходил от тех вождей, чей парус...»

Речь явно идет о варяжских правителях древней Руси.

В поле внимания поэта в процессе его работы над «Медным всадником» находится эпоха конца XVIII — начала XIX века:

...молвил: «С божией стихией
Царям не сладить». Он глядел
На злое бедствие. Такого
Уже не помнил град Петра
От лега семьдесят седьмого,
..... Заметная пора...
Тогда еще Екатерина
Была жива, и Павлу сына
В тот год всевышний даровал...¹

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. IV, с. 541.

Так в небольшом отрывке, всего в девять поэтических строк, черновой рукописи в художественно единую цепь, включенную в общую линию сюжетного действия, оказывались связанными многие звенья истории русской государственности XVIII — начала XIX века: Петр I — Екатерина II — Павел I — и родившийся в 1777 году старший сын Павла — Александр I.

Эта цепочка еще и еще раз свидетельствует о стремлении Пушкина к широким историческим обобщениям, о притязании на художественное выражение философии истории.

Замысел поэмы о Петре был еще у Ломоносова, однако он не был осуществлен до конца. Поэма осталась незавершенной. О подобном замысле говорит и Херасков, давая теоретическое определение одного из родов литературы: «Эпическая поэма заключает какое-нибудь важное, достопримечательное, знаменитое приключение, в бытиях мира случившееся, и которое имело следствием важную перемену, относящуюся до всего человеческого рода — таков есть «Погубленный рай» Мильтонов; или воспевает случай, в каком-нибудь государстве происшедший и целому народу к славе, к успокоению или, наконец, ко преобразению его послуживший, — такова должна быть поэма «Петр Великий».

Хотя Херасков полагал, что именно царь-преобразователь достоин стать героем эпической поэмы, однако грандиозная фигура Петра стояла еще слишком близко, между ней и поэтом не было достаточного исторического расстояния. Поэтому Херасков в качестве героя своей поэмы выбирает историческую личность, которая в культурной традиции XVIII века выглядит как личность, подобная Петру, — Иоанна IV (Херасков именуется его Иоанном II). Этот персонаж отдален на достаточное историческое расстояние, и поэт решает поставить его в центр произведения. Сближение Петра I и Ивана Грозного было присуще не только Хераскову, но и Ломоносову. Сам же Херасков писал в «Историческом предисловии» к своей поэме: «Сам Петр Великий за честь поставил в мудрых предприятиях сему государю последовать. История затмевает сияние его славы некоторыми ужасными повествованиями, до пылкого нрава его относящимися». Херасков правдивость этих мнений не опровергает и не подтверждает, а оставляет за рамками своей концепции («историкам на

размышление»). «Безмерные царские строгости, по которым он Грозным поимянован», не мешают Хераскову сближать Ивана с Петром.

В свете этой восходящей к культуре XVIII века традиции сближения Петра I и Ивана Грозного внимательно следует отнестись к неожиданному употреблению Пушкиным эпитета «грозный» по отношению к Петру: взбунтовавшемуся Евгению показалось

...что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...

Так в момент гневного подавления царем бунта происходит сближение Петра с Иваном Грозным. Это сближение, во-первых, соответствует общекультурной и собственно литературной традиции, восходящей к XVIII веку; во-вторых, является еще одним аспектом раздвижения исторических рамок повествования и охватом в концепции поэмы еще одного пласта русской истории; в-третьих, становится еще одним дополнительным моментом характеристики второго, жестокого и противочеловеческого, лика Петра; в-четвертых, оттеняет один из важных аспектов династически-державной традиции, основанной Петром, который в свою очередь опирался на государственную традицию, восходящую к Ивану Грозному.

По поводу Ивана Грозного и его царствования Пушкин высказывает суждение в связи с трагедией М. Погодина «Марфа Посадница»: «Мы слышим точно Иоанна — мы узнаем мощный государственный его смысл, мы слышим дух его века...»¹. В соответствии с культурной традицией XVIII века Пушкин видит в Иване Грозном в первую очередь историческое лицо, действия которого обладали мощным государственным смыслом.

Для концепции Ивана Грозного и для беспрецедентно смелых перебросов и исторических сопоставлений, которые позволял себе делать Пушкин, характерно и то, что поэтическую формулу из «Россияды» Хераскова, имевшую в виду сравнение Ивана IV с орлом, Пушкин в эпиграфе к одной из глав «Капитанской дочки» относит к Пугачеву! При этом вождь крестьянского восстания трактуется не только как благородный раз-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. VII, с. 219.

бойник и смелый человек, но и как «злодей», губитель людей во имя мести и пусть ложной, но идеи блага. Последнее и создает почву для «переброса» от Ивана IV к Пугачеву. Бунтарь бросает тем самым исторические отсветы и рефлексии на фигуру Ивана Грозного.

Как мы видим, эпохальное время в поэме охватывает огромный исторический период непосредственно в полтора-два века, а опосредованно и того более — всю историю России. Это прямо свидетельствует о временном размахе петербургской повести и хотя и косвенно, но весьма наглядно — о масштабе исторической мысли Пушкина. Поэт стремится к широким историческим обобщениям, притязает на художественное выражение философии истории¹.

Внутри эпохального календаря в поэме есть движение «малого» актуального времени. Хронометрирование возникает в процессе пафосного одического описания Петербурга — в поэму вводятся «солнечные часы»:

И, не пуская тьму ночную
На золотые небеса,
Одна заря сменить другую
Спешит, дав ночи полчаса.

А вот расчет времени по этим «повешенным» в небесах над городом солнечным часам: обозначается прежде всего время года —

Над омраченным Петроградом
Дышал ноябрь осенним хладом.

Затем обозначается время суток — начало разворота главного эпизода поэмы:

Уж было поздно и темно...
В то время из гостей домой
Пришел Евгений молодой...

Дальше идет томительно долгий вечер и ночь.

Но долго он заснуть не мог...

¹ Приверженность Пушкина истории, особенно в 30-е годы, была очень велика. Н. М. Смирнов, например, свидетельствует: «Его (Пушкина. — Ю. Б.) любимый разговор — времена Петра, Елизаветы, Екатерины, и он в свой век собрал много документов и рассказов, касающихся до сих времен» (Временник Пушкинской комиссии 1967—1968. Л., 1970, с. 8).

Здесь вводится субъективное время, «время сознания» Евгения, и оно также начинает играть роль в повествовании, переплетаясь с календарным временем биографии Евгения («служит он всего два года»), прочерченным в недалеком будущем с учетом предполагаемых жизненных обстоятельств:

И что с Парашей будет он
Дни на два, на три разлучен...

В субъективном времени Евгений в мечтаниях, уходящих в завтрашний день, строит свои планы по поводу скорой женитьбы на Параше. В этом же внутреннем «времени сознания» Евгений предполагает, что

Пройдет, быть может, год-другой —
Местечко получу, Параше
Препоручу хозяйство наше...

И, наконец, весь грядущий жизненный путь промелькнул в мозгу Евгения, и в русле субъективного времени жизнь его протекает до самого последнего часа тихого упокоения:

И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдем мы оба,
И внуки нас похоронят...

Заметим, что субъективное время до бедствия движется спокойно и плавно, тихо и умиротворенно, после катастрофы — импульсивно, нервно, напряженно.

Ночь, с которой началось повествование, длится долго не только в субъективном сознании Евгения, но и во временной длительности поэтического повествования (собственно художественное время). Проходит 58 строк, а речь все еще идет об этой томительно длинной ночи, мучающей Евгения.

... И грустно было
Ему в ту ночь...

Эта долгая ночь начала бедствия все еще тянется:

Нева всю ночь
Рвалася к морю против бури...

Новый день не несет благоденствия и покоя:

И бледный день уж настает...
Ужасный день!

«Поутру» драматизм усиливается, бедствие нарастает и, наконец, разражается катастрофой. Тем же днем река отступила, и Евгений поехал в лодке посмотреть, что случилось с его Парашей. Поездка длится долго, ибо сопряжена с преодолением не окончательно еще успокоившейся стихии. Далее темп действия убыстряется. Евгений «бежит», даже «стремглав» несется, а затем снова лишь «бежит» и, наконец, «бежит предметем» к дому Парашаи. Повторы эти передают и мучительность, и долготу, и быстроту передвижения героя, и его усталость, и пришедшее к нему «второе дыхание». Бег спрессовывает в единство время и пространство. Затем герой останавливается, идет назад и не находит дома Парашаи, снесенного наводнением. Осознав непоправимость случившегося, не в силах устоять против ужасных потрясений, Евгений сходит с ума.

Вновь «солнечные часы» отсчитывают астрономическое время. Начинаются вторые сутки:

Ночная мгла
На город трепетный сошла. . .

«День минувший» переживается в его ужасных подробностях в сознании жителей. И снова солнце возвещает о начале нового дня:

Утра луч
Из-за усталых, бледных туч
Блеснул над тихою столицей.

«Вчерашняя беда» почти всеми забылась, в порядок прежний все вошло, и лишь бедный Евгений скитался, полный тягостных дум.

Дальше наступает временная неопределенность, длительность, некоторая бессрочность: длиною в месяц.

Прошла неделя, месяц — он
К себе домой не возвращался. . .
. . . Он скоро свету
Стал чужд. . .

Вот уже проходит не один месяц. Отсчет календарного времени идет опять по временам года. И ясно, что следующий эпизод поэмы случился примерно в ту же осеннюю пору, год спустя после наводнения.

Раз он спал
У невской пристани. Дни лета
Клоунились к осени. Дышал
Ненастный ветер. . .

Дальше включается «субъективное время» памяти и следует переброс во времени назад:

Вскочил Евгений; вспомнил живо
Он прошлый ужас...

Этот временной переброс в памяти совмещался с пространственным перемещением на Сенатскую площадь — в самую драматическую точку географии города:

Он очутился под столбами
Большого дома. На крыльце
С подъятой лапой, как живые,
Стояли львы сторожевые...

Здесь-то и находится «хронотопическая» кульминация поэмы, ее высшая и напряженнейшая временная и пространственная точка. Во «времени памяти» происходит переброс на год назад к кульминации бури. Энергия стихии «накладывается» на накопившуюся в душе Евгения внутреннюю энергию социального протеста, усиливая ее. Очутившись под столбами большого дома, на крыльце, Евгений оказывается на одном уровне с Медным всадником, он становится равновелик державцу полумира, в рост кумиру на бронзовом коне. Именно когда Евгений находится в этой позиции, в его душе начинает просыпаться мятежная волна. Далее бедный безумец поднимает бунт, на который «грозный царь» отвечает молниеносной реакцией, и действие опять обретает стремительный темп:

Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...

Вновь мы видим бегущего Евгения, однако теперь уже гонимого не тревогой за судьбу Парашаи, а его преследующим Медным всадником. Действие происходит в дух плоскостях — в реальности и в пространстве и времени аффектированного сознания героя. Преследование длится всю последующую ночь:

И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

И опять наступает некоторая неопределенная временная протяженность:

С той поры, когда случалось
Идти той площадью ему,
В лице его изображалось
Смятение...

Не совсем ясно, сколь долго длется скитания бедного безумца, смятенного и подавленного. Можно предположить, как это делает М. Еремин, что жизнь Евгения в состоянии безумия длится с осеннего дня наводнения (7 ноября 1824 года) до смерти весной 1833 года.

Осенью 1833 года (поэма была начата 6 октября и закончена в конце того же месяца) Пушкин писал, что домишко ветхий Параши, занесенный когда-то на пустынный остров наводнением,

...прошедшею весною
Свезли на барке. Был он пуст
И весь разрушен. У порога
Нашли безумца моего,
И тут же хладный труп его
Похоронили ради бога.

«Прошедшею весною...» — время финала поэмы можно понять как весну 1833 года.

Однако А. Белый не без резона полагает, что смерть Евгения «падает на весну 26 года, когда нашли его труп около домика Параши (вероятно, не ранее мая); казнь декабристов падает на июль этого же года; и Евгений и декабристы — жертвы той же борьбы роковой; и их смерти почти совпадают»¹. Обосновывая дату смерти Евгения, А. Белый опровергает на первый взгляд наиболее вероятное, напрашивающееся решение этой проблемы — весна 1833 года. Он пишет: «Прошедшею весною», вставленное в поэму, не меняет смысла; Пушкин писал поэму в 33 году; прошедшею весною — весна 1832 или 31-го годов; она не может быть годом убранья домика: с 25 года до 32 года домик не мог не быть убран; вернее всего домик убран в 26 году»². К этим аргументам А. Белого можно лишь добавить, что вряд ли в условиях суровых петербургских зим Евгений мог прожить 9 лет (с 1824 по 1833 год) при том условии, что он «домой не возвращался», «скитался» и «спал на пристани» или «у Невской пристани в одежде ветхой», которая «на нем рвалась и тлела». И это-то в Петербурге, где

¹ Белый А. Ритм как диалектика, с. 175.

² Там же.

господствует «зимы... жестокой недвижный воздух и мороз». И это при том, что Евгений

...свой несчастный век
Влачил, ни зверь, ни человек.
Ни то ни се, ни житель света
Ни призрак мертвый...

Все это делает весьма вероятным предположение А. Белого о смерти Евгения в мае 1826 года¹. И в этом случае его гибель, в результате гонений со стороны медного самодержавца по времени почти совпадает с моментом казни и захоронения декабристов. Евгений казнен мстительным преследованием Медного всадника примерно в ту же пору, что и декабристы мстительной яростью Николая I. Эти события сближены во времени².

Пространство в «Медном всаднике» трехмерно, объемно: в поэме есть и пространственная вертикаль — и пропасть, и горняя высота:

...над самой *бездной*,
На *высоте*, уздой железной...

вздымает и своего коня и Россию Петр. К золотым небесам уходит адмиралтейская игла. Вертикаль присутствует во всех описаниях:

И всплыл Петрополь как тритон,
По пояс в воду погружен.

«В неколебимой вышине» высится кумир на бронзовом коне. Вертикаль уходит высоко в небо к полному светилу. «И, озарен луною бледной...»

¹ Обе версии даты гибели Евгения (поздняя весна или 1826-го, или 1833 года) имеют столь убедительные доводы, что невольно предполагаешь правомерность обеих. Вполне вероятно, что Евгений, как и казненные декабристы, погибнув однажды в реальности, многократно «умирает» в обостренном сознании поэта. Смещенность, двойная временная экспозиция даты смерти не только элемент зашифровки смысла в бунтарской поэме, но и фактор художественный, и элемент психологического состояния поэта. Кроме того, двойственность прочтения важна для Пушкина еще и с точки зрения сближения, а не совпадения героя с историческими фигурами.

² Смещенность времени в поэме сказывается в том, что Медный всадник преследует Евгения после его бунта на Сенатской площади (осень 1825 года), мчась по «потрясенной мостовой». Однако мостовая появляется в Петербурге лишь в начале 30-х годов. В смещенном времени дата смерти Евгения «плывет», колеблется между 26 и 33 годами.

Вместе с тем даны и обе горизонтальные координаты объемного пространства в поэме. И особенно тщательно выстроена вглубь и вширь вся перспектива Сенатской площади, открывающаяся с рокового для Евгения места — с высокого крыльца дома с колоннами. Это высшая точка восхождения Евгения, с которой видны и вся перспектива знаменитой площади, и возвышающийся «горделивый истукан», обращенный спиной к бедствующему герою, и Нева, к которой обращены лицом и бедный безумец и царь. А вправо и влево вдоль реки вдаль уходит «береговой... гранит», обрамляющий «Невы державное течение». Пространство поэмы объемно.

Таков темпоритм субъективного времени Евгения и художественного времени повествования, таково движение астрономического времени по солнечным часам и эпохального времени по его династическому летосчислению, таково бытие пространства в петербургской повести Пушкина. Мы видим, сколь сложно она хронологически организована, сколь широк ее временной размах, сколь бесконечен ее простор — от бездны до зенита и от горизонта до горизонта, сколь велик ее исторический охват — все под стать мыслям поэта и масштабу его исторических концепций и беспредельности России.

Весь структурный пространственно-временной анализ поэмы убеждает нас в том, что ее кульминационный пункт, и сюжетный рисунок, и узловые события, связанные с темой бунта (восстание Евгения, мгновенная и беспощадная реакция грозного царя, подавляющего мятеж, и бегство испуганного героя, его преследование Медным всадником и гибель), — все эти эпизоды сближены по времени и совпадают по пространству с кульминационным моментом русской истории пушкинской эпохи. Мятеж Евгения происходит в начале осени в 1825 году (почти через год после наводнения, незадолго до декабря) на Сенатской площади! Это удивительное — и безусловно сознательно выстроенное поэтом — совпадение места и сближение времени восстания декабристов и восстания Евгения по понятным причинам тщательно зашифровано. И в свете этого наложения исторического и поэтического «хронотопа» мятежа возникают важные историко-социальные рефлексии: пассивный мятеж-угроза Евгения — пассивный мятеж-угроза декабристов; мгновенное подавление бунта Евгения «грозным царем» Петром I — быстрое подавление восстания

декабристов Николаем I; последующее преследование Евгения Петром I — последующее преследование декабристов Николаем I. Преследование Евгения, как и декабристов, происходит в дворянской части столицы. Петр характеризуется как «медноголовый» (во мраке «медною главою»), как «горделивый иступан», как «грозный», энергичный и жестокий царь и во всех этих своих аспектах он исторически рифмуется с Николаем I. Медный всадник в своей жестокости, в своем самодержавном и властном действии по подавлению мятежа Евгения фактически исполняет и замещает конкретно-историческое деяние Николая I, подавившего восстание декабристов. Добавим к этому сближенность времени гибели и места захоронения Евгения с временем казни и местом захоронения декабристов.

Мятеж Евгения есть художественная модель декабристского типа восстания и художественное исследование его исторической правомерности, результативности, целесообразности. Каково же отношение народа к бунтующему герою? Какие представления выразил Пушкин об отношении народа к восстанию и о роли народа в историческом процессе?

В начале поэмы, в «допетровское» время по историческому календарю поэмы (Петр уже существует, но его эпоха еще не настала), народ дан в его нерасторжимой слитности с природой, как ее часть:

Река неслася; бедный челн
По ней стремился одиноко.
По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца;
И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел.

Убогое существование, удел не разбуженных петровской государственностью «пасынков природы», поодиночке рассредоточенных по пустынным берегам «неведомых вод» и не собранных в единую силу. Мертвенность, пустынность суть явные и подспудные характеристики бытия народа в эту «доисторическую» пору.

Но вот государственность усилиями Петра утвердилось, и историческое бытие народа началось. На Неве является «бег санок», «девичьи лица ярче роз»; в горо-

де, основанном Петром, идет оживленная и богатая красками жизнь;

И блеск, и шум, и говор балов,
А в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.

Эта блестящая, шумная, пробужденная петровской государственностью жизнь имеет и свой военно-державный аспект:

.. Люблю воинственную живость
Потешных Марсовых полей,
Пехотных ратей и коней
Однообразную красоту,
В их стройно зыблемом строю
Лоскутья сих знамен победных,
Сиянье шапок этих медных,
Насквозь простреленных в бою.

Пышность, живость, красота, сияние, мощь — вот характеристики этого организованного и одухотворенного Петром бытия народа, среди которого, впрочем, встречаются и

.. праздные счастливыцы,
Ума недалёкого, ленивыцы,
Которым жизнь куда легка!

И вот на это пышное и пестрое государственно организованное существование людей обрушивается бедствие. Оно начинается исподволь, еще не выявляя всей своей катастрофичности и выказывая даже известную привлекательность: Нева рвется к морю против бури, а народ по ее берегам теснится кучами и любит зрелищем:

Поутру над ее берегами
Теснился кучами народ,
Любуясь брызгами, горами
И пеной разъяренных вод.

Народ выступает как созерцательная, пассивная сила, не осознающая приближающейся опасности, неорганизованная, аморфно теснящаяся кучами пред лицом надвигающейся стихии.

Когда же разбушевавшаяся река «на город кинулась. Пред нею все побежало, все вокруг вдруг опусте-

ло...» Народ бежит от опасности в своей разобщенности, не будучи в силах оказать ей организованный отпор. Привычная пассивность, смиренность, забитость вызывают в народе ощущение фатальной обреченности при первом приступе стихии:

Народ
Зрит божий гнев и казни ждет.

Такое же ощущение беспомощности и обреченности возникает на минуту и в Александре I, который в отличие от Петра рисуется в поэме царем не волевым, но все же

Царь молвил — из конца в конец,
По близким улицам и дальным
В опасный путь среди бурных вод
Его пустились генералы
Спасать и страхом обуялый
И дома тонущий народ.

«Страхом обуялый» и «дома тонущий народ» спасает в минуту бедствия единственная организованная сила — государственность. Население нуждается в этой силе, без нее оно не только пассивно, но и растерянно.

Народ живет в столь постоянно стесненных обстоятельствах, что кое-кто не без риска для жизни готов извлечь из общей беды некоторый пририск: перевозчик «чрез волны страшные везет» Евгения на другой берег не из сочувствия или сострадания к терпящему бедствие, а за гривенник.

На том берегу особенно заметно, что стихия нанесла людям страшный урон.

... кругом,
Как будто в поле боевом,
Тела валяются.

Бедствие, схлынув, оставляет известную взволнованность и некоторые пересуды среди населения:

Ночная мгла
На город трепетный сошла;
Но долго жители не спали
И меж собою толковали
О дне минувшем.

Далее следует весьма жесткая характеристика народа. Речь идет о его эгоистическом равнодушии и о

том, что в некоторых его слоях господствует принцип обретения выгоды за счет собрата по несчастью:

С своим бесчувствием холодным
Ходил народ. Чиновный люд,
Покинув свой ночной приют,
На службу шел. Торгаш отважный,
Не унывая, открывал
Невой ограбленный подвал,
Сбираясь свой убыток важный
На ближнем выместить.

Поиск выгоды без заботы о судьбе ближнего и холодное бесчувствие сказываются и в том, что пустынный уголок Евгения «отдал внаймы, как вышел срок, хозяин бедному поэту». Евгений становится «свету чужд». И народ проявляет к нему то сострадание, и он питается «в окошко поданным куском», то, напротив, «холодное бесчувствие», переходящее в жестокость:

Злые дети
Бросали камни вслед ему.
Нередко кучерские плети
Его стегали, потому
Что он не разбирает дороги
Уж никогда. . .

Рядом с бесчувствием в душе народа живет и некоторая сердобольность, особенно к мертвому: хладный труп Евгения «похоронили ради бога», то есть бескорыстно и безвозмездно предали земле тело страдальца.

Стихия мятежа при этом для Пушкина так же грозна и опасна, как и природная стихия, несущая беду городу. И поскольку город олицетворяет государственность, то бунт и природной и социальной стихий — противогосударствен и разбоен. Пушкин сравнивает набег Невы с разбойным воровским набегом, а восстание Евгения возникает, когда он был «обуянный силой черной». Пушкин не одобряет этот бунт, хотя понимает его причины, сочувствует мятежнику и осуждает жестокость расправы над ним. Художественное выражение некоторых аспектов концепции социального бунта передано Пушкиным стихии наводнения: в поэме все время идет «игра» природным и социальным, бушующая Нева метафорически сближается с разными общественными явлениями и силами и не только служит фоном бунта Евгения, но и оттеняет и раскрывает известные его стороны. Поэтому слова о холодном бесчувствии

народа содержат в себе и оттенок художественного выражения народного отношения не только к бунту природной стихии, но и к восстанию Евгения на Сенатской площади. Рисунок отношения Пушкина к мятежу Евгения повторяет рисунок его отношения к восстанию декабристов. Равнодушное отношение народа к бунту Евгения схоже с народным отношением к мятежным событиям 1825 года на Сенатской площади.

Такова заключенная в поэме концепция народа в его взаимоотношении с природной стихией, с государственностью и с личностью в ее двух ипостасях — страдающей и бунтарской.

Одна из оппозиций поэмы: I «стройность» (строгость, планомерность, цивилизованность, гармоничность) — II «нестройность» (хаотичность, дикость, дисгармоничность). I Строгий, стройный вид Петербурга, организованного города, цивилизовавшего «топи блат» и «тьму лесов», противопоставляется II — хаосу природы и людей: 1) безвидному и пустому доисторическому бытию «на берегу пустынных волн», 2) наводнению, похожему на нападение злой шайки воров, 3) Евгению, нарушающему распорядок жизни своим безумием, своим бунтом, своими скитаниями. А. Белый (отмечая, правда, лишь 2-й и 3-й моменты) верно подчеркивает значение этой оппозиции, однако абсолютизирует ее место в поэме: «Может быть, тема поэмы и есть бессвязность противоречия, в котором, с одной стороны, стройность, строгость гранитов и чугунов, с другой — бессортица человеческих жестов».

Рассмотрение структуры «Медного всадника» по основанию действующей в поэме силы показывает, что ее протагонисты: 1. Природа (Нева, ветер, солнце, зори и т. д.). 2. Вторая Природа (город, его здания, площади, ограды, гранитные набережные и т. д.). 3. Народ. 4. Личность (Евгений и как символ счастья личности — Параша). 5. Государственность (воплощенная в образе Петра I и его ипостаси — Медного всадника, в фигуре Александра I, а также в реминисценциях, относящихся к Николаю и его супруге). При этом эти силы порою вступают в оппозиции, порою «перетекают» одна в другую: образ то Петербурга, то Невы, то Медного всадника становится воплощением державности; в других случаях Нева сближается с народной стихией. Характеристика каждой из действующих сил дается в свою очередь через оппозиции: «живое — мерт-

вое», «содержательное — пустое», «грозное — смиренное», «злое — доброе», «ужасное — возвышенное».

Древние греки конструировали мир из первоэлементов (земля, огонь, вода, иногда еще и воздух). Материалы, из которых построен мир поэмы Пушкина: гранит, мрамор, чугун, бронза, медь, железо, золото, вода, свет. Из гранита выстроены и башни, и пристани, и набережная, и нерукотворная скала, на которую взлетел всадник, из мрамора — геральдические львы и дворцы, из чугуна — кружево ограды Летнего сада и решетки, обрамляющей истукана, всадник же то бронзовый, то медный, но голова его всегда медная, а узда, которой царь подымает коня на дыбы, — железная; игла адмиралтейства создана из золотого света, свет то становится тусклым («в тумане спрятанное солнце»), то бледным («и озарен луною бледной»). Небо поэмы то ненастно и хмуро, то выковано из чистого золота («золотые небеса»). Вода дана как материальная стихия разрушения и как украшение города, и ее величественный организованный гранитными набережными поток подобен потоку государственной жизни. Обычно «державно» текущая Нева после наводнения дышит, как с битвы прибежавший конь. Нева здесь вновь уподобляется «державному» коню Петра. Упорядоченная и организованная гранитными берегами Нева в своем движении встречает некое противоборство (противотечение ветра воде) и «как зверь остервенясь» становится дикой, разбойной стихией, ничуть не более доброй, чем геральдические мраморные звери с поднятой лапой, как живые стоящие за спиной Медного всадника.

«ВНИМАТЕЛЬНОЕ ЧТЕНИЕ» ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Интерпретация «Медного всадника», сближавшая бунт Евгения и восстание декабристов, уже предпринималась. Особенно внятно эта гипотеза звучит у А. Белого в книге «Ритм как диалектика»:

«И опять «воздрание парадов» омрачено уже открытым восстанием на Сенатской площади: Евгения на Кумира и «Державца Полумира»; случается невероятный скандал: восстание Евгения происходит в ноябре 25 года, за несколько дней до восстания, до столкновения восставших войск с «медными всадниками» пара-

да Марсовых полей; и мы знаем картину восстания; на Сенатской площади угрюмо стояли, не двигаясь с места, восставшие полки,— так, как недвижно сидел за год здесь же Евгений на звере, руки сжав крестом; а на соседней площади Николай I собирал кавалерию или «медных всадников» на восставших, но онемевших у статуи полков и их вожаков, декабристов; у «подножья кумира» стояло такое же: «Ужо тебе», а где-то недалеко двигалась кавалерийская фаланга «сих шапок медных»¹.

Замечательно в этом рассуждении сближение через «медь» символизирующего государственность горделивого истукана с всадниками в «сиянье шапок этих медных». Белый вскрывает сопряженность военной мощи Марсова поля, обрушившейся на неподвижные каре декабристов на Сенатской площади, с государственной мощью, олицетворенной в образе Медного всадника.

Не есть ли Петр I обозначение Николая? Белый отвечает с излишней прямолинейностью: Николай I стабилизировал личность Петра тем, что слил с нею свою, николаевскую, идею самодержавия². Однако Медный всадник не есть образ Николая I. Связь здесь иная: горделивый истукан—символ русской государственности, заложенной Петром, династическим наследником которой оказался Николай.

А. Белый задает вопрос «не есть ли Евгений — один из многих, один из тысячи восставших?»³. На этот вопрос также следует дать отрицательный ответ: Евгений вовсе не участник восстания декабристов. Для такого предположения текст поэмы не дает никаких оснований. Однако анализ, содержащийся в данной работе, позволяет сделать вывод: *бунт Евгения является художественной моделью декабристского типа восстания*. Поэт, не имея возможности писать прямо о центральном историческом событии своей эпохи, создает образную модель восстания на Сенатской площади и, «репетируя», «проигрывая» это событие в «исполнении» Евгения, Невы, ветра, осмысляет историческую реальность и вырабатывает свою художественную концепцию народа, государства и революции, свою философию истории и свои идеалы отношений личности и власти.

¹ Белый А. Ритм как диалектика, с. 191.

² См.: там же, с. 192.

³ Там же.

Когда произошёл бунт Евгения? По мнению А. Белого, мятеж Евгения происходит в ноябре — декабре 1825 года, это, как отмечает исследователь, «время декабрьского восстания»¹. И далее исследователь более развернуто отвечает на этот вопрос:

«Не есть ли ноябрь — декабрь? Отведение его в ноябрь и распространение ноября до декабря 1825 года не есть ли необходимая зашифровка, подобная зашифровке куска последней главы «Евгения Онегина», завязавшего сношения с декабристами (отсюда и совпадение имени героя с Евгением Онегиным, «декабристом»); ну тогда — само собой ясно: произвольно для себя вложивши революционный динамит в «императорскую» тему, по условиям времени Пушкин должен был декоративным фасадом вступления маскировать ритмическую суть поэмы; отсюда-то: «Люблю, военная столица»... «когда... царица дарует сына в царский дом». Это же — «картуз»: «картуз изношенный», который надо было снимать.

Все то, что я описываю, Пушкин мог и не осознать; но все это бродило в крови его, все это терзало его; и он — «как бы смиряя сердца муку» — пел, воспевал «имперских зверей»². По поводу этого рассуждения А. Белого прежде всего заметим, что Вступление вовсе «не декоративный фасад» для маскировки антиимперской темы, и не «картуз изношенный». Пафос Вступления — воплощение второй стороны художественной концепции поэмы: утверждение русской государственности, несмотря на осуждение самодержавной власти за ее враждебность личности. При этом несомненно отмеченное Белым значение подсознательного начала в реализации великого замысла поэмы. Однако ошибочно делать Евгения участником декабрьского восстания, тем более что при этом приходится делать хронологические натяжки. Время, когда «дни лета клонились к осени» — «бабье лето» — не позднее октября. Это не есть историческая дата декабрьского восстания, и никакого совместного выхода Евгения с декабристами на Сенатскую площадь в поэме не происходит, как это полагает А. Белый. Есть в поэме лишь хронологический «отсыл», намек, который должен помочь читателю осознать, что

¹ Белый А. Ритм как диалектика, с. 175.

² Там же, с. 192. (В дате исправляю опечатку. — Ю. Б.)

Евгений своим мятежом «проигрывает» на той же сцене Сенатской площади почти в тот же час истории ту же историческую ситуацию пассивного восстания-угрозы, которое быстро, жестко и беспощадно подавляется могучей самодержавной силой.

Обратим пристальное внимание на внутренние мотивы мятежа Евгения. Что движет им в этом бунте? И как Пушкин относится к этому поступку? Осуждает? Одобряет? Сочувствует? Вчитаемся в описание бунта Евгения и постараемся заметить все характеристики психологического состояния мятежника, понять побудительные импульсы его поступков, а также посмотрим, с какой интонацией Пушкин пишет об этом событии.

В бунте Евгения проявляют себя: осознание ситуации («прояснились в нем страшно мысли»); исторические воспоминания о недобром прошлом («вспомнил живо он прошлый ужас»); превозмогание страха, известный героизм (преодоление «боязни дикой на лице»); подражание прошлым бунтам стихии, о которых Евгений вспоминает (в его памяти возникают волны хищные, которые некогда толпились, «бунтуя злобно»); ощущение роковых последствий властвования в «окрестной мгле» ужасного и мощного властелина судьбы. Бунт Евгения — это также результат заслуживающего сочувствия помешательства («кругом подножия кумира безумец бедный обошел»), необузданного гнева («взоры дикие навел»), душевной боли («стеснилась грудь его»), неконтролируемого разумом эмоционального порыва («по сердцу пламень пробежал, вскипела кровь»), жизненно-исторической слепоты («глаза подернулись туманом»), угрюмо-темного настроения («он мрачен стал») безысходного исступления, черного озлобления («и зубы стиснув, пальцы сжав, как обуйанный силой черной... шепнул он, злобно задрожав»).

Вот сколь многосложны, сколь тщательно зашифрованы и одновременно внятно обозначены мотивы мятежного поведения Евгения.

Пушкин видит всю объективную неизбежность и субъективную вынужденность бунта. Для него это историческая разрядка накопившегося гнева, без которой последний разорвет «стеснившуюся грудь». Поэт понимает все безумие восстания и его обреченность на мгновенное подавление превосходящей силой государственности. Он осуждает бессмысленный и беспощадный

бунт и одновременно сочувствует благородному героическому безумию мятежника. Для Пушкина бунт справедлив, спровоцирован непереносимыми обстоятельствами и направлен против античеловечных аспектов власти. Подавление же возмущения столь жестоко, что не может не вызвать сострадания к «бедному безумцу», решившемуся на него. В таком отношении Пушкина к бунту сказывается 1) осмысление опыта декабристов, 2) результаты раздумий над историей пугачевского бунта, 3) ощущение могущества николаевского самовластия, 4) состояние пушкинского духа в 30-х годах: верность свободолобивым идеалам и трагедия невозможности их исторического осуществления, 5) разочарование Пушкина во всех существовавших в его эпоху политических системах, даже и отличающихся от ненавистного самодержавия¹.

В концепции поэмы полно осуществляется «любезная народу» пушкинская программа: в «жестокий век» восславить свободу личности и призывать «милость к падшим».

СЕМАНТИКА МИКРОСТРУКТУРЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Теперь с помощью техники внимательного чтения проведем колористический микроанализ поэмы, выбрав в качестве его основания — цвет.

В начале поэмы Пушкин пишет *черным по блеклому* фону пустынных волн. Именно *темные*, не просветленные скрытым в тумане солнцем краски преобладают в картине.

По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца;
И лес, *неведомый лучам*
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел.

«Тьма лесов и топь блат» дополняют эту мрачную картину.

Замысел Петра связан с *расцвечиванием* однообразия этого *серо-туманного* пейзажа, на фоне которого

¹ Об отрицательном отношении Пушкина к западноевропейскому и американскому парламентаризму см., например: Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975, с. 254—255.

здесь и там *чернеют* избы. «Все флаги в гости будут к нам» — это вторжение *многоцветья в серое и черное однообразие*. Замысел петровский осуществляется. *Тьма* проясняется, из нее пышно и горделиво возносится город, к которому приплывают корабли толпой со всех концов земли и *расцветчивают* флагами богатые пристани. *Темно-зелеными* садами покрылись острова на Неве. *Многоцветье и светоносность* новой столицы таковы, что перед нею *померкла* старая Москва.

Оград узор чугунный *черным кружевом* накладывается на *темную зелень* и пышное *многоцветье* города, в котором господствует *серый* гранит и *белый* мрамор. Даже ночью *ясны* спящие громады пустынных улиц и *светла* адмиралтейская игла. *Тьма* ночная отступает и ее на *золотые* небеса не пускает *заря*, спешащая сменить предшествующую *зарю*. И снова радужность, и на фоне чистого *белого* снега Невы, вдоль которой поэт следит бег санок, «девичьи лица *ярче роз*». Сверкание красок нарастает: *блеск* балов, пенящиеся бокалы, *пунша* пламень *голубой*, *яркие* и *пестрые* лоскутья победных знамен, *сиянье* *медных* шапок на Марсовом поле, а вот мелькнул на мгновение и *пурпурный* цвет мантии на порфиноносной вдове, — все это характеризует *богатую палитру красок* приватной и военно-государственной жизни столицы.

Даже воды Балтийского моря и Невы, ранее *блеклые*, пустынные, окутанные туманами, обретают *чистые* и *радостные цвета* — то *белизну*, то чистую *синеву*:

...взломав свой *синий* лед,
Нева к морям его несет
И, чужа вешни дни, ликует.

И вот в это *многоцветье* вновь врываются *серые* и *мрачные краски*, все цветовое богатство приглушающие, а затем затемняющие:

Над *омраченным* Петроградом
Дышал ноябрь осенним хладом.

В этом сумрачном цветовом ключе, возвращающем нас к цветовому однообразию допетровской эпохи, начинается развиваться тема Евгения. Эти *темные краски* нарастают, сгущаются:

Уж было поздно и *темно*;
Сердито бился дождь в окно...

Среди этой тьмы, характеризующей зачин повествования о маленьком человеке, на мгновение блестит только одна старинная деталь. Знакома читателя с Евгением, Пушкин пишет:

Прозванья нам его не нужно,
Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало. . .

Сам герой появляется перед нами в *сером* одеянии — в шинели. В думах же Евгения среди окружающей серости на минуту мелькает блеск денег, но и он угасает, как несбыточное мечтанье.

Явившийся из *тьмы* позднего осеннего вечера в *серой* шинели герой проводит бессонную ночь. Но вот тьма разрезается:

Редует мгла ненастной ночи
И *бледный* день уж настает. . .

День *бледными* красками сменяет *мглу*. Некогда на *бледном* фоне этих берегов *чернели* избы, сейчас *чернеет* «кучами народ», любясь брызгами, горами и пеной разъяренной реки. Цветовая гамма вновь и вновь подчеркнута повторяет колорит печального пейзажа допетровской эпохи.

Белая пена бешенства остервеневшей Невы — единственная краска на фоне *блеклого* дня. И вот река кинулась на город — все покрывается «*мокрой пеленой*»: лотки, обломки хижин, бревна, кровли, пожитки *бледной* нищеты. Улицы и площади города заливаются водой. Островами среди бесконечного потопа виднеются Зимний дворец, Медный всадник и дом с колоннами, который охраняют *беломраморные* львы сторожевые. На одном из них, спасаясь от наводнения, сидел недвижимый, *страшно бледный* Евгений. Цветом он сливается с *мраморными* львами и почти не виден на фоне *блеклого* пейзажа. В эти минуты народной трагедии Евгений схож цветом с окружающим миром и принадлежит к «всеобщему», почти растворяется в нем, никак своей «частностью» из него не выделяясь. И устремлен его взор туда, где почти у самого залива вставали *блеклые* волны и где близехонько к волнам забор «*некрашенный*» да ива и ветхий домик. *Некрашенный* забор у лачужки Параша тоже слит с общим пейзажем *блекло-*

до дня и не выделяется из цветовой гаммы картины всеобщего бедствия.

И единственное яркое пятно на этом блеклом фоне — возвышающийся монумент:

Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на *бронзовом* коне.

«*Бронзовый*» (пока что не окрасившийся в ржаво-красный медный цвет!) монумент Петра еще сохраняет на себе отсвет «*золотых*» небес одического Вступления.

Вторая часть поэмы начинается с того, что вода сбывала и мостовая открылась, а на ней *блеклая пестрота* обломков, оставшихся от разбойного нападения реки на город. Евгений спешит переправиться на другой берег и хочет отыскать Парашу. Перевозчик везет Евгения «*через волны страшные*», на том берегу он видит ужасающие разрушения, тела валяются, всюду смерть. Однако эта картина у Пушкина «дематериализована» и лишена красок — все происходит как бы в некоем *бесплотном, бесцветном, «некрашеном», потустороннем* мире.

Тему бесцветного потустороннего мира на другом берегу завершает *мгла*, она нисходит на весь город:

Ночная *мгла*
На город трепетный сошла.

После темного покрывала ночи всю эту картину разрушений прикрывает накидка иного цвета:

Утра луч
Из-за усталых, *бледных* туч
Блеснул над тихою столицей
И не нашел уже следов
Беды вчерашней; *багрянцей*
Уже покрыто было зло.

В палитру поэмы входит краска, предвосхищающая державную *ржаво-красную* цветовую тему Медного всадника — *багряница*. Багряница — торжественная *пурпуровая* мантия, символ верховной мощи в государстве — покрывает катастрофические последствия страшного наводнения. Власть как бы набрасывает

вместо савана свою порфиру на народное бедствие¹. *Блеклые краски* сменяются ярким цветом власти и крови. Все скрыто багряницей, и виден лишь обезумевший от горя Евгений, скитающийся в «одежде ветхой». И вот снова в поэму входит тема ненастья, напоминающая Евгению о прошедшем бедствии.

Дни лета
Клонились к осени. Дышал
Ненастный вечер.

Эта тема имеет и свое цветовое выражение: «*мрачно было*» — пишет поэт, колористически рифмуя картину природы, предваряющую бунт Евгения, с гаммой бурной ночи, предшествовавшей бунту стихии, и с красками «допетровского пейзажа», которыми зачинается тема «революции сверху»² — преобразующей деятельности «строителя чудотворного». Снова *белораморные* сторожевые львы попадают в поле зрения Евгения, а с крыльца в *темной* вышине виднеется кумир на *бронзовом* коне.

Нарастает тема бунта — и блекнет *бронзово-золотая* окраска монумента, и он уже неподвижно возвышается «во *мраке медною главой*». И *огонь* начинает полыхать в коне («А в сем коне какой *огонь!*»), а в руках *Медного* всадника блестит *железная* узда, которой он правит державой, как конем. Дальше глаза Евгения «подернулись *туманом*», и взором бедного безумца мы смотрим на некоторые важные детали происходящего. Далее цвет начинает играть необычную роль — он характеризует душевное состояние героя. Пушкин различает и фиксирует краски внутреннего мира Евгения. Его сердце освещается изнутри пробежавшим *пламенем*, и он *мрачен* стал пред горделивым истуканом, обуялый силой *черной*. Евгений бросает «строителю чудотворно-

¹ В поэме мятеж природных сил метафорически сопрягается с темой социального возмущения. В этом смысле багряница накидывается властью на всю жизнь потревоженной возмущением стихий столицы; малая кровь восстания смывается большой багряной кровью государственных мер его подавления.

² В деятельности Петра Пушкин видел «меры революционные», «предпринятые им по необходимости, в минуты преобразования» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. XI. М., 1938, с. 497—498). В черновом варианте одной из своих статей Пушкин писал о «крутом и кровавом перевороте, произведенном мощным самодержавием Петра» (там же, с. 497).

му» укор-вызов-угрозу: «Ужо тебе!», и лицо грозного царя, мгновенно гневом *возгоря*, тихонько обратилось к бунтарю. Для сцены бунта характерны пламенные, огненно-горящие, кроваво-медные, мрачные и темные краски: красное и черное.

Далее начинается преследование Евгения:

И, озарен луною *бледной*,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник *Медный*
На звонко-скачущем коне.

Звонко-скачущий конь сохраняет звучание бронзы, а через него и ее цвет. Конь, символизирующий государственность, даже в своем неправом преследовании чело- века еще несет с собой нечто от светоносной золотистой окраски. Но всадник рисуется *кроваво-медным*¹ в лучах *бледного* лунного света. Вместе с бледной луной в поэму вновь возвращаются блеклые краски ее зачина. Загнанный Евгений оказывается сломлен и подавлен. Он умирает, и его хоронят на пустом, необитаемом *сером* острове, на котором «не взросло... ни былинки», и единственное цветное пятно на нем: *черный* домишко.

Наводнение

Туда, играя, занесло
Домишко ветхий. Над водою
Остался он, как *черный* куст.

Главная колористическая рифма поэмы соединяет ее начало и конец. Повествование начинается с одиноких печальных домишек (приют убогого чухонца), которые изредка *чернеют* на берегу пустынных волн, на *серо-блеклом* фоне почти бесцветного моря. Потом на этом месте вырастает пышное многоцветье Петербурга. В финале поэмы все возвращается на круги своя, к той же цветовой картине: скорбный, разрушенный домишко погибшей Параши одиноко *чернеет* на *блекло-сером* фоне пустынного острова. Здесь нашел свой последний скорбный приют бедный Евгений. Все торжественное *буйство красок* парадно-официального Петербурга, ничего не дав личности, загубив ее судьбу, оборачивается

¹ Преследующий Евгения Медный всадник в цветовом восприятии Пушкина сближен с цветом крови. В «Руслане и Людмиле», например, это сближение выглядит так: «Струится *кровь* с кольчуги *медной*» (IV, с. 323).

тою же *серостью и блеклостью*, какие были и в допетровскую эпоху. Если кто-то живет в *беломраморных* дворцах, а кто-то за *некрашеным* забором, если к кому-то державный всадник обращен своей *бронзовой*, а к кому-то лишь своей *медной и железной* сторонами, если кровь трагедии прикрывает *пурпуром* порфиры, если в простом и мирном человеке вскипает *черная* злоба и единственной формой его умиротворения становится казнь преследованием, а местом упокоения — пустынный, *серый* остров, на котором *чернеет* ветхий домишко, — то пышная, *многоцветная* державная жизнь становится неоправданной, она звучит диким диссонансом по отношению к трагически несчастливой, неустроенной, несчастливо-*бесцветной* жизни личности.

Пушкинская петербургская повесть ввела в русскую литературу то колористическое решение образа полуночной столицы, которое в этом же цветовом ключе позже будет разработано Достоевским. Серо-темные, туманно-блеклые краски городского пейзажа «Преступления и наказания», грязно-серая, облупившаяся штукатурка домов Петербурга Раскольникова восходят к урбанистической живописи «Медного всадника» Пушкина, зачинающего и художественно-концептуальное решение темы столицы как средоточия русской государственности в ее отношении к личности.

АНАЛИЗ ПОЭМЫ В СВЕТЕ ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЙ ПУШКИНА

Пушкин сам ставит «Медный всадник» в ряд своих произведений, устанавливает связь поэмы с предшествующим своим творчеством:

Мы будем нашего героя
Звать этим именем. Оно
Звучит приятно: с ним давно
Мое перо к тому же дружно¹.

Важнейшие художественные проблемы темы и концептуальные решения «Медного всадника» находятся в широком поле творчества Пушкина, который в других своих произведениях прямо или косвенно выдвигал эти проблемы, касался этих тем и давал близкие к поэме

¹ Подчеркнуто мною. — Ю. Б.

концептуальные посылки. Прочтение смысла поэмы при использовании техники творческого поля происходит путем сопоставления основных тем, проблем и идей поэмы со сходными в других произведениях поэта. Каковы же главные темы и идеи поэмы? Прежде всего это темы-проблемы Петра и Петербурга, русской государственности, династической преемственности власти, образующей цепь царствований, проявляющих движение истории; личности маленького человека в ее отношении к власти; безумия как физического и социального состояния; стихии бунта, его природы, причин и социальных резонансов и следствий. Некоторых из этих проблем в пушкинском творчестве (например, безумия человека) мы уже касались выше. Теперь остановимся на других.

Петр был самой существенной для пушкинской философии истории фигурой. В. О. Ключевский писал: «На протяжении двух последних столетий нашей истории были две эпохи, решительно важные в движении русского самосознания. Они ознаменованы деятельностью двух лиц, работавших на очень далеких одно от другого поприщах, но тесно связанных логикой исторической жизни. Один из этих деятелей был император, другой — поэт. Полтава и Медный всадник образуют поэтическую близость между ними»¹.

Пушкинская историко-философская мысль была прочно привержена Петру и его созидательной деятельности². Поэт остро видел противоречия в этой исторической фигуре: «великий», «сильный человек» «необыкновенной души», «северный исполин», чудотворный строитель «государства преобразованного», «целая всемирная история»; с другой стороны, Петр — насаждающий «всеобщее рабство» деспот, перед которым «все дрожало, все безмолвно повиновалось»; «все состояния, окованные без разбора, были равны перед его *дубинкою*»³. Пушкин писал: «Петр I не страшился народной свободы, неминуемого следствия просвещения, ибо доверял своему могуществу и презирал человечество,

¹ Ключевский В. О. Соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1959, с. 307.

² Петровская тема в творчестве Пушкина специально исследована в кн.: Фейнберг И. Л. Незавершенные работы Пушкина. М., 1955; Arminjon V. Pouchkine et Pierre le Grand. Paris. 1971; Измайлов Н. В. «Медный всадник» А. С. Пушкина. — В кн.: Пушкин А. С. «Медный всадник». Л., 1978, с. 153—164.

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. VIII, с. 126.

может быть, более, чем Наполеон»¹. В историко-философских взглядах Пушкина Петр, как мы видим, сопоставляется еще и с Наполеоном. В этом концептуальном поле высвечивается и становится видна в «Медном всаднике» тема «наполеонизма». Этот мотив существен для прочтения, во-первых, бесчеловечно жестоких аспектов в образе Петра; во-вторых, некоторых аспектов бунта Евгения, который, преодолевая в себе «тварь дрожащую», поднимается в своем протесте до «наполеоновского уровня» русского императора; в-третьих, одна из граней историко-философской концепции поэмы Пушкина касается и зачинает важную для всей литературы XIX века тему наполеонизма, которой отдали должное и Гоголь, и Достоевский, и Толстой. Однако для Пушкина Петр несет в себе не только наполеоновское, но и робеспьеровское начала. Пушкин писал: «Петр I — одновременно Робеспьер и Наполеон (воплощение революции)»². В этом смысле Евгений сближается, сопрягается с Петром обоими концами этих противоположностей; «наполеоновским» преодолением в себе на миг «твари дрожащей» и робеспьеровским бунтарством, во время которого только и возможно это преодоление. Проведенный выше микроанализ текста поэмы подтверждает это предположение: цвет внутреннего мира Евгения в момент бунта («по сердцу пламень пробежал») колористически рифмуется и повторяет цвет, полыхающий в поднятом на дыбы коне («а в сем коне какой огонь»), олицетворяющем Россию, вздыбленную петровской «революцией» сверху, и сближается с огненным цветом, вспыхивающим («мгновенно гневом возгоря») в лице грозного державца полумира, мятежный огонь живет и в бунтарской стихии Невы («Еще катились злобно волны, как бы под ними тлел огонь»). Все революционные силы и стихии поэмы помечены пламенем. Однако эти силы не однозначны. Так, Евгений не

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. VIII, с. 126. По поводу этого пушкинского высказывания Н. В. Измайлов пишет: «В этих сжатых, словно вырезанных из меди формулах содержится уже — в эмбриональном виде — позднейший двойственный, а точнее, двусторонний взгляд Пушкина на личность и деятельность Петра, нашедший свое полное выражение в его «Истории» и особенно в «Медном всаднике» (Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина, с. 8).

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч., в 10-ти т., т. VIII, с. 146 и 585.

только сила бунта, но и покорности, Нева не только мятежная стихия, но и державная, а Петр еще и сила деспотизма; конь, подъятый на дыбы, символизирует также не только преобразования петровские, но и силу власти, подавляющую, топчущую личность.

Для Пушкина деяния Петра противоречивы: «Достойна удивления разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости, вторые — *нередко жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом*. Первые были для вечности, или по крайней мере для будущего, — вторые вырвались у *нетерпеливого, самовластного помещика*»¹. Глубокий концептуальный характер пушкинского понимания противоречий Петра подчеркивал И. Фейнберг: «Нельзя не видеть, как смело он (Пушкин.— Ю. Б.) прорывался в будущее, как далеко опередил не только своих современников, но и большинство последующих дореволюционных историков, сумел разглядеть в Петре не только великого человека, но и коронованного помещика. . . . Пушкин не только сознавал противоречивость Петра, — он строил изображение Петра на раскрытии противоречия, которое так ярко проявилось, на взгляд поэта, во всей деятельности царя»².

В неоконченной ранней «петровской» повести Пушкина «Арап Петра Великого» намечена ситуация, которая могла бы стать исходной точкой для постановки, видимо, давно волновавшей поэта проблемы: личность и самодержец, судьба человека и воля прогрессивного чудо-строителя, обладающего деспотической властью. Желая решить последующую судьбу своего любимца — крестника Ибрагима, Петр хочет сосватать его с Наташей, юной дочерью боярина Ржевского. При этом царь не сообразует свои действия с интересами и личными склонностями Наташи, влюбленной в стрелецкого сына Валериана, который в конце написанного отрывка повести появляется в доме Ржевских. Явно завязывается конфликтная ситуация: судьба Наташи и Валериана сталкивается с волей и замыслом Петра. Другими словами, ситуация и проблема, исходные и центральные

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. IX, с. 413.

² Фейнберг И. Л. Незавершенные работы Пушкина. М., 1955, с. 49.

для «Медного всадника», вызревали в творчестве Пушкина уже во второй половине 20-х годов. Евгений так же соотносится (вновь проблема «кратности»!) с основанной Петром государственностью, как Наташа и Валериан с волей царя-самодержца.

Вопрос о Петре для Пушкина проблема прошлого, настоящего и будущего России. При всей противоречивости Петра Пушкин видит его величие и превосходство над его «ничтожными наследниками» и династическими последователями. В пушкинском видении истории от Петра к его властепреемникам идет линия оскудения.

Фальконетовский конный памятник Петру согласно надписи на нем являет собою символ государственной преемственности («ПЕТРУ первому ЕКАТЕРИНА вторая»). Эта надпись была составлена Сумароковым¹, и благодаря ей литература входила во взаимодействие со скульптурой, которая являлась центром этого синтеза. Взаимодействие пластики слова и пластики ваяния (на этот раз в сфере литературы) осуществляется в пушкинском «Медном всаднике». Поэма родилась в культурном поле понимания памятника Петру как символа российской государственности, знака преемственности державной власти и наследственно-династической эстафеты. И это важно для прочтения пушкинского текста. С сумароковской надписью на памятнике Петру I, всем известной и незримо присутствующей в поэме, в ее исторический объем входит и Екатерина II и ее царствование (не случайно упоминание о ней встречается в черновиках поэмы). По поводу этой императрицы в «Исторических заметках» Пушкин писал: «...со временем история... откроет жестокую деятельность ее деспотизма под личиной кротости и терпимости, народ, угнетенный наместниками, казну, расхищенную любовниками, покажет важные ошибки ее в политической экономии, ничтожность в законодательстве, отвратительное фиглярство в сношениях с философами ее столетия...»² В «Капитанской дочке» Екатерина II дана — главным образом через восприятие молодого Гринева — как женщина, обладающая «прелестью неизъяснимой», как волевая, справедливая и гуманная царица. Ясно, что взгляд молодого Гринева — тенденциозен и предвзят. При этом Пушкин указывает на оппозиционность к Ека-

¹ По другим данным, автор надписи — Екатерина II.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч., в 10-ти т., т. VIII, с. 128.

терине таких честных дворян, как старый Гринев, а отталкивающую фигуру Швабрина делает типичной для гвардии императрицы. Пушкин в повести разрушает миф о царствовании Екатерины II как о золотом веке¹. Оценка Пушкиным Екатерины II в «Исторических заметках» и ее образ в «Капитанской дочке» являются культурным контекстом, позволяющим зримо увидеть важное звено исторической концепции пушкинского «Медного всадника».

Намеченный в поэме образ Александра I и его царствования становится выпуклым в культурном поле высказываний Пушкина об этом лживом монархе, которому поэт постоянно «подсвистывал». Для Пушкина этот царь — «плешивый щеголь, враг труда, нечаянно пригретый славой. . .» «Ничто из того, что сделал Александр, не сохранится, потому что ничего не основано на действительных интересах России, а лишь на соображениях личного тщеславия, театрального эффекта и т. д.». Поведение Александра во время наводнения, описанное Пушкиным, ничего не содержит заслуживающего «сохранения» в благодарной памяти потомков, ничего во имя интересов России, а в его высказывании: «с божией стихией царям не совладеть» — много от театрального эффекта тщеславного и безвольного человека. Активный, спешащий навстречу опасностям Петр так бы не сказал. Вся его деятельность, и особенно строительство Петербурга «среди тьмы лесов и топи блат», была вызовом стихиям.

Образ Николая I, тенью проходящий в поэме «Медный всадник», можно расшифровать лишь в общем пушкинском историко-творческом и биографическом поле, подсвечивая и проявляя эту бледную тень всеми известными нам фактами отношения поэта к царю.

Н. М. Смирнов, безусловно идеализируя и приукрашивая отношения Пушкина к царю, все же отражает некоторые реальные иллюзии, которые были у поэта в первые годы властвования Николая: «Когда при воцарении нынешнего государя фельдъегерь привез его из деревни в Москву и прямо в кабинет царя, и царь произнес ему прощение старых грехов и обещал покровительство, Пушкин в минуту переродился, его благород-

¹ См.: Лаврецкая В. Произведения А. С. Пушкина на темы русской истории, с. 145—146.

ная душа постигла благородство, милость сего царского поступка, и Пушкин на словах, как и в чувствах, стал вернейшим подданным и сыном царя-отца. Государь ему сказал, что он хочет быть его цензором...»¹

В истории воцарения Петра Пушкин вначале нашел для себя обнадеживающую формулу отношения к Николаю I. Несмотря на жестокую расправу царя с декабристами, Пушкин полагал, что, продолжая петровские традиции, Николай сможет сыграть положительную историческую роль, ведь и петровское правление начиналось с беспощадного подавления стрелецкого возмущения. Обращаясь к Николаю, Пушкин писал в 1826 году:

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни.
Начало славных дней Петра
Мрачили мятежи и казни.

Семейным сходством будь же горд;
Во всем будь пращуру подобен:
Как он неутомим и тверд,
И памятью как он незлобен.

Николай хотел походить на Петра и любил, когда его сравнивали с ним, считая себя продолжателем петровского дела. Пушкин, идеализируя Петра и его дела, стремился повлиять на нового монарха, ставя перед его взором образ мудрого и благородного пращура. В этих надеждах и стремлениях поэта сказалось известное влияние на него просветительских идей и иллюзий. Однако вскоре Пушкин убеждается: «Государь не рыцарь», «в нем много от прапорщика и немного от Петра Великого».

В 1826 году идеализация Петра в пушкинских произведениях должна была служить примером Николаю. В 1835 году в стихотворении «Пир Петра Первого» Пушкин писал:

Нет! Он с подданным мирится:
Виноватому вину
Отпуская, веселится;
Кружку пенит с ним одну;
И в чело его целует,
Светел сердцем и лицом;
И прощенье торжествует,
Как победу над врагом.

¹ Временник Пушкинской комиссии, 1967—1968. Л., 1970, с. 7.

Образ великого пращура уже призван быть не уроком, а укором невеликодушному царю, не способному на прощение и «милость к падшим». Посередине между двумя точками идеализации Петра (урок и пример — укор и осуждение) и расположено изображение великой исторической фигуры во всей ее противоречивости. «Фокусной» точкой в обрисовке Петра и был «Медный всадник» — великая художественная правда о мудром царе-преобразователе, создавшем мощную государственность, и о медноголовом, горделивом истукане и созданной им жестокой деспотии. Николай не оправдал надежд и пожеланий Пушкина, и мысль поэта претерпевает инверсию: Петр в «Медном всаднике» оказывается «памятью злобен»: он не отпускает «виноватому вину» — преследует и губит провинившегося своего подданного Евгения. Вместе с тем царь и его государственная власть для Пушкина, при всех их отрицательных аспектах, хранят целостность и национальную независимость России от иноземного вторжения и порабощения. Воспев победу над Наполеоном, Пушкин в 1836 году писал:

И новый царь, суровый и могучий,
На рубеже Европы бодро стал,
И над землей сошлись новы тучи. . .

Мы знаем, что опасения поэта были не напрасны и не пройдет и двух десятилетий, как севастопольская оборона докажет историческую прозорливость предчувствий Пушкина («новы тучи»).

Пушкин, вырабатывая свою историко-философскую концепцию, просматривает, «перелистывает» многие страницы русской истории и заглядывает далеко в грядущее.

Итак, «Медный всадник» — новый этап в разработке фигуры Петра, темы преобразований, прогресса, строительства государственности и ее династических традиций.

Другой смысловой пласт «Медного всадника» — тема бунта. Ключ к ее анализу — основные концепции мятежа, содержащиеся в творческом поле художника.

В последекабристский период, и особенно в 30-е годы, полюсами историко-философского и художественно-творческого интереса Пушкина стали: Петр, его династические восприемники, традиции им созданной госу-

дарственности и, с другой стороны, бунтари — разрушители этой государственности — Пугачев, Радищев. Эти два полюса создают между собой мощное творческое поле, в котором и рождаются под пером поэта образы «державцев полумира» Петра, Екатерины, а с другой стороны, образы бунтарей Степана Разина, Пугачева, Дубровского, Евгения. Остановимся теперь на втором полюсе художественной концепции истории Пушкина. Разин для Пушкина — «единственное поэтическое лицо в русской истории». Бенкендорф писал Пушкину: «*Песни о Стеньке Разине*, при всем поэтическом своем достоинстве, по содержанию своему неприличны к напечатанию. Сверх того церковь проклинает Разина, равно как и Пугачева»¹.

В Радищеве Пушкин видел «политического фанатика, заблуждающегося, конечно, но действующего с удивительным самоотвержением и с какой-то рыцарской совестью»².

Пушкин в «Дубровском», в «Капитанской дочке» и в «Истории Пугачева» ставит вопросы: совместимо ли народное восстание с индивидуальным дворянским бунтом? возможно ли и до каких пределов допустимо участие дворянина в народном возмущении? В центре сюжетных событий «Капитанской дочки» — народный мятеж. Выгоды «всего черного народа» и дворянства были, по мнению Пушкина, в пугачевском восстании «слишком противоположны», что не позволяло осуществить объединение их усилий. Создав первый набросок романа о Пугачеве, Пушкин ощутил недостаточное знание фактов и обратился к архивам, а также предпринял путешествие к месту событий. Собранный материал позволил осуществить и другой замысел: была написана двухтомная «История Пугачева», опубликованная с измененным по цензурному настоянию царя (мол, у разбойника не может быть истории) заглавием: «История Пугачевского бунта».

Народные движения и все виды противоправительственного возмущения, их причины, механизм, исторические следствия привлекают внимание Пушкина: Смутное время («Борис Годунов» — 1825), восстание («Песни о Стеньке Разине» — 1826), бунт («История Пу-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. XIII. М., 1937, с. 336.

² Там же, т. XII, с. 32—33.

гачева» — 1833—1834, «Капитанская дочка» — 1833, план «Истории села Горюхина»), события стрелецкого бунта (замысел повести—1833—1834), мятеж («Дубровский»—1832—1833). В этом перечне недостает произведения на хронологически самый близкий, лично затрагивающий поэта исторический сюжет: восстание декабристов. Немыслимо, чтобы поэт, столь прикованный к важнейшей для понимания философии истории проблеме противоправительственного возмущения, прошел бы мимо самого крупного исторического события его сознательной жизни, в которое он сам чуть было не оказался втянут водоворотом истории. Никакие цензурные строгости и препятствия не могли отвратить Пушкина от этой темы. Недостающее звено в этом ряду: X глава «Онегина» и «Медный всадник» (1833) — художественная модель восстания декабристского типа. Это звено следует понять в контексте всего ряда произведений на тему бунта. Другими словами, все восстания и мятежи, отражающие в созданном Пушкиным во второй половине 20-х и в 30-х годах художественном мире трагические катаклизмы русской истории, составляют тот концептуально-культурный фон, на котором и должен прочитываться бунт Евгения. Формулой бунта последнего стало немногословное выражение: «Добро, строитель чудотворный... Ужо тебе!» Здесь первая фраза — упрек-угроза, а вторая — еще и пророчество. Какую государственность противопоставляет Пушкин самодержавной властности Медного всадника? Что пророчит угроза ему? Ответить на эти вопросы в рамках текста невозможно, герметический подход здесь совершенно бессилён. Исследователь невольно должен выйти (с непременно́м возвратом) за рамки текста поэмы, в поле историко-политической концепции Пушкина.

Поэт еще в оде «Вольность» выступает против самодержавия за «законно-свободную», что значит конституционную монархию. Можно предположить, что по меньшей мере такое решение темы петровской государственности позволило бы избавить героя — Евгения — от смятения, страха, преследований и муки¹. Однако даже это не сможет загладить урон, нанесенный в прошлом несправедливым деспотизмом судьбе героя (ничто уже не вернет ему погибшую невесту). Угроза же «Ужо тебе!»

¹ См.: сноска к с. 292.

проясняется в поле общих политических предвосхищений Пушкина: поэт давно уже в своих стихах пугал деспотию самодержавия примерами Калигулы, Наполеона и Павла I¹. «Венчаных злодеев», «мощных властелинов судьбы», «державцев полумира» и «кумиров» с «медною главой», не склоняющейся «под сень закона», ждет бесславная гибель. Для Пушкина «вечной стражей трона» не может быть насилие, темницы и наказания, как, впрочем, и награды, а лишь «народов вольность и покой»².

Повышает вероятность сделанных здесь предположений то, что и в 30-х годах многие из этих юношеских идей были живы и актуальны для сознания Пушкина. Сошлемся в этой связи на мнение комментаторов сборника «А. С. Пушкин в воспоминаниях современников», которые пишут по поводу изложения Н. В. Гоголем идей Пушкина о монархическом образе правления: «Идея монарха, смягчающего законы, в общефилософском плане была поставлена еще Карамзиным, у Пушкина она имеет и конкретный аспект: постоянные призывы монарха к милосердию по отношению к осужденным декабристам (это одна из важных тем позднего пушкинского творчества)»³.

В 1834 году Пушкин формулирует следующую мысль: «Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических, страшных для человечества»⁴. В письме к П. Вяземскому Пушкин по поводу средств разрешения социальных противоречий высказывается весьма определенно: «Бунт и революция мне никогда не нравились»⁵. Однако поэту вняты причины возмущения. Он сочувствует бунтарю и сострадает его последующей трагически безысходной судьбе.

¹ См. об этом: Б л а г о й Д. Пушкин после лицей. — В сб.: Пушкин. М., 1941, с. 68.

² Здесь мы расширяем поле творчества Пушкина до границ его юношеских стихов. Однако, даже делая поправку на отход от просветительских иллюзий и на меньшую горячность, большую сдержанность суждений зрелого Пушкина, мы не можем не видеть, что, изменяясь, поэт остается тем же, что меняется глубина решения вопросов, а не направление их решений.

³ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1974, с. 471.

⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. XI. М., 1949, с. 258. Эти же мысли вложены в уста Гринева.

⁵ Пушкин А. С. Письма, т. 2. М.—Л., 1928, с. 14.

2. ЯЗЫК И СТИЛЬ «МЕДНОГО ВСАДНИКА»

ЗНАК И СМЫСЛ

Символические и аллюзионные пласты поэмы Пушкиным рассчитаны на диалог с читателем «через третье звено» — объект поэтического изображения. В «Медном всаднике» все время присутствуют «три звена», необходимые для перерастания художественной коммуникации в общение.

При чтении поэмы устанавливается подвижная художественно-коммуникативная система, в которой обратные связи не менее прочны и значимы, чем прямые. Не только читатель откликается на авторский текст и стоящее за ним предметное содержание, но и вся знаковая система поэмы и все ею означаемое отзываются на понимание читателя, ведут с ним «диалог», «отвечают» на его мыслительные реплики и углубляются в своем содержательном и ценностном значении. Поэтическая мысль «самозатачивается» в ходе ее восприятия. Рецепция становится взаимодействием «равных»: читатель втягивается в общение с великим поэтом и открывает для себя головокружительную перспективу духовного роста в процессе «диалога».

Философический, аллегорико-символический характер образов «Медного всадника» несомненен. В пользу такого их понимания говорит и наблюдение В. Брюсова, подтвержденное сравнением текстов окончательного варианта с черновыми: «Пушкин простер свою строгость до того, что лишил всяких индивидуальных черт самый этот «чердак» или «чулан»¹, другими словами изображение жилья Евгения дано общо, без всяких подробностей».

В творчестве Пушкина аллегорико-символический характер образов особенно обостряется, как только поэт прикасается к заповедной теме восстания и гибели декабристов. В этом случае поэтика Пушкина включает использование шифра. На это указывают и некоторые места из «Евгения Онегина», и стихи, датированные днем казни пятерых из восставших. В этой связи следует учесть и соображения, высказанные пушкиноведом Д. П. Якубовичем в ходе полемики по поводу интер-

¹ Брюсов В. «Медный всадник». Идея повести. — В кн.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, т. III, СПб., 1909, с. 461.

иретации одного из стихотворений поэта: «Не могу согласиться... с тем, что Пушкин якобы «откровенно датирует 13 июля 1826 г. сцену у царскосельского пруда в день казни декабристов». Какая же здесь «откровенность», когда казнь декабристов не названа, а только туманно говорится об «историческом дне», причем читатель может понять, что день явился историческим только для фрейлины, присвоившей царский платок... Пушкин средактировал этот рассказ именно в расчете на двухплановость, не упоминая декабристов. *Здесь есть зашифровка* (подчеркнуто мною.— Ю. Б.)»¹.

Насыщенность поэмы такими средствами зашифровки, как «перенос», аллегория, символ, аллюзия,— косвенное свидетельство декабристской темы, спрятанной в ней. Когда в поэме Нева дышит, как с битвы прибежавший конь, то это он прибежал без всадника и не управляем. Река предстает как стихия не только природная, но и социальная: глубоко исторические причины ее включения в жизнь народа; не случайно власть остро ощущает ответственность за буйство этой стихии и за ее разбой; именно власть обвиняет Евгений. Действия наводнения социально разрушительны. Нева проявляет себя как вор, разбойник, злодей, то есть не как природная, а как человеческая сила. Нева то державна, то революционна². Всадник на коне — всадник, оседлавший стихию, управляющий ею с помощью железной узды. Конь — Нева — державная власть — на-

¹ Якубович Д. П. Еще о дневнике Пушкина. — В сб.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. I. М.—Л., 1936, с. 290.

² Для сближения Невы с мятежной силой народного возмущения характерен образ осажденного Зимнего дворца («Дворец казался островом печальным» среди потопа). Этот пушкинский образ отдаленно напоминает представление о русском царе как военнопленном русской революции. Характерно применение к Неве слова, являющегося архаичным обозначением бунта («возмущение»):

Но вот, насытясь разрушеньем
И наглым буйством утомясь,
Нева обратно повлеклась,
Своим любясь *возмущеньем*.

Готовящийся к мятежу Евгений вспоминает бунт стихии:

И место, где потоп играл,
Где волны хищные толпились,
Бунтуя злобно вокруг него...

род — бунт — звенья одной метафорической цепи. Они то отождествлены, то сближены в смыслах, в значениях, перед нами каскад переносов значения, феерия смысловой игры, аллегорических сближений. Образ-знак наполняется всякий раз неожиданным значением. Поэт не позволяет сознанию читателя отключиться ни на мгновение. Небольшой объем поэмы рецепционно необходим. В поэме «сверхплотное» вещество смысла, невероятная семантическая концентрация. Если бы произведение было длинней, оно было бы «нечитабельным» — столь напряженную работу мысли задает Пушкин читателю. Малый объем поэмы — и результат великого чувства меры, и семиотический знак спрессованности ее смысла. Причины столь сложной поэтики: 1) стремление вписаться в жесткую цензурную ситуацию, 2) опора на романтическую традицию, 3) решение сложных концептуально-художественных и историко-философских задач, требующих особых средств выразительности.

Конечно же стихия потопа не есть прямое тождество народного бунта, но имеет с ним точки схождения и имеет известное художественно-моделирующее и аллегорическое значение, которое, впрочем, колеблется, «играет»: наводнение то действительно схоже с народным возмущением, то прямо сопрягается, перекликается с реальным народом, стоящим по берегам Невы и ожидающим развязки событий. Во всяком случае, характерно и удивительно употребление по отношению к народу выражения: «казни ждет».

Народ
Зрит божий гнев и казни ждет.

Для аллегорического и художественно-моделирующего смысла стихии существенно, что она обычно закована в береговой гранит, созданный Петром, но, разбушевавшись, оказывается враждебна как Медному всаднику, возглавляющему государственность, так и Евгению — обнищавшему представителю древнего дворянского рода, так, впрочем, и народу, имуществу и благу которого стихия нанесит непоправимый ущерб. Да, и в этом случае «не нравится поэту» бунт, однако его ценностная определенность не однозначна, он, как и многое в поэме (Петр, Петербург, Нева и т. д.), «двулик». Пушкин ощущает себя его соучастником, втянутым историей в водоворот событий на стороне бунтарства.

Еще раз вспомним, что на вопрос Николая I, где бы он был, если бы 14 декабря оказался в Петербурге, Пушкин смело и прямо ответил: на площади с мятежниками. И бунт Евгения на Сенатской площади, через цепь отождествлений, сближений, «игры» смыслов есть для Пушкина и постижение сути реальной истории, и оценка ее главных действующих лиц и генеральных эпизодов, и акт самосознания собственной личности, и «примеривание» на себя исторических костюмов и ролей, и поиск выхода из исторически безысходной на многие лета ситуации.

С точки зрения семиотического анализа в «Медном всаднике» *деятелем* является Петр, а ему противопоставлен *герой* поэмы — Евгений. Посмотрим, как они обозначаются в поэме¹.

Петр предстает перед нами в двух своих ипостасях. Семы этого образа, говоря терминами семиотического анализа, составляют оппозицию:

(живой царь) — (бронзовый монумент)

Эти семические категории характеризуются следующими лексемами:

(царь Петр)	(памятник Петру)
«он»	«Кумир на бронзовом коне»
«державец полумира»	«Кумир с простертою рукою»
«Петр»	«тот»
«строитель чудотворный»	«Всадник медный»
«Грозный царь»	«Медный всадник»
	«Горделивый истукан»

семическая ось: царь Петр I — медный всадник.

При этом многие характеристики и «рассортированные» выше наименования амбивалентно обращены и к Петру и к его монументу, что и создает «игру» живым и мертвым. Вот Евгений узнает

- . . . того,
- (1) Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой,
Того, чьей волей роковой
- (2) Под морем город основался. . .

¹ Единицы описываемого языка (то есть языка поэмы) принято брать в кавычки, а единицы языка описания (то есть языка исследователя) — в скобки.

(3) Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта! . .

(4) О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

В стихе (1) речь идет явно о монументе Петра с почти незаметным «перетеканием смысла». Это «перетекание» отчасти адресует царю нелестную для человека и непочтительную по отношению к высокой особе характеристику: «во мраке *медною* главой». Стих (2) явно уже относится к живому Петру (ведь царь, а не его монумент основал город под морем). Стих (3) вновь возвращает нас от живого царя к его монументу, однако возвращает не полностью. Мы все время находимся в поле меняющейся гравитации смысла, центр семантической тяжести постоянно смещается. В стихе (4) поэт лишь отчасти имеет в виду монумент. Речь здесь идет снова главным образом о живом Петре, который сравнивается со своим памятником: «не так ли ты. . .» «Ты» — это (живой Петр), и именно он поднял Россию на дыбы, как «медный всадник» своего коня. Здесь метафора прямо сопрягает живого Петра и его монумент и прямо заставляет их светиться и «говорить» друг через друга.

Благодаря этой семантической игре через разные свои обозначения Петр входит в поэму и как реальная личность, и как монумент, и как история, и как ее династическая память, и как наследие, и как наследники, продолжающие, а порой и усугубляющие дело, начатое великим деятелем. Он предстает перед нами не только как царь, но и как концентрация исторических связей. Означаемое здесь не равно тому, что сходный знак несет вне поэтического текста.

Все обозначения Евгения равны ему и имеют в виду личность маленького человека, и несчастливые обстоятельства его жизни: «Евгений», «наш герой», один из «дерзких пловцов», «несчастный», «ни зверь ни человек», «ни то ни се», «ни житель света ни призрак мертвый», «бедняк», «безумец бедный», «безумец мой».

В поэме взаимодействуют две системы ценностей, два поля деятельности. Единственной точкой пересечения этих систем и этих полей является встреча и столкновение Евгения и Петра в эпизоде бунта бедного безум-

ца. Бунт Евгения пассивен: это не столько реальная акция, сколько упование на абстрактное будущее. В точке пересечения преобразуются, меняются координаты ценностей, направления действия. Петр, до тех пор выступавший в поэме как (строитель государства) и (законодатель), становится, по крайней мере, в воображении Евгения (карателем), (преследователем бунтарства); царь из силы равнодушной к личности («обращен к нему спиною») превращается в силу, враждебную личности. Евгений, до тех пор (разумно-смиранный), поглощенный (личными заботами), вдруг на мгновение осознает, что его (личное счастье) зависит, упирается и даже рушится (государственностью). У Евгения, как у всякого русского человека той эпохи, нет правового самосознания, и это-то и раскрывается в его мятеже. Евгений впервые, и единственный раз в жизни, в бунте своем поднимается над (личностью) и (повседневностью) к (государственности) и (истории). Однако далее Евгений повергается в безумие, и им овладевают (страх) и (покорность), (законопослушность) и (смирность) и он при виде Медного всадника

.. Картуз изношенный сымал,
Смущенных глаз не подымал
И шел сторонкой.

В «Медном всаднике» историзм раскрывается как морально-ценностная категория. На сознательном веку А. С. Пушкина единственной фокусной точкой истории было восстание декабристов. Пушкин осмыслил его на художественной модели (бунт Евгения) не как реальное разрушение власти самодержавия, а как угрозу ей грядущим, как действие, не столько повергающее самовластие, сколько ставящее под моральное сомнение его историческую правомерность и будущность. Вся историческая ситуация, возникающая после подавления восстания, с господством страха, покорности и законопослушания, просматривается в художественной ситуации, нарисованной и философски осмысленной Пушкиным.

Завязка и конфликт «Медного всадника» совершенно классицистические. Идея личного счастья, носителем которой является Евгений, сталкивается с силой, представляющей интересы государственности. Однако разрешение этой экспозиции: Евгений (личное счастье) — Петр (государственность), (законность) — происходит

вовсе не в классицистическом духе. Все решается не в чью-либо одностороннюю пользу, а ставится вопрос о нахождении некоей гармонии современности и истории, личности и государственности, счастья и законности.

В концепции поэмы живет и романтическое начало: острое чувство подчиненности бытия личности и общества напору истории. Историю нельзя выбросить из распорядка жизни. Она закономерно вторгается и все корректирует, переиначивает, рушит на свой манер. Современность зависима от истории, которая сконцентрирована в государственности. Государство предстает в поэме как воплощение порядка и организации, а потоп — как беспорядок истории, ее хаос. Разбушевавшаяся стихия рушит упорядоченные людьми набережные и мостовые, так и мятеж вламывается в государственность и крушит и ее, и включенную в нее и противостоящую ей частную жизнь Евгения.

ЯЗЫКОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ. ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО СТИЛЯ

Стих Пушкина, стиль Пушкина, язык Пушкина, звонкие и чистые, преобразовали самую стихию русской поэзии и дали ей новое, национальное направление. Пушкин, осознавая смысл и роль своей деятельности, по свидетельству А. С. Андреева, говорил: «Я ударил о наковальню русского языка, и вышел стих — и все начали писать хорошо»¹.

Д. Д. Благой точно и глубоко охарактеризовал тенденцию языкового развития в предпушкинскую и пушкинскую эпоху: «Считать церковнославянское «наречие» нашим единственным законным литературным языком в послепетровскую эпоху значило идти вспять, служить делу феодально-церковной реакции. Между тем вовсе отказаться от церковнославянского «наречия» значило прежде всего отказаться от почти всей нашей культурной традиции, почти всего литературного наследия...»² Эта характеристика помогает понять некоторые важные особенности языка пушкинского «Медного всадника». Взаимоотношения церковнославянизмов и русской разговорно-бытовой речи в поэме следует

¹ Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1974, с. 290.

² Благой Д. Д. История русской литературы XVIII века. М., 1946, с. 127.

осмыслять в духе пушкинского замечания о том, что это не два самостоятельных языка, а «два наречия одного славяно-русского языка»; простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного, но впоследствии они сблизились, и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей.

На тонком острие «схождения» этих двух наречий и находится язык пушкинской поэмы. В ней делается крен в сторону то архаики, то современной языковой стихии. Г. Винокур отмечает, что в «Медном всаднике» форма «берег» встречается в шести случаях и только один раз употребляется «брег»; полногласная форма «город» в поэме употребляется четырежды, а «град» — дважды, «блат» вместо «болот» — один раз¹. Эти наблюдения и подсчеты свидетельствуют об очень осторожном и умеренном употреблении архаизмов в поэме, хотя их требовал одический стиль ряда ее частей. Пушкин находит тонкую меру современного и архаического, обыденного и необыкновенного, спокойно-повествовательного и восторженно-поэтического. И в этом поле между двумя полюсами создается напряженность, рождается некий магнетизм поэтический, способный держать и оживлять любую фигуру, даже многопудового и мертвенного медного истукана.

Л. Пумпянский, анализируя «Медный всадник» в связи с предшествующей литературной традицией, убедительно доказал, что Пушкин в поэме, посвященной Петру и Петербургу, сознательно ориентировался на языково-поэтическую традицию XVIII века². Там, где идет тема Евгения, язык из одически-пафосного становится в основном обыденно-повествовательным. Таинственная прелесть этого языка в том, что совершенно обычные слова, соединяясь совершенно прозаическим образом, образуют великую поэзию:

Итак, домой пришед, Евгений
Страхнул шинель, разделся, лег.
Но долго он заснуть не мог
В волненье разных размышлений.
О чем же думал он?

¹ См.: Винокур Г. Наследство XVIII века в стихотворном языке Пушкина. — В сб.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М., 1941, с. 526.

² Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века. — Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. 4—5. М.—Л., 1939, с. 91—124.

Стих почти не чувствуется. Плавно течет прозаическое повествование. Однако ощущение стиха возвращается благодаря как сбоям этой плавности с помощью enjambement, так и изменениям порядка рифмовки:

Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег. Что ведь есть
Такие праздные счастливыцы,
Ума недалёного ленивыцы,
Которым жизнь куда легка!

Перед нами поэма, являющаяся петербургской повестью, и повесть, являющаяся великой поэмой, — «Медный всадник».

Пушкин открыл особый поэтический слог, бесконечно расширивший языковую палитру и позволивший в единую стилистическую структуру сплавлять разные речевые слои при соблюдении стилистической доминанты (например, пафос восторженно-торжественной речи, в которую встроены «сниженные» слова и т. д.). Отмечая эту полифонизацию, Л. Гинзбург пишет: «Пушкин уничтожил раздел между специальными поэтическими формулами и словами вообще. Замкнутую, поэтическую речь он открыл словам из быта, неисчерпаемо многообразным представителям действительности, и позволил им приобретать лирический смысл. Вот это-то как раз то, чего не могло быть ни у классиков, ни у карамзинистов, ни у Пушкина южных поэм и даже, может быть, в первой главе «Онегина». Это открытие, по своей принципиальности подобное открытиям Л. Толстого, который заставил Каренина в момент страшного объяснения с женой запутаться в словах: «Вам все равно, что вся жизнь его рушилась, что он пеле... пеле... пельстрадал», — и сделал так, что получилось не смешно, а трагично. В этом смысле «Евгений Онегин» — переворот, вернее, начало переворота, потому что здесь Пушкин не может уйти от иронии в процессе раскрепощения слова от жанровой иерархии, от условной поэтической абстрактности. Пушкин 30-х годов вышел из «Онегина», но в 30-х годах он переступил и через романтическую иронию; в прозе, в «Медном всаднике», в поздней лирике он нашел способ прямого рассмотрения вещей»¹.

¹ Гинзбург Л. Я. К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе. — В сб.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. 2. М.—Л., 1936, с. 399.

Одический слог всегда ориентирован на художественную репрезентацию возвышенного и всегда был традиционной формой возвышенного содержания. Пушкин преобразовал эту традицию, уходящую корнями в русский литературный процесс XVIII века. Одический стиль у Пушкина стал формой репрезентации не только возвышенного (первоначальные замыслы Петра, рожденный его волей величественный Петербург), но и бытового, повседневного (частные аспекты жизни Евгения, его поиски личного счастья) и, наконец, даже низменного (царский гнев против маленького человека, жестокое преследование его и другие противочеловечные аспекты державца полумира). Внутреннее противоречие между одической, традиционно направленной на выявление возвышенного формой и эстетически многозначным содержанием заключает в себе взрывной эффект художественного воздействия: воспринимая мысль поэта как восторженную, читатель неожиданно обнаруживает в ней критический пафос и смысл.

Применяя одический стиль для выражения «всего», для передачи эстетического богатства мира, а не только для традиционной репрезентации возвышенного аспекта действительности, Пушкин разрушает стилистические переборки классицистической поэтики, одновременно вбирая в свое творчество ее достижения, ее наиболее отточенные приемы и расширяя поле их применения. Слово раскрепощается от жанровой иерархии путем расширительного его употребления, применения не по традиционному назначению. Пушкин придает одической речи качество амбивалентности, заставляя ее служить средством и *возвеличения* и *изобличения*. В этом и художественная виртуозность поэта, и его новаторство, и его умение применить традиционную литературную технику для решения ранее невиданных, небывалых идейно-поэтических задач.

Одический строй речи в «Медном всаднике» имеет и еще одну функцию — стилизацию исторической эпохи, создание атмосферы XVIII века, перенос читателя в петровское время и сопряжение этого времени с новой эпохой.

Равновеликость Евгения Петру в момент восстания подчеркивается характером описания этого события, самой его семиотической выраженностью. Пушкин говорит о Евгении в этом эпизоде тем же высоким пафосом

ным языком, каким он ранее говорил только о Петре. Это было остро подмечено В. Брюсовым: «Торжественность тона, обилие славянизмов («чело», «хладной», «пламень») показывают, что «черная сила», которой обуян Евгений, заставляет относиться к нему иначе. Это уже не «наш герой», который «живет в Коломне; где-то служит», это соперник «грозного царя», о котором должно говорить тем же языком, как и о Петре»¹.

Маленький человек, которого не брал в расчет в своих державных планах и деяниях царь, вдруг удостаивается его внимания, осознается и им, и окружающими, и повествователем как нечто значительное, как сила историческая, достойная вынужденного соперничества и даже равновеликая «державцу полумира». Язык становится выразителем и носителем этой идеи. Одический стиль рефлексует, он отбрасывает тени на всю поэму, в поле его художественного влияния находятся все ее части, даже «не одические».

Языковое новаторство касается многих сторон поэтической речи «Медного всадника»: так, большую изобразительную и эмоционально-выразительную роль обретают присоединительные конструкции. Лингвисты отмечают глубокий эмоциональный разрыв между основной и присоединительной конструкцией: «В стиле «Медного всадника» доведены до предельной остроты и силы изобразительные значения присоединительных сочетаний: при их посредстве изображается темп и течение какого-нибудь действия или сложного процесса»².

Волшебство удивительного сцепления слов в пушкинской поэме еще недостаточно изучено. Один из исследователей, пытаясь разгадать тайну этого «сцепления», отмечает, что некоторые слова (например, «пустынный» и «уединенный») в языке «Медного всадника» употребляются Пушкиным «почти без всякого различия, иногда в их обычном, иногда в более своеобразном значении»³.

В допушкинской литературе, даже у Карамзина, язык и стиль автора и персонажа совпадают. Чужой или несобственно-прямой речи практически нет. Герои

¹ Брюсов В. Мой Пушкин. М., 1929, с. 80.

² Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 358.

³ Саводник В. О. К вопросу о пушкинском словаре. «Известия Отделения русского языка и словесности Академии Наук», т. IX, кн. 1, 1904, с. 160—161.

Карамзина смотрят на мир глазами автора. Образуется плоское семантическое поле, лишенное объема, воздуха, игры разных языковых пластов. Речь «Медного всадника» многослойна, авторское повествование тончайшими стилистическими приемами отделено от внутренней речи героя.

Пушкин то лично присутствует в поэме («когда я в комнате моей. . .»), то мы слышим голос повествователя, то прямую речь его героев, то в поэме возникает «чужое слово» (явное, скрытое, полускрытое цитирование), обрамленное контекстом. Читатель видит реальные, или слышит «интонационные» кавычки, перед ним различные типы отчуждения или освоения цитируемой речи. Интонация, введение «чужого слова», «игра» им и отношением к нему входят в арсенал художественных средств поэмы. При этом часто границы между «чужой» и «своей» речью зыбки, двусмысленны, намеренно «переходимы» для смысла. «Перетекание» авторской речи в чужую происходит в поэме почти незаметно, но вдруг читатель начинает ощущать интонацию не повествователя, а героя:

Итак, домой пришел, Евгений
Стряхнул шинель, разделся, лег.
Но долго он заснуть не мог
В волненье разных размышлений.
О чем же думал он? о том,
Что был он беден, что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь;
Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег. Что *ведь есть*
Такие праздные счастливыцы,
Ума недалежного ленивыцы,
Которым жизнь куда легка!

Сообщение передается с помощью оборота «о том, что. . .» и являет собою явно не прямую речь, но оно все более и более обретает индивидуальную окраску речи героя. Наконец речь достигает эмоционального пика. И хотя предложение начинается «Что ведь. . .» и формально является речью повествователя, фактически перед нами речь Евгения; возникает языковая характеристика героя.

Из речи повествователя почти всякий раз самым тонким и незаметным образом вычленяется внутренняя речь героя:

...Вставали волны там и злились,
Там буря выла, там носились
Обломки... *Боже, боже! там —*
Увы! близехонько к волнам,
Почти у самого залива —
Забор некрашенный да ива
И ветхий домик: там она,
Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта... Или во сне
Он это видит? *иль вся наша*
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

В этом сочетании речи повествователя и стилистически с ней слитой и одновременно отделенной индивидуализированной речи героя — величайшее языковое мастерство Пушкина.

Игра речью повествователя и речью персонажа, их взаимопереливы, перетекания, характерные для языка поэмы, часто не учитываются интерпретаторами. Так, многие говорят о «пренебрежительном отношении» Пушкина к Евгению по крайней мере в начале поэмы. Одно из доказательств такого мнения видят во фразе:

Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег.

Однако, если можно так странно выразиться, это «косвенная форма прямой речи». Перед нами ответ на вопрос «О чем же думал он? о том...», то есть мысли самого Евгения о себе, его самокритика, которая выдает в нем человека бедного, но вовсе не глупого. Усомниться в своем уме может лишь умный и скромный человек. Глупцы же обыкновенно обладают высоким самомнением. Ложная мысль о пренебрежительном отношении Пушкина к Евгению мешает понять художественную сопоставленность последнего с Петром, а также увидеть известное сопряжение, отождествление поэтом себя со своим героем. Одной из форм этого сближения и идентификации и является легкое, почти незаметное перетекание авторской речи в речь героя и наоборот.

Интонация пушкинского стиха в «Медном всаднике» преимущественно повествовательна, так как это эпическое произведение (петербургская повесть), однако одические, риторические и особенно трагедийные аспекты поэмы обуславливают вторжение в нее мощного вопро-

сительно-восклицательного интонационного пласта¹. Некоторые строфы поэмы тяготеют к системе вопросительных и восклицательных построений. Для примера вспомним:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Л. Тимофеев еще в начале 40-х годов справедливо подчеркивал значение риторического начала в речи повествователя для объяснения богатства вопросительно-восклицательных интонаций. К этому наблюдению хотелось бы добавить: большинство вопросительно-восклицательно интонированных стихов совпадает с кульминационными пиками развития трагедийной напряженности в поэме.

Для стиля поэмы характерно и построение в ней фразы. Она то короткая, энергичная, отрывочная, передающая быстрый темпоритм и энергию событий, то удивительно длинная, связывающая в единый узел разные стороны жизни.

Там, где поэт передает смену эмоциональных состояний или стремительность потока жизни или накапливает внутреннюю энергию для эмоционального взрыва, фраза короткая, энергичная, отрывочная:

Осада! приступ! злые волны,
Как воры, лезут в окна. Челны
С разбега стекла бьют кормой.

Или:

Раз он спал
У невской пристани. Дни лета
Клонились к осени. Дышал
Ненастный ветер.

¹ О роли вопросительно-восклицательной интонации в трагедийном произведении см.: Радионова Т. Я. Внутренняя организация трагедийного произведения. — В сб.: Эстетические очерки, вып. 4. М., 1977, с. 191—202.

Там же, где единой событийностью связывается цепь эпизодов, где сопрягаются разные пласты бытия и философически осмысляется целый исторический процесс, там являются удивительно длинные периоды речи. Во Вступлении к поэме есть фразы длиной в 16 и даже в 22 стихотворных строки:

Прошло сто лет, и юный град,
Полночных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво;
Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод, ныне там
По оживленным берегам
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся;
В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Темно-зелеными садами
Ее покрылись острова,
И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфиноносная вдова.

И ведь это одна фраза! Она охватывает огромный вековой исторический процесс рождения новой столицы и новой государственности, философически осмысляет противостояние прошлого («где прежде») настоящему («ныне там»), дает зримую картину преобразования жизни нации. Только Толстой будет писать столь длинными и столь концептуальными, мыслительно и событийно насыщенными, эмоционально выразительными периодами. Видимо, толстовский язык с его умением сопрягать в одном сложном предложении многосторонний жизненный процесс зарождался в горниле пушкинской петербургской повести. От одического языка, уходящего к традициям поэзии XVIII века, до зачатков повествовательного языка будущей толстовской прозы — таково грандиозное речевое поле, таков стилистический диапазон пушкинского «Медного всадника».

Литература в начале 30-х годов XIX века овладевает все более и более утонченно-сложными, аллюзионными средствами выражения подцензурной мысли. И од-

новременно растут и средства угадывания и цензурного прочтения смысла произведения. Вот как, например, 7 февраля 1832 года Бенкендорф описывает министру народного просвещения кн. Ливену результаты ознакомления Николая I с журналом «Европеец»: «Государь император, прочитав в I № издаваемого в Москве Иваном Киреевским журнала под названием «Европеец» статью «Девятнадцатый век», изволил обратиться на одну свое особое внимание. Его величество изволил найти, что все статьи сии есть не что иное, как рассуждение о высшей политике, хотя в начале оной сочинитель утверждает, что он говорит не о политике, а о литературе. Но стоит обратить только некоторое внимание, чтобы видеть, что сочинитель, рассуждая будто бы о литературе, понимает совсем иное; что под словом *просвещение* он подразумевает свободу, что *деятельность разума* означает у него революцию, а искусно *отысканная середина* не что иное, как конституция. Посему его величество изволил находить, что статья сия не должна была быть дозволена в журнале. . .»¹

«*Рассуждая будто бы*» об одном предмете, литератор «*разумет совсем иное*» — это становится всеобщим культурным контекстом, внятным и писателю, и читателю, и прозорливому цензору, хотя, впрочем, последний склонен видеть «тайные намерения» и там, где их вовсе нет»².

Именно в свете этого процесса обострения цензурной бдительности и утончения чутья как властей, так и читателей на аллюзии, аллегории, художественно-политические эвфемизмы, подмены смысла и так далее следует понимать и сложно организованный, порою аллюзионный, а порою и аллегорический текст пушкинской поэмы, и характер ее контролирующего прочтения Николаем I, и причины наложенного им запрета на «Медного всадника».

В поэме Пушкин совершает еще одно художественное открытие: применяет одическую речь в схожих с эзоповским иносказанием целях. Последние же двойственны и не сводимы только к обходу социально-цензурных табу. Эзоповская манера одновременно решает

¹ Лемке М. Николаевские жандармы и литература. 1826—1855 гг. П., 1908, с. 78.

² См.: Письмо Жуковского Николаю I в защиту И. Киреевского. — «Русский архив», № 1, 1896, с. 114—119.

и чисто художественную задачу: адекватно воплотить и передать ироническую мысль. Непрямой смысл, «подводное течение», «обратный ход» эзоповского иносказания содержат в себе богатые художественно выразительные возможности¹. В «Медном всаднике» Пушкин добивается такого одического звучания стиха, что его мысль обретает противоцензурную защиту, словно выраженная эзоповским языком. Создается ощущение сплошного восхваления Петра, его творенья — Петербурга, всего строя жизни. Одические строки на первый взгляд (вернее, на первый «слух») придают поэме чисто апофеозное, пафосное, восторженное звучание. Этот художественный строй поэмы позволил Жуковскому несколькими редакционными штрихами переменить ее смысл и отчасти ввести в заблуждение даже такого прозорливого критика, как Белинский. Одический слог позволил Пушкину предстать перед высочайшим цензуряющим взором Николая I, не вызывая у него гнева. Царь, своими претензиями хотя и наносил невосполнимый урон поэме, все же не сумел увидеть истинную суть глубоко спрятанной гениальной и опережающей век художественной концепции произведения.

Одический слог поэмы (особенно чистый во Вступлении и в строках, посвященных Медному всаднику) имел не только противоцензурное, но и собственно художественное значение. Вплавленные в пафосный строй художественной речи отрицательно заряженные слова бытового, сниженного стиля в одическом контексте обретали дополнительную внутренне скрытую критическую силу. У эскимосов есть замечательный охотничий прием: они сворачивают пластинку китового уса в спираль и вмораживают ее в шарик мяса — зверь проглатывает шарик, в желудке он тает, и спираль, распрямляясь, поражает животное. В этом сравнении есть неэстетичный аспект, но оно точно передает принцип художественного воздействия поэмы: пружинную свернутость критических идей, пострецепционное критическое действие, на которое рассчитаны слова сниженного ряда, «вмороженные» внутрь одической структуры поэмы. Они должны «оттаять» в сознании читателя и произвести свою разрушительно-критическую работу в его верно-

¹ См. подробнее: Борев Ю. Комическое, или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М., 1970.

подданническом, пафосно-восторженном или социально-нейтральном мирозерцании. Острокритическое, социально-трезвое сознание почти не нуждается в периоде «оттаивания» — или, вернее, этот период сокращается до минимума. Пушкин открыл художественный прием объединения в едином стиле слов разного эстетического заряда, разновекторных по эстетической ориентации. При этом восторженная интонация, лежащая в основе этого единства, скрадывала непочтительность именованного царя «горделивым истуканом», «кумиром на бронзовом коне», человеком с «медной головой». Только в художественно рецепционном последствии глубинный смысл поэмы проступал явственно¹.

Открытый Пушкиным художественный прием, не совпадая с иронией, родственен ей. Ирония утверждает смысл, обратный сказанному, «травестирует» его. Благодаря контексту действительности и общему художественному контексту, мысль изреченная оказывается значащей нечто иное и даже противоположное сказанному.

Стык классицистического, сентиментального и романтического мышления породил в поэме «травестирование» языка в неиронической речи. Напыщенную, возвышенно-патетическую, традиционно литературно-изукрашенную речь художники XVIII века путем языкового травестирования снижали и переводили на обывенный язык. Эта техника одним из своих истоков восходит к «комическому роману» Скаррона, она была использована Чулковым в его книге «Пересмешник, или славянские сказки». Чулков было повествует в нарочито приподнятом, «высоком стиле», однако тут же снижает пафос и переводит условно-книжный жаргон на обывенный язык. Мастерски пользовался «травестированием» Карамзин: «Дунул северный ветер на нежную грудь нежной родительницы, и Гений жизни ее погасил свой факел! . . . да, любезный читатель, она простудилась и в девятый день с мягкой постели переложили ее в жесткую: во гроб — так и в землю. . .» (К а р а м з и н. «Рыцарь

¹ В своем художественном открытии одически-эзоповского пафоса Пушкин опирался на общеславянский дух, на живущую в славянских культурах форму «одического отрицания» и критически заостренного пафоса, которую можно обнаружить в иных восторженных речах Иванушки-дурачка, а в нашем веке в иных победных и верноподданнических высказываниях бравого Швейка.

нашего времени»); «Грозная царица хлада воссела на ледяной престол свой и дохнула выюгами на русское царство, то есть зима наступила» (К а р а м з и н. «Наталья — боярская дочь»).

У Чулкова и Карамзина «травестирирование» еще внутренне прочно связано с иронической формой комизма. В «Повестях Белкина» Пушкин продолжил эту традицию, а в «Медном всаднике» применил технику «травестирирования» языка в неиронических целях и усовершенствовал ее.

В поэме пафосный стих с колоссальной энергией наводнения несется высокой волной по поверхности обыденности. Однако если вчитаться внимательно, не обманываясь пафосной интонацией и не следуя ей «до конца», то мы услышим внутренний оборот мысли к иному, а порою и противоположному значению. При этом «травестирирование» в поэме идет без «пересказа» обыденными словами того, что выговорено высоким стилем (как это имело место у Карамзина, например), а за счет или двупланового смысла ключевых слов, или такого их сцепления, при котором происходит семантическое просвечивание или подсвечивание одного слова другим. Пушкин художественно ориентируется на внимательного читателя, находящегося в русле литературной традиции, и как бы опускает вторую часть травестирируемого текста, достигая внутри первой его части эффекта снижения и превращения смысла.

Так, например, Пушкин пишет, что «мощный властелин судьбы» в порыве преобразований «на высоте, уздой железной Россию поднял на дыбы». Если полностью подчиниться одической интонации этого стиха, если полностью отдаться его красоте и энергии и не внять традиции «травестирирования», то можно и не услышать в слове «на дыбы» помимо «высоко, мощно, властно поднял, возвеличил, вывел на новый уровень, совершил великие преобразования» еще и «дыбы» — орудия пытки и казни¹ и не увидеть в этом образе того, что поднять

¹ Интересно, что Николай I оказался «достаточно внимательным» читателем-цензором и услышал сокрытый, травестирированный смысл поэтической речи этого стиха. Строчка «Россию поднял на дыбы» была помечена царем-цензором как вызывающая высочайшее неудовольствие и запрещаемая. См.: Зингер Т. (Цявловская). Николай I — редактор Пушкина. — В кн.: Литературное наследство, т. 16—18. М., 1934.

вверх еще не значит повести вперед. А если эти аспекты образа мы не заметим, то уйдет из нашего понимания и второй план поэмы, и второй лик Петра и мы не воспримем, что он нарисован в поэме не только царем-преобразователем, но и грозным преследователем личности.

*СТИЛЬ НАПРАВЛЕНИЯ, ЗАПЕЧАТЛЕННЫЙ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ*

В структуре «Медного всадника» иерархически высшими являются третий («я — мы») слой, раскрывающий отношения человека и государства, и второй («я — ты») слой, отражающий отношения между людьми. Другими словами, на первом месте стоит отношение личности (Евгения) и государства, персонифицированного в фигуре «Медного всадника» (государство — это царь). В момент мятежа маленького человека против «державца полумира» между ними устанавливается личностное конфликтное общение («я — ты»), которое продолжается в последующем преследовании всадником бунтаря, а затем и в его подавленном, униженном положении и робком отношении к царю.

На первый взгляд может показаться, что перед нами классицистическое произведение (на первом плане — проблема: человек и государство). Однако в пушкинской поэме в отличие от всякого классицистического произведения, во-первых, художественно осмысливается отношение не героя, а личности и государства, во-вторых, это отношение трактуется не в пользу государства и «частное» не приносится в жертву «общему» (как полагают некоторые исследователи поэмы), а утверждается правомерность, равновеликость и социальная ценность обоих противостоящих в конфликте начал. В центре проблематики «личность — общество» стоят ее отношения с государством, а на втором плане ее отношения с народом, который выступает то как гонитель, то как сострадатель и помощник в беде. Иерархически следующим становится пятый слой («я — все») типологической модели произведения: в поэме раскрываются отношения личности с природной стихией (ветер, Нева, наводнение и т. д.). Государственность выступает как социальная сила, неспособная защитить личность от разбушевавшейся природы. Отношения «я — ты» легко пе-

ретекают в поэме в отношении «я — мы» (Медный всадник выступает как символ государственности). Отношения «я — все» (личность — природа) порою тоже перерастают в отношения «я — мы», так как природная стихия оборачивается общественной силой и становится символом мятежа, который хотя и колеблет пьедестал всадника, но ведет к трагедии и личности (Евгения) и народа.

Иерархический порядок слоев поэмы не строго закреплен. В ходе повествования происходит известное перемещение: на первый план порою выступает отношение не личности и государства (являющееся доминантным пластом поэмы), а личности и природы (картины наводнения), а также и «второй природы» (лирический герой и Петербург во Вступлении). При этом Петербург выступает то как созданная человеком «вторая природа», то как воплощение государственности.

Внутренние монологи Петра (во Вступлении) и Евгения (в начале первой части), формулирующие противостоящие друг другу жизненные программы, вводят в поэму элементы внутреннего самообщения, автокоммуникации личности («я — я»).

Наконец, беде героя и города придан вселенский характер («Народ зрит божий гнев и казни ждет»). В этой связи в поэму входит «космическая тема», тот пласт (VII) отношений человека («я — всеобщее всё»), который выводит художественную мысль за обычные земные масштабы, к Вселенной, к небу, к высшим метафизическим вопросам бытия, к проблемам смысла жизни:

Или во сне
Он это видит? Иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

Присутствует ли человечество в поэме? Поэма глубоко национальна, она на глубоко русском материале ставит глубоко русские, исторически назревшие проблемы, имеющие общечеловеческий смысл и общемировой резонанс. И поэтому человечество присутствует в поэме «в снятом виде»: как высший смысл и общечеловеческое звучание национальной темы. Человечество вторгается в поэму то под «всеми флагами», которые «будут в гости к нам», то сквозь окно, прорубленное в

Европу, то в виде града Петрова, который пред очами всего мира стоит «неколебимо, как Россия» и в облике «Медного Всадника», возвышающегося в гордой и всечеловеческой «неколебимой вышине».

Структуру поэмы, несмотря на отмеченное выше перетекание слоев, можно представить следующим образом:

I высший, доминирующий слой. «Я — мы»: личность — государство.

II доминирующий слой. «Я — ты»: личность — другая личность.

III доминирующий слой. «Я — всё»: личность — природа.

IV доминирующий слой. «Я — всё₂»: личность — «вторая» природа (город).

V слой. «Я — я»: внутренние коммуникации личности.

VI слой. «Я — всеобщее всё»: личность — мироздание.

VII слой. «Я — мы все»: личность — человечество.

Главными чертами стиля направления в «Медном всаднике» являются: 1) невероятное для столь маленького произведения присутствие в определенной иерархической последовательности (и, как правило, в развернутом и разработанном виде) всех семи слоев типологической структуры художественного произведения; 2) наличие четырех доминирующих слоев; 3) художественно-концептуальное решение каждого из слоев отличается от тех решений, которые характерны были для классицизма, романтизма, барокко и сентиментализма; 4) свободное и плавное смещение и перетекание друг в друга структурных слоев (особенно доминирующих, которые обычно строго фиксированы в художественном произведении и в своем иерархическом статусе, и в своем смысле). Это «перетекание» пластов произведения выражается и через плавное превращение прямой речи героев в косвенную и наоборот, и через метафорические инверсии природной стихии в социальную, и через символическую репрезентацию государственности личностью или рекой или городом и т. д.

Эта гибкость и всеохватность и смысловое богатство структурных пластов «Медного всадника» свидетельствуют о том, что поэма вбирает в себя опыт и традиции предшествующих художественных направлений (особен-

но классицизма и романтизма). Эти традиции осмысливаются по-новому, на реалистической основе.

СЕМАНТИКА АВТОРСКОГО СТИЛЯ И СТИЛЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Стилистический анализ предполагает применение экспериментальных приемов, выявляющих направление и характер «отклонений» стилистически маркированного художественного текста от «грамматической нормы», от «нейтрального языка». Изложим начало поэмы нарочито бесцветным, «внестилистическим» языком и выявим и сопоставим это невыразительное сообщение (слева) с пушкинским стилистически фиксированным текстом (справа):

Петр I стоял на берегу, смотрел вдаль и думал.

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел.

Прежде всего бросается в глаза уже отмечавшееся ранее в другой связи обозначение персонажа местоимением «он» без предшествующего прямого его именованья. Этим подчеркивается исключительность, единственность и величественность фигуры, появляющейся в зачине поэмы, в стилистическом же плане достигается возвышение, одизация речи (классицистическое начало). Повествование начинается не с обычной конструкции: «Он (Петр) стоял на берегу», а с некоторой инверсии: «На берегу (пустынных волн) стоял он». Зрительно сначала дается «горизонталь» — пейзаж, а затем обозначается «вертикаль» персонажа. Возникает романтический образ: на фоне дикой природы одинокий герой глядит вдаль. «Берег пустынных волн» — зрительно впечатляющая картина, в духе романтического стилистического клише.

Рассмотрим следующее художественное сообщение:

Перед ним текла река, по которой плыла лодка. На берегу были видны избы и лес. В избах жили чухонцы.

... Пред ним широко
Река неслася; бедный челн
По ней стремился одиноко.
По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца;
И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел.

В этой фразе обращает на себя внимание следующая: «перед» заменено на «пред», «лодка» — на «чёлн», то есть сделано явное смещение к архаическим, «высоким», одическим словоупотреблениям (классицистическое начало). Однако рядом находятся слова обыденной речи (не берега, а «берега»). Река охарактеризована как стремительная и дикая стихия («река неслася»), что должно дополнить и углубить романтический пласт смысла и стиля, «бедный» чёлн, стремящийся «одинок», подчеркивает романтически одинокую фигуру героя на фоне дикой, суровой и скудной природы («мшистые, топкие берега», «лес, неведомый лучам в тумане спрятанного солнца») и столь же суровой и скудной жизни «убогих чухонцев» («толпы»).

Царь думал: здесь следует построить город; форпост против врагов. Это даст выход в море, откроет путь в Европу. Это решение продиктовано географическим расположением данного места. Город будет способствовать развитию торговли, жизнь преобразится.

И думал он:
Отсель грозить мы будем шведу.
Здесь будет город заложен
Назло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам,
И запируем на просторе.

Слова «и думал он» подчеркивают повествовательность интонации художественного текста и пластично вводят в него прямую речь внутреннего монолога Петра. Этот монолог вносит в поэму элемент драматургии и реализует слой «я — я» (автокоммуникация героя). Пушкин здесь предвосхищает и художественно подготавливает великое открытие потока сознания. «Люди как реки» — скажет через полстолетия Л. Толстой и покажет, как их сознание «течет». Движение мысли Петра происходит на фоне выпукло нарисованной картины: «пред ним широко река неслася» — тем самым создается внутренняя смысловая «рифма»: течение реки и течение сознания царя сближаются и сопрягаются.

Интонация Петра даже в его речи «про себя» — императивно-повелительна. Это думает «строитель чудотворный» и «державец полумира», мысль которого уже при своем зарождении полна энергии, воли и готова стать действием: «здесь будет город заложен», «отсель грозить мы будем шведу». Идеи царя проникнуты глобально-стратегическими соображениями и охватывают

военные, культурные, торгово-экономические и географические проблемы. Петр, в пушкинской обрисовке, ощущает свое высокое, избранническое предназначение и исходит из того, что его деяния призваны осуществить некую изначально, свыше предначертанную судьбу («природой здесь нам суждено»). При этом стиль мышления Петра столь прочно переплетен со стилем авторской речи, столь искусно введен в ее контекст, что между ними не остается никакого художественного «зазора». Петр говорит, как сильный романтический герой. Его речь образна и афористична («В Европу прорубить окно»). Вместе с тем герой изъясняется высоким языком классической трагедии. Мысль, которая в «обыденной» речи звучала бы: «город будет способствовать развитию торговли; жизнь преобразится» — выражается в одическом стиле:

Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам,
И запируем на просторе.

Далее поэт описывает результаты свершения дерзостного петровского начинания:

Через сто лет на прежде гиблом
и убогом месте возник прекрасный
город — новая столица, затмившая старую Москву.

Прошло сто лет, и юный град,
Полночных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво;
Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод, ныне там
По оживленным берегам
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням
стремятся;
В гранит оделась Нева;
Мосты повисли над водами;
Темно-зелеными садами
Ее покрылись острова,
И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфиноносная вдова.

Как богато инструментурует Пушкин свой стих! Он в него включает почти незаметные внутренние рифмы,

скрытые ассонансы, звукописующие ряды; он организует музыку стиха: «финский — низких», «полночных — пышно», «печальный пасынок природы» — «неведомые воды» — «невод» — «над водами»; «громады — гранит», и т. д.

А какая изобразительная мощь в этом стихе, какими буйными «фламандскими» красками живописует поэт новую столицу! Интонация этого стиха вновь эпическая, исторический размах повествования огромен: поэт совершает информационный скачок через столетие и соединяет концептуально-сюжетные точки поэмы, отстоящие друг от друга на целый век: «Прошло сто лет, и юный град. . .» В повествование все время входят одические слова «высокого стиля». Они часто ставятся на рифму, чем еще более усиливается их ключевое значение: «град» — «диво» — «блат» — «горделиво». Многие слова и словосочетания тяготеют к одическому стилю: «вознесся», «громады», «в гранит оделася», «над водами», «порфиноносная». Однако в этот одический стиль вплетаются слова более простого, обыденного ряда, снижающие пафос и восторг. Обратим внимание: слово «берег» существует и в этом стихе в своей полногласной, современной, а не архаической форме «брег». В стих включаются ключевые слова¹, не столько снижающие общий одический его стиль, сколько дающие камертон для его осторожного, «недоверчивого» восприятия. Своей принадлежностью к иному, не одическому стилистическому ряду («перед», «толпа», «финский рыболов», «низкий берег») или своей семантикой (например, тревожные смысловые элементы: «ветхий невод», «теснятся», «тьма», «померкла», «вдова») эти слова как бы присыпают пеплом огонь восторга, они показывают,

¹ Ключевые слова имеют особо прочную эстетическую определенность и причастны к четко выраженному стилистическому пласту языка. В поэзии 20—30-х годов XIX века слово — «своего рода эталон традиционного стиля. Оно входит в контекст отдельного стихотворения, уже получив свою экспрессивность и особую поэтичность в контексте устойчивого стиля. Оно несет с собою идеологическую атмосферу своего стиля, являясь проводником определенного строя представлений, переживаний, оценок. Для подобного словоупотребления решающим является не данный индивидуальный контекст, но за контекстом решающий поэтический словарь, не метафорическое изменение, перенесение, скрещение значений, но стилистическая окраска. Поэтическое слово живет своей стилистической окраской. . .» (Гинзбург Л. Русская поэзия 1820—1830-х годов. — В кн.: Поэты 1820—1830-х годов, т. I. Л., 1972, с. 10).

пожелание, свое публицистическое повелительное волеизъявление. Именно этим определяется сдвиг словесного подбора от «обыденной нормы»: Петербург — «град Петров», прочно — «неколебимо»; успокой — «да умирится» и т. д. В результате одическая речь становится пророчески императивной.

Далее идет последняя строфа Вступления — одно из самых загадочных, с точки зрения стиля, художественных образований:

Была ужасная пора,
Об ней свежо воспоминанье. . .
Об ней, друзья мои, для вас
Начну свое повествованье.
Печален будет мой рассказ.

Я затрудняюсь слева от этого «простого», «разговорного» стиха написать его стилистически немаркированную форму, потому что она почти полностью совпадает с этим пушкинским текстом, который непостижимым образом при всей своей «обыденности» обладает стилистической характерностью, свойственной всей поэме. Эта строфа имеет несколько стилистических, смысловых и композиционных функций. Чтобы их понять, все же необходимо для сравнения немаркированный вариант концовки Вступления. Он действительно близок к тексту поэмы:

Была ужасная пора.
Об ней свежо воспоминанье. . .
Об ней начинаю печальный рассказ.

В пушкинской строфе, в отличие от этого ее «нейтрального» изложения, есть интимное обращение к читателям. Последняя строка звучит величаво, как поэтический зачин сказания, предвещающая важный и печальный рассказ, можно предположить — даже трагический. Ведь Шекспир подобной художественной формулой заключал свою знаменитую трагедию: «Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте». Торжественный тон последней строчки Вступления определяет стилистическую цельность всей строфы: единство высокого и обыденного с преобладанием в данном случае последнего.

Содержательно-стилистические функции этой строфы триедины. Во-первых, она интонационно «сбивает» одическую энергию Вступления, дошедшую в концовке

предшествующей строфы до повелительного восклицания. Во-вторых, она важна в композиционно-смысловом отношении как «точка отсчета», от которой начинается собственно повествование. В-третьих, она дает эмоционально-эстетический камертон дальнейшему изложению («печален будет мой рассказ»). В-четвертых, благодаря интонационному «перелому», придаваемому этой строфой тексту, Пушкин переключает читателя с доминирующей одической речи, в которую вкраплялись обыденные слова, к преимущественно обыденной речи, в которой будут мерцать одические слова. Эта обыденность неожиданна и оглушительна. Ее заостренность в этой строфе объясняет вышеуказанную трудность нахождения нейтрального, «немаркированного» эквивалента поэтическому тексту. Резкий интонационно-стилистический слом разделяет и соединяет пласт произведения, преимущественно возвеличивающий Петра и рожденную им государственность, с пластом, преимущественно их отрицающим. И в этом разделительно-соединительном назначении еще один секрет последней строфы Вступления.

Пушкин во Вступлении к поэме применяет ставший актуальным в XX веке способ художественной информации: сообщение с изменяющимся денотатом, то есть ведет повествование от имени разных лиц, в разной интонации, с разных точек зрения. В первом стихе Вступления («на берегу пустынных волн...») рассказчик эпически безымянен и отстранен от действия.

Во второй строфе Вступления («Отсель грозить мы будем шведу...») идет драматизированный монолог от имени высокого героя.

В третьей строфе («Прошло сто лет») опять повествование возвращается к эпической интонации от имени отстраненного рассказчика, но здесь повествование все более и более проникается и одухотворяется лично-авторским началом, картина становится красочней, ценностно выявленной, соотнесенной с вкусами и эстетическими ориентациями поэта.

В четвертую строфу Вступления («Люблю тебя, Петра творенье...») прямо вторгается автор. Эпическая ода сменяется лирической. Повествование ведется непосредственно от имени поэта. Более того, он становится не только субъектом, но и объектом изображения («когда я в комнате моей пишу, читаю без лампы...»).

В пятой строфе Вступления («Красуйся, град Петров, и стой...») лирическое «я» еще более активно вторгается в текст. Повеление Петра в начале Вступления, отнесенное в будущее («здесь будет город заложен»), сменяется повелением автора, обращенным и в современность и в будущность. В стих входит императивная, лично-гражданственная интонация, он становится публицистичным, его одическая энергия обретает действительную силу приказа, лозунга, философско-политической формулы. Такого рода формулы еще повторятся в поэме. Их интонационно-вопросительный вариант мы услышим во второй части после обращения-восклицания:

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Часть первая начинается хотя и сниженной, но все же одической интонацией:

Был ноябрь, осень. В Петро-
граде было холодно.

Над омраченным Петроградом
Дышал ноябрь осенним хладом.

О присутствии одического начала в этих строках свидетельствует не только употребление архаической формы «хладом» вместо «холодом», но и все направление «отклонения» художественного текста (справа) от «нейтрального» (слева). Вспомним, что в последней строфе Вступления строй речи снижен до прозаически обыденного, почти не стилизованного и только каким-то чудом, известным одному Пушкину, сделан стихотворным и стилистически сочетаемым с одическим строем Вступления. С другой стороны, процитированные выше начальные строчки первой части приподняты до одической интонации, а продолжают стихами, сниженными до обыденности:

Плеская шумною волной
В края своей оградыстройной,
Нева металась, как больной
В своей постеле беспокойной.
Уж было поздно и темно;
Сердито бился дождь в окно,
И ветер дул, печально воя.

Все это создает неразрывное сцепление Вступления и последующего текста поэмы. Благодаря проникнове-

нию доминирующей одической интонации Вступления в начало первой части и благодаря проникновению доминирующей обыденной интонации первой части в концовку Вступления, в поэме образуется нерасторжимая стилистическая целостность, прочность и органичность взаимопроникающего сочленения, казалось бы, принципиально разнородных кусков. Эту структуру можно охарактеризовать как сцепление «паз в паз», когда тело одной части намертво входит и стыкуется с другой. Такое сцепление имеет множество проявлений. Например, во Вступлении употребляется понижающее и уравнивающее его высокий стиль обыденное слово «берег» («по мшистым топким берегам», «по оживленным берегам», «береговой ее гранит»), в первой же части, где доминирует «обыденное» начало в стиле, мы находим «одическое» словоупотребление — «брег» («Поутру над ее брегами...»).

В первой и второй частях поэмы обыденно-прозаические эпизоды органически соединяются со сценами, в которых вновь оживает одическая интонация (например, сцена бунта Евгения).

Тем же путем, сличая художественный текст со «стилистически нейтральным» его вариантом, можно было бы проанализировать строфа за строфой всю поэму. Это помогло бы выявить некоторые дополнительные характеристики ее стиля. Однако в таком продолжении анализа нет большой необходимости. Ведь стиль как единая «генная» программа живет во всех клеточках художественного организма, определяя и их структуру, и закон их сопряжения в целое. Стиль — императивный приказ целого, повелевающий каждым элементом произведения. Поэтому для обнаружения стиля достаточно проанализировать с точки зрения репрезентации в ней целого одну фразу, строфу или любую законченную часть произведения. Этот анализ обнаружит принципы порождения данного стиля, которые неукоснительно определяют художественное бытие каждой строфы.

Сопряжение высокого и низкого, необычного и обыденного достигается и через монтаж эстетически разновалентных строф. Например, при «стыковке» двух предпоследних строф поэмы образуется равновесное сочетание диссонирующих, противоположаемых начал.

В первом монтажном «кадре» перед нами разворачивается картина величественная:

И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне;
И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

Стиль высокий (архаично-приподнятые словоупотребления: «озарен», «простерши», «стопы») и инверсированные словосочетания и обороты («за ним повсюду Всадник Медный» вместо неинверсированного «Медный Всадник скакал за ним повсюду»). С этим «высоким» по доминирующему звучанию кадром монтажно взаимодействует кадр с «низким» и обыденным доминантным звучанием:

И с той поры, когда случилось
Идти той площадью ему,
В его лице изображалось
Смятенье. К сердцу своему
Он прижимал поспешно руку,
Как бы его смиряя муку,
Картуз изношенный сымал,
Смущенных глаз не подымал
И шел сторонкой.

В этой строфе доминирует обыденно-бытовая стихия речи: «когда случилось», «поспешно», «картуз изношенный сымал», «шел сторонкой». Однако и здесь есть инверсированные словообороты («к сердцу своему», «идти по площади ему»), что способствует прочному монтажному соединению с предшествующим отрывком.

Стилистический принцип — вкрапление обыденного в высокое и высокого в обыденное — проводится до конца поэмы. В самом финале идет интонационно сниженное повествование о пустынном острове, на который наводнение, играя, занесло домишко ветхий.

Над водою
Остался он, как черный куст.
Его прошедшею весною
Свезли на барке. Был он пуст
И весь разрушен. У порога
Нашли безумца моего
И тут же хладный труп его
Похоронили ради бога.

В разговорно-обыденную речь вторгается слово высокого ряда — «хладный». Оно способствует объединению этого отрывка со всем текстом поэмы единым стилистическим принципом. Это слово придает обыденному персонажу, поднимающемуся и в своей жизненной программе, и в своем бунтарском порыве на уровень Петра, оттенок величия в его жалкой смерти. Все в этой поэме двулико: и Петербург, и Нева, и наводнение, и Петр, и Евгений. Петербург прекрасен и ужасен, Нева — державная и мятежная сила, наводнение — злодейская и вольная стихия, Петр мудрый государственный деятель и жестокий преследователь личности. Евгений — мизерабелен в своей бедности и велик в своей любви к Параше, принижен своим жизненным положением и возвышен своими мечтами о независимости и чести, жалок в своем безумии и высок в своей способности протестовать.

И смерть Евгения жалка и высока. Жалка: он, безумный, погибает на пустынном острове. И высока: остров сей не прост, он сближен, внутренне сопряжен с историческим местом, где захоронены высокие безумцы-бунтари, декабристы!¹ Возвышенный аспект несчастной судьбы и жалкой смерти героя подчеркивают и неожиданно архаическое слово «хладный», и вся языковая конструкция «хладный труп его». Это сцепление слов далеко отклоняется к высокому стилю от обыденно-речевого построения: «его холодный труп». В этой мельчайшей клеточке текста действует общая «генная» программа стиля. Ведь перед нами высокое слово «хладный», а не обыденное «холодный», но обыденное —

¹ Ахматова утверждает: Евгений похоронен на острове Голодай — где захоронены и декабристы. Измайлов же утверждает: место захоронения Евгения — другой близлежащий остров в начале залива. Это разночтение и нужно было Пушкину. В исторической ситуации рождения поэмы для осуществления ее концептуально-художественных целей важно было, чтобы остров выглядел как то и не то место, чтобы он угадывался и не угадывался, чтоб он сближался и намекал, но прямо не совпадал с роковым островом, чтобы читатель не мог понять, но мог догадаться, а догадавшись, не обретал полную уверенность. Только так можно было надеяться пройти неминуемую цензуру царя. Только так можно было избежать последующего сжигания рукописи, как это произошло с «декабристской» главой «Евгения Онегина». Только так можно было выйти к читателю. Место захоронения Евгения именно сближено с местом захоронения декабристов, намекает на него, моделирует ситуацию — именно этот рецепционный эффект и нужен был Пушкину.

«труп», а не высокое — «тело». Стиль — это представительство целостности в каждой клеточке текста. Целостность же поэмы в показе двойственности всего. Все раздвоено, двулико, амбивалентно, все имеет два конца, две стороны, все оборачивается иным: злое — добрым, доброе — злым, высокое — низким, низкое — высоким, жалкое — возвышенным, возвышенное — жалким, безумное — разумным, разумное — бессмысленно жестоким и т. д. Сам стиль пушкинской поэмы несет в себе осознание диалектичности жизни, ее глубокой противоречивости, переходов одного в другое, родства и вражды противоположностей, вражды и родства схожестей.

«Диалектические» свойства пушкинского стиля в «Медном всаднике» проявляют себя еще и в аллегоричности и аллюзионности, игре смыслом и значениями слов и выражений.

Поэт «играет» природными и социальными стихиями¹, то накладывая их друг на друга, то различая их. Наводнение ассоциируется то с народным бунтом, то со злодейским, разбойным нападением, оно предстает то как вольная и прекрасная, то как слепая и жестокая сила. Петр предстает то как олицетворение социального рока и государственной необходимости, то как каприз истории — своевольный самодержец. Свет и тени от фигуры строителя чудотворного все время падают на современного Пушкину государя, и мы видим, сколь мал он относительно пращура, в сравнении с подвигами которого так жалки дела царствующего самодержца, и сколь в своей жестокости к личности Петр Великий схож с Николаем Ничтожным². Великое и ничтожное

¹ Для «игры» и переклички природного и социального в поэме характерны строки, поэтически формулирующие это:

Мрачно было:
Дождь капал, ветер выл уныло,
И с ним вдали во тьме ночной
Перекликался часовой. . .

² Аллюзионная «подмена» Петром Первым Николая Первого, «игра» монархами, сопоставление царей и царств были в культурном обычае эпохи. Характерно, что сосланный Николаем I в Сибирь Пушкин, «играя» царями, в 1853 году писал: «Я всем говорю, что я сослан при Петре, и все удивляются, что я так молод» (Пушкин И. И. Записки о Пушкине. Письма. М., 1956, с. 258).

объясняют друг друга и объясняются одно через другое. Игра словом, смыслом и значением, то глухой, то более явственный посыл к современности выявляют аллюзионные и аллегорические свойства поэмы, заложенные в самом ее стиле.

Что же такое аллегоричность и аллюзионность, о которых мы здесь говорим? Аллегоричность — это намек-подразумевание, аллюзионность — это намек-подстановка. Социально неприкасаемое в аллюзии подменено чем-то сторонним, и речь так идет об этом дозволенном «другом», что подводит читателя к современному заповедному феномену. Текст намекает на цензурно недопустимое явление, дает легкое, еле ощутимое соприкосновение с ним; происходит чуть заметное сближение смыслов. Речь отчасти идет об этом «запретном» явлении (например, о декабрьском восстании), но главным образом *не* о нем (а о бунте Евгения), и лишь отчасти о нем, впрочем, совсем (ничего похожего!) не о нем. Все же повествование совсем чуть-чуть касается того, что обсуждению не подлежит, а прикоснувшись, «отдергивает руку». Однако в уме читателя мыслительный след этого «прикосновения» уже зафиксирован, и, перерабатывая художественную информацию, воспринимающее сознание будет и различать, и сличать описанный феномен с тем, на который потаенно указывает текст (например, Петр I как аллюзия Николая I).

Аллюзия в «Медном всаднике» — это и намек на запретный смысл, и сигнал к размышлению в неофициальном направлении, и подстановка под цензурно неприкасаемый актуальный феномен отдаленно похожего на него другого явления, на которое не распространяются цензурные «табу».

Произведение часто сравнивают с айсбергом, большая часть которого всегда находится под водой. Аллегоричность и аллюзионность пушкинского стиля в поэме — форма жизни подводной части такого «айсберга». Вместе с тем текст поэмы, отражая определенную ситуацию, одновременно «накладывается» на три исторические эпохи: Петра I (создание Петербурга), Александра I (эпоха наводнения), Николая I (пушкинская современность). Эти наложения и создают углубленную метафоричность и усиливают аллюзии и аллегории. На одном конце этой метафоры находятся художественный мир, изображаемый поэтом, на другом — исторические лица,

события, проблемы трех эпох, с которыми сличаются образы и ситуации поэмы. Все это создает внутреннюю динамичность, универсальность художественного текста, он оказывается способным к наложению на новые исторические ситуации, положения, лица, что делает актуальной поэму для новых эпох и «вечным спутником» человечества.

На основании сказанного необходимыми и достаточными для определения стиля поэмы являются следующие семь порождающих стиль принципов:

1. *Аллегоричность и аллюзионность* характерны для пушкинского произведения.

2. Поэма своеобразно метафорична: метафора как бы «выходит» за рамки художественного текста и *сопргает* не только образы внутри него, но и *художественный мир с исторической реальностью*.

3. «Медный всадник» — поэтическая миниатюра, короткая историко-философская повесть с трагедийным содержанием, своеобразная «маленькая» трагедия. Многие пласты жизни сплавляются в спрессованном, как в карликовых звездах, веществе поэмы, придают *прозрачность и плотность* художественной мысли.

4. Художественная мысль поэмы афористична, пластична, рельефна.

5. *В произведении соединяются классицистические и романтические начала* в некое новое единство на основе общей реалистической художественной концепции мира и истории.

6. Одически высокий стиль в поэме сливается со стилем стихотворного повествования, который был открыт Пушкиным в «Онегине» и получил развитие в 30-х годах. Свойственная «Медному всаднику» серьезная простота тона, исполненная в то же время громадной внутренней поэтической силы, делает поэму Пушкина одним из величайших созданий мировой поэзии¹.

Повествование и восхваление, обыденное и одическое, критическое и восторженное, понижающее и возвышающее — такие *противоположности органично сплавляются в стиле поэмы в художественно-выразительное единство, при этом всякий раз во фразе или строфе доминирующим является одно из этих начал, но другое*

¹ См.: Винокур Г. Комментарии к поэме «Медный всадник». — В кн.: Пушкин А. С. Соч. М., 1948, с. 889.

присутствует, и их уравновешенность возникает через соотношенность этой клеточки с целым художественным организмом.

7. Стилю поэмы присуще сопряжение в целостность многовалентной, реалистически схватывающей сложность и противоречивость бытия «ветвистой» мысли.

Все эти семь принципов построения стиля являются проявлением некоего *метапринципа*, имеют «общий знаменатель», глубинное единство, высшую общность и могут быть охарактеризованы одним генеральным постулатом: *стиль поэмы диалектичен, «Медный всадник» — внутренне напряженная гармония*, стягивающая в целостный художественный мир, построенный по законам красоты, глубочайшие противоречия и реальности, и творческой мысли.

В стиле пушкинской поэмы все — как в знаменитой формуле Гераклита, осознающей напряженное и подвижное равновесие жизни, диалектику Вселенной, противоречивую гармонию мироздания: расходящееся сходится, и все проистекает через борьбу. Символом этой формулы для Гераклита был лук. В нем палка стремится «разойтись», а натянутая тетива все сводит воедино. Лук был для Гераклита моделью гармонии, красоты и мироздания. Лук — создание гения древнего человека, к которому исторически восходит первогармония: музыкальный звук впервые услышал охотник, отпустивший тетиву. Лук явился прародителем и источником лиры. И вот этот уравновешенно-напряженный лук-лира (оружие — музыка!) и является моделью стиля пушкинской поэмы.

Поэтическое творчество — стрельба из лука. В стихотворении «Прозаик и поэт» Пушкин пишет:

О чем, прозаик, ты хлопчешь?
Давай мне мысль какую хочешь:
Ее с конца я заострю,
Летучей рифмой оперю,
Взложу на тетиву тугую,
Послушный лук согну в дугу,
А там пошлю наудалую —
И горе нашему врагу!

Этот замечательный образ внутренне напряженной, «нацеленной» гармонии и является моделью стиля пушкинской поэмы. «Медный всадник» — *натянутый лук*,

нацеленный в сердце деспотии, и звонкая лира, поющая славу российской государственности, и воспевающая личность и ее право на счастье.

3. ВИРТУОЗНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МАСТЕРСТВА ПУШКИНА

ЦЕННОСТЬ ИНТОНАЦИОННОГО СТРОЯ ПОЭМЫ

Интонационный фундамент художественного текста — важнейшая составная его внутренней структуры, вырастающая на основе своеобразия запечатленных в произведении эстетических отношений к действительности. Над этим фундаментом надстраивается совокупность характерных для эпохи закономерностей (норм) стиха. Интонационный строй произведения обусловлен: 1) исторически — интонационным фондом эпохи; 2) тематически — кругом жизненного материала и проблем, которые находятся в поле произведения; 3) жанрово — характером основной формы, в которую отливается творческая мысль художника; 4) субъективно — структурой мышления поэтической личности, ее отношением к данному жизненному материалу и проблематике.

Стихи начинаются с «мычания» («термин» В. Маяковского). Другими словами, интонация — «порождающий» (термин Н. Хомского) слой художественного мышления и логико-эмоциональное его клише. Интонационный фонд эпохи — исторически обусловленный набор интонационных моделей, которые являются овеществленной схемой главных опорных конструкций социально нагруженной художественной мысли, запечатлением наиболее отстоявшегося в ее эмоционально-логической структуре.

Интонационные модели рождаются в контексте движения культуры и в типологии своей не зависят от воли художника, но в его творчестве находят оригинальное и в идеале эвристически «превышающее» воплощение. Умение выбрать интонационную модель, наиболее соответствующую самому полному для данной эпохи универсальному образу мира, оказывается определяющим для плодотворности художественной деятельности.

Что же понимать под интонационной моделью в поэзии?

В качестве базовой константы силлабо-тонической поэзии признают *метрические* закономерности¹. В русском силлабо-тоническом стихе генетически основной метрической моделью является двухсложник; в русском народном поэтическом творчестве трехсложные размеры — исключение². За сто лет до Пушкина, эстетически оптимальным, высшим по выразительным возможностям и наиболее употребимым двухсложным размером был хорей. Ямб считался инверсией в хорее — неким его упрощением, пригодным для «простого российского стиха» (В. К. Тредиаковский). Тогда же оформилась норма *четырёхстопности* хорея (и его «обращения» — ямба), которая выступала как метризованный «негатив» дореформенной виршевой интонационности³.

В хореическом четырёхстопнике изначально употреблялись только женские рифмы. Мужская рифма проникла из французской и немецкой поэзии, причем не в последнюю очередь — через песенную поэтическую традицию, связанную с классической западноевропейской музыкальной интонационной системой. Введение в обиход мужской рифмы обогатило технику и возможности русской поэзии⁴ и дало импульс развитию всей интонационной системы эпохи. Не случайно предметом острой полемики между Ломоносовым и Тредиаковским была проблема применения мужских рифм. Последние, образуя ударное окончание стиха, постепенно привели в конце XVIII — начале XIX века к переосмыслению метрической схемы хорея и к возвышению ямба как самостоятельного размера наряду с хореем как в песенной лирике, так и в одической, и трагической поэзии. Пример последнего — «Дмитрий Самозванец» Сумарокова, упоминавшийся ранее как один из художественных

¹ Не случайно руководства по стихосложению, а также анализ поэтического мастерства начинают обычно с метрики. См.: Шенгели Г. Техника стиха. М., 1960; Брюсов В. Стихотворная техника Пушкина. — В кн.: Брюсов В. Соч. в 2-х т., т. II. М., 1955.

² См.: Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966, с. 95.

³ См. подробнее об этом: Реформа Тредиаковского. — В кн.: Квятковский А. Поэтический словарь, с. 241.

⁴ См.: Томашевский Б. Стилистика и стихосложение. Л., 1959, с. 324.

предшественников «Медного всадника». Интонационное обновление ко времени Пушкина завершилось превращением четырехстопного ямба в оптимальную для эпохи напряженную интонационно-метрическую модель стиха. Четырехстопный ямб выступает как «снятый смысл» устремленного вперед и вверх процесса поэтического развития.

Интонационно-метрическая модель четырехстопного ямба — закономерный результат поэтической эволюции целой эпохи от силлабической традиции, от творчества часто безымянных виршевиков до первых классиков силлабо-тонического стиха — Батюшкова, Жуковского и других непосредственных предшественников Пушкина.

Четырехстопный ямб — излюбленная интонационно-метрическая модель Пушкина. Она стала играть ведущую роль в творчестве поэта еще в 20-е годы, когда свыше ста стихотворений и большинство поэм были написаны данным размером. Поэт использует его также и в своем высочайшем создании 30-х годов — в «Медном всаднике». Эту оптимально напряженную интонационную модель эпохи разносторонне разработал и раскрыл в ее выразительных возможностях именно Пушкин.

В динамическом взаимодействии между обыденным художественным сознанием эпохи и достижениями выдающихся мастеров существует двусторонняя зависимость. Творчество особенно плодотворно и ценно, если оно базируется на интонационных моделях, являющихся высшими достижениями художественного сознания эпохи. С другой стороны, только высшее по богатству творческой мысли претворение этих моделей оставляет их в контексте данного произведения вечно ценными, несмотря на неизбежную историческую девальвацию каждой интонационной системы. Именно поэтому четырехстопный ямб классической поэзии для нас теперь — ямб Пушкина (а, например, не ямб Батюшкова или Дельвига). С другой стороны, именно потому этот размер стал исторически *высшей* для своего времени интонационной моделью, что он был так богато развит в творчестве Пушкина. В современном культурном сознании ямб и Пушкин неразделимы. Маяковский — поэт новой эпохи, пользующийся в своем творчестве другой (тонической) интонационной моделью, «чтоб только быть приятней»

Пушкину, готов ему «ямбом подсюсюкнуть»¹ («Юбилейное»).

Ямб начинался как «облегченный» размер для «простых российских стихотворений» и в этом смысле оценивался как «низкая» традиция². Затем ямб прошел длительную эволюцию, впитывая в себя интонационно-семантический опыт многих десятилетий развития русской поэзии. Равноправие с хореем было достигнуто благодаря опоре на европейскую поэтическую традицию и внедрению мужской рифмы. Чисто технологическая задача освоения нового типа рифм внесла в поэзию духовную ситуацию, схожую с той, что в общественную жизнь несли исторические события, способствовавшие укреплению русской государственности за счет использования европейских культурных достижений. Социальные проблемы русской истории, противоречия национального и европейского были тем культурным фоном в становлении российского общества, на котором происходило становление новой русской поэзии, развитие ее технологических достижений. В этом жизненно-историческом и историко-поэтическом контексте «победа» четырехстопного ямба являлась интонационно-семантическим эквивалентом синтеза национального и европейского, который был осуществлен Петром Великим. Возникает четырехстопный ямб — гибкий, богатый и сильный своими противоречиями интонационный строй стиха, распространившийся в литературном пространстве, подобно тому как распространилась в географиче-

¹ Вспомним в этой связи стихи «К Гнедичу» Батюшкова:

Только дружба обещает
Мне бессмертия венок;
Он приметно увядает,
Как от зноя василек.

Пушкин пометил под этой вещью «что за детские стихи» (Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т., т. VII, с. 571), имея в виду, что этот четырехстопный хорей со строгой ударной схемой, с пирихией в «нормативном месте» (на третьей стопе) интонационно не приспособлен для большой концептуальной нагрузки и звучит инфантильно.

Обратим внимание, что для Маяковского пушкинский ямб такой же «детский стих» («подсюсюкнуть!»), как некогда Пушкину казался детским четырехстопный хорей Батюшкова. Это служит наглядным примером исторического движения интонационного строя поэзии, смены оптимальных интонационных моделей от эпохи к эпохе.

² Третьяковский писал о размерах: «Тот весьма худ, который весь ямбы составляют, или большая часть оных» (цит. по кн.: Ковский А. Поэтический словарь, с. 242).

ском и политическом пространстве организованная заново российская государственность. Наложение друг на друга этих объективно-исторического и художественно-интонационного процессов и сказалось, и осуществилось в поэтике и проблематике «Медного всадника».

Интонационная модель «Медного всадника» участвует в кристаллизации его многогранной художественной концепции. Эта модель семантически наполнена идеями конфликта-гармонии традиции и цивилизации (оппозиция «где прежде» — «ныне там»), противостояния и взаимодействия дикости и вольности, государственности и свободы; необходимости гармонии государственного и личного; морально-исторической ответственности за все последствия сознательного преобразующего воздействия на природу и общество. Интонационная модель «Медного всадника» несет в «снятом» виде эти проблемы и усиливает их звучание.

Все эти семантические и логико-эмоциональные комплексы были точками высшего напряжения в самосознании эпохи, сгустками миропонимания. Четырехстопный ямб как интонационная модель эпохи стал одной из фундаментальных форм поэтической деятельности, одной из наиболее «естественных структур» глобального комплекса идей, свойственных эпохе Пушкина. Семантически нагруженная логико-эмоциональная структура «Медного всадника» исторически актуальна и являет собою обогащение интонационной модели эпох.

Четырехстопный ямб среди других интонационно-семантических моделей в поэзии пушкинской эпохи поднялся на высший уровень. Этот размер-клише выступил как наиболее универсальный и плодотворный интонационный принцип (по сравнению с ним шестистопный ямб оказался тяжеловесней и архаичнее, а четырехстопный хорей — легковесней, «слабее» по диапазону возможностей). Происходит историко-литературная рокировка ямба и хорей; теперь уже не ямб — облегченный размер¹, а скорее хорей.

Историческая оптимальность четырехстопного ямба как интонационной модели стиха была осознана Пушки-

¹ В лирических жанрах, в легкой, иногда шутильной поэзии хорей остается творчески плодотворным, выступая в своем новом высоком качестве, позволяющем стиху обрести универсальность и смысловое богатство прежде всего в творчестве Пушкина (например, в поэме «Граф Нулин»).

ным в начале 30-х годов. Незадолго до «Медного всадника» в поэме «Домик в Коломне» Пушкин восклицает: «Четырехстопный ямб мне надоел. Им пишет всякий...» В этот период Пушкина действительно больше интересовали другие размеры (четырехстопным ямбом написано не более 40 стихотворений). Однако, как свидетельствует история стилей, норм, канонов, интонационных моделей, временно «надоест» может только то, что является эстетически оптимальным и наиболее употребимым. Временное отвержение Пушкиным четырехстопного ямба в сочетании с возвращением к нему спустя три года в последней поэме «Медный всадник» утверждает достигнутое этой интонационной моделью высшее ценностное значение для поэтической культуры эпохи.

Поэма основана на семантически емкой, эмоционально-логически напряженной интонационной модели. Значение этой модели было осознано Пушкиным. К четырехстопному ямбу с его необыкновенной гибкостью, универсальностью, простотой, уравновешенностью тяготело развитие русской классической силлаботоники. На основе этой поэтической интонации оказалось возможным достижение удивительного богатства ритмики, строфики и звуковой отделки стиха. Эти возможности Пушкин полно использовал и продемонстрировал в «Медном всаднике». В то же время семантическая емкость ямба способствовала его проникновению в разные жанрово-содержательные формы — от лирических до эпических. Последнее явилось техническим условием широкого охвата пушкинским реализмом всего литературно-художественного процесса.

При рождении четырехстопного ямба в XVIII веке он был строго и стройно (под стать Петербургу! под стать задачам одической поэзии!) организован. Но на рубеже веков эта стройность и строгость несколько «расшатываются». Ямб нагружается пиррихиями, ритм отсчитывается не столь тщательно. Это характерно и для пушкинского «Медного всадника», что объясняется следующими причинами. 1) Соответствием строения стиха поэмы состоянию стихотворной техники 30-х годов XIX века, когда читательский слух привык к стройной ритмике ямба, поэты получили возможность ослабить четкость ритма и часто вводить пиррихии в четырехстопный ямб. 2) Для «Медного всадника» это нагружение пиррихиями имеет еще и тот смысл, что «оди-

ческий» стих поэмы оказывается не совсем одическим, а стихом XIX века. Перед нами и ода, и не совсем ода, и совсем не ода, что и требовалось Пушкину. 3) Без пиррихий в стих «Медного всадника» никак не уместилась бы ни «адмиралтейская игла», ни сотни других предметов и событий, которые ритмически никоим образом не вписываются в строгий четырехстопный ямб XVIII века. Тем самым Пушкин в «Медном всаднике», «расшатывая» ямб, углублял его выразительно-смысловые возможности и исподволь, в далекой перспективе, объективно готовил новую реформу стиха: переход от силлаботоники к тонике.

Английский профессор русского языка и литературы из Оксфорда Д. Феннел полагает, что «Медный всадник» — «монофоничное» произведение¹. Однако и в стилистической своей организации (соединение высокого и обыденного), и в композиционном строении (столкновение и «диалог» жизненных программ и позиций Петра и Евгения), и в концептуальном освещении мира (раскрытие противоречивого двуединства Петра, Евгения, Петербурга, Невы, наводнения) перед нами «двуголосное», «полифоническое» произведение.

Интонационная модель, положенная в основу «Медного всадника», отвечает критерию совершенства, обладает высшим ценностным статусом в поэтической культуре эпохи, так как способствует решению творческой задачи формирования социально активной и самоценной личности. Это является предпосылкой высокой ценности произведения во всех его структурных слоях. Поэма оказывается обладающей художественной подлинностью и эстетическим совершенством.

ЦЕННОСТЬ СТРОФИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ И ЗВУКОВОЙ ОТДЕЛКИ СТИХА

Художественное мастерство проявляет себя в выборе нормативного фундамента поэмы и виртуозного технического осуществления на его основе творческого замысла. Нормативный фундамент произведения вырастает на фундаменте интонационной модели и «развертывает» заложенные в ней предпосылки. Нормы художественной деятельности, являясь «точкой отсчета»

¹ См.: Fennell J. Pushkin. — In: «Studies of the Russian writers». L., 1973, p. 13—68.

для постижения общего ценностного статуса произведения, сами должны получить оценку. Исторически девальвированные, эстетически примитивные нормативы творчества не могут быть основой шедевра. Нормативный фундамент сам должен обладать качественной высотой. Она же определяется посредством сравнения нормативного фундамента с нормами, укорененными в художественной культуре эпохи. Нормативы тогда обладают высшим ценностным потенциалом, когда вырастают из исторически самых напряженных интонационных моделей, будучи в то же время наиболее полным и богатым развертыванием их выразительно-смысловых возможностей.

Художественное мастерство реализуется в трех аспектах технической работы, в каждом из которых исторически существуют свои нормативы, а также в процессе творчества осуществляется тот или иной уровень их развития и обогащения. Эти аспекты: 1) ритмическая организация, 2) строфическое построение, 3) звуковая отделка стиха. Рассмотрим и оценим эти аспекты мастерства в «Медном всаднике».

Мастерство ритмической организации (ритмические нормы и их индивидуальное превышение).

Четырехстопный ямб в области ритмики предполагает свою дифференциацию в нормах игры иктов, пиррихий и цезур. Ритмика четырехстопного ямба виртуозно разработана Пушкиным¹. Он пользовался преимущественно тремя главными ритмическими разновидностями этого размера: стихом с четырьмя иктами, стихом с одним пиррихийем (часто — на первой стопе) и — с двумя пиррихийями, не стоящими рядом. Уже в самом начале Вступления все эти нормы предстают в их полноте и в разнообразных сочетаниях, а порою и нарушаются в индивидуально-выразительных целях:

На берегу пустынных волн (с пиррихийем на первой стопе)
...И вдали глядел. Пред ним широко... (с четырьмя иктами)
...Отсель грозить мы будем шведу... (с четырьмя иктами)
...Ногию твердой стать при море... (с четырьмя иктами)
...И запируем на просторе (с двумя пиррихийями, не стоящими рядом)
...По оживленным берегам (с двумя пиррихийями, не стоящими рядом).

Брюсов заметил, что ямб, богатый пиррихийями, выражает тенденцию «легкой», «простой», порою разговор-

¹ См.: Брюсов В. Соч. в 2-х т., т. II, с. 382.

ной, а с «утяжеленным» набором иктов — тенденцию возвышенно-пафосной поэтической речи. Пушкин точно использует эти нормативные качества для эпически-величавого внутреннего монолога Петра: четырехиктовыми строками выговаривается непреложная и четкая государственно-стратегическая программа «державца полумира».

Отсель грозить мы будем шведу...
Ногю твёрдой стать при море...

Генеральный пункт программы, идея, нарушающая весь привычный ход жизни — закладка Петербурга, — формулируется в строке со смещенным ритмом:

«Здесь будет город заложен...» — четыре икта, один из которых перемещен в ненормативное («хоренческое») место, освобождая пространство для пиррихия в третьей стопе. Тем самым достигается интонация, подчеркивающая необычность замысла, императивно высказываемого. Возникает ощущение весомости и стремительности стиха, что способствует эмоциональной характеристике волевой, деятельной мысли великого царя.

Строка, вводящая Петра в поэму, не только нарушает обычную речевую норму (употребляется местоимение *он* без предваряющего имени собственного), но и заявленный в первой строке ритм:

На берегу пустынных волн (с пиррихем на первой стопе)
Стоял он, дум великих полн (пять иктов в четырехстопном ямбе!).

«Лишний» икт возникает за счет смыслового выделения неударного слога (предикта второй стопы). Этот неударный, «лишний» иктовый слог несет и репрезентует величавую фигуру неназванного прямо Петра. Строитель чудотворный предстает перед нами в первый момент сотворения нового мира из хаоса, тьмы и хляби. Его высокая, почти божественно-созидающая фигура предстает в своем устрашающем величии и ужасающе-грозной красоте, могуче взламывая ритмическую инерцию стиха, уже успевшую установиться в предшествующей, самой нормативной для четырехстопного ямба строке («На берегу пустынных волн»). Пять иктов в четырехстопном ямбе является превышением устоявшихся в поэтической культуре нормативов, совершаемым в индивидуально-выразительных целях: введение в повествование исключительной в своей значительности

фигуры. Так в первых же строках поэмы проявляется высшее, виртуозное мастерство Пушкина, расширяющее нормативы стихосложения.

Ямб, разреженный пиррихиями, характерный для повествовательной и лирической интонации, применяется Пушкиным при лирически-восторженном и одновременно повествовательно-спокойном описании Петербурга:

Невы державное течение, (с одним пиррихием)
Береговой ее гранит, (с двумя пиррихиями)
Твоих оград узор чугунный, (с одним пиррихием)
Твоих задумчивых ночей... (с двумя пиррихиями)

... Когда я в комнате моей (с двумя пиррихиями)
Пишу, читаю без лампы, (с одним пиррихием)
И ясны спящие громады (с одним пиррихием)
Пустынных улиц, и светла (с одним пиррихием)
Адмиралтейская игла (с двумя пиррихиями)

Даже если говорить только об игре иктов и пиррихийев, не касаясь пока цезур, строфического построения, звуковой отделки стиха, то видно индивидуальное обогащение норм и в этом отрывке. Достаточно сопоставить его с двумя четырехиктовыми стихами, с которых начинается эта строфа, чтобы обнаружить обогащение норм:

Люблю тебя, Петра творенье, (четыре икта)
Люблю твой строгий, стройный вид (четыре икта плюс пятый подразумеваемый)

Лирический монолог поэта о сотворенной Петром столице написан в строгой интонации, характерной для петровского образного ряда. Возникает интонационная рифма Петра и Петербурга: ритмико-мелодическая их репрезентация почти совпадает. Этот эффект интонационного сближения различных пластов содержания достигается здесь подразумеваемым «лишним» пятым иктом. «Люблю твой строгий, стройный вид...» — «твой» здесь неударный слог, но по аналогии с изоморфным ему по функции ударным «тебя» в предыдущем стихе он несет сильное смысловое ударение. К тому же «твой» — слово из четырех букв и пяти звуков (й — два звука). Оно невольно читается с хотя бы легким

интонационным накалом. Отсюда в данной строке¹, репрезентующей Петра творенье — столицу державы, возникает эффект «добавочного» икта, который ранее прямо присутствует в начале Вступления при экспозиции образа Петра («Стоял он, дум великих полн»). Тем самым образ младшей столицы оказывается семантически и интонационно крепко связанным с «державным» оценочно-смысловым пластом, персонифицированным олицетворением которого является Петр.

Как видим, нормы разворачивания интонационно-метрической модели ямба через ритмическую игру иктов и пиррихий не только полно выражены в стихе пушкинской поэмы, но и индивидуально «превышены». Через их соотношения поэт смог, как подтверждают это приведенные примеры, выразить добавочный смысл, углубляющей индивидуальную художественную концепцию поэмы.

Интонационная модель поэмы ритмически обогащается также и через игру цезур. Цезуры в четырехстопном ямбе возможны трех- или чаще — двухкратные («Жениться? .. зачем же нет?»). Однократные цезуры делят стих на две половины и тем придают ему особую полноту («Потоплена, запружена»). Эти характерные цезуры обогащают ритмику, сопрягая ее с конкретным смысловым движением. Характерные цезуры — это высшая, наименее однозначная, наиболее сложная норма, выражающаяся лишь через требование их непременно наличия (без них стих однообразен, монотонен, беден). Таких высших по нормативному значению цезур много больше обычного в поэме. «Медный всадник» — удивительная интонационно-ритмическая структура, динамика и семантическая выразительность которой усиливаются богато и виртуозно применяемыми характерными цезурами. Ни в одной поэме Пушкин не позволяет себе так часто, как в «Медном всаднике», остановок по смыслу внутри стиха². Примечательно, что почти все новые смысло-

¹ Эта строка «весома» и за счет своей звуковой отделки: «строгий, стройный». Эта строка соприкасается с одной из «звукотем» Петра: «Отсель грозить. . .» «И запируем на просторе. . .»

² «По-видимому в «Медном всаднике» он (Пушкин. — Ю. Б.) сознательно стремился к тому, чтобы логические деления не совпадали с метрическими, создав этим впечатление крайней непринужденности речи». (Брюсов В. Медный всадник. — В кн.: Брюсов В. Соч. в 2-х т., т. II, с. 447.)

вые эпизоды повествования начинаются с полустиха, а заканчиваются часто переносом (enjambement):

Народ
Зрит божий гнев и казни ждет...

В тот грозный год
Покойный царь еще Россией
Со славой правил...

Несчастный
Знакомой улицей бежит
В места знакомые. Глядит,
Узнать не может. Вид ужасный!

(половинная цезура предстает здесь по аналогии с предшествующим как характерная).

Утра луч
Из-за усталых, бледных туч
Блеснул над тихой столицей
И не нашел уже следов
Беды вчерашней...

Граф Хвостов
Поэт, любимый небесами...

Особенно же показательны для «превышения» нормативности в индивидуально-выразительных целях те случаи, когда обычная цезура используется как характерная. В этих случаях нормы от значения «предустановленных» возвышаются до значения «впервые найденных». Это происходит, например, уже во Вступлении при переходе от описания панорамы Невы к внутреннему монологу Петра:

И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел.
И думал он:
Отсель грозить мы будем шведу...

Тривиальная для четырехстопного ямба половинная цезура здесь обретает плотную смысловую нагрузку, резко отдаляя описание скольжения печальным взглядом по «убогим» местам от передачи деятельных «державных» мыслей. При этом совершенно не нарушается плавность общей стиховой интонации, наоборот, половинная цезура только украшает и усиливает эту величавую плавность: «И вдаль глядел... И лес, неведомый

лучам... И думал он...» Внутри стабильной ритмической организации стиха вскипает внутренняя энергия, соответствующая чудесному «вознесению града» из «топи блат» и способствующая поэтически выразительной передаче процесса создания новой столицы и новой государственности. Простейшее средство — половинная цезура в четырехстопном ямбе — у Пушкина становится волшебным инструментом, сообщающим мысли совершенную законченность, отточенность, соотнесенность интонационно-ритмического и семантического начал.

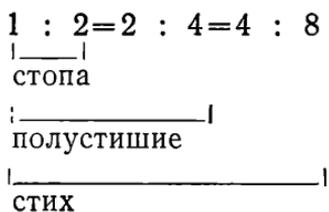
Пушкинский «Медный всадник» — в полном смысле слова художественно-подлинное развертывание, расширение и обогащение художественных норм. Нормативные возможности половинной цезуры, заключенные в общезначимой интонационной модели, переосмысливаются и обогащаются Пушкиным так, что становятся уникальным и неповторимым элементом шедевра. При этом подлинность воплощения и расширения художественных норм, мастерство поэта становятся в поэме средством концептуального выражения художественной и исторической правды: ритмическая плавность поэмы сочетается со скапливаемой внутри ее постепенного течения мощной энергией, которая затем служит и способствует «смысловому повороту» стиха. Ритмическая и вся логико-эмоциональная организация поэмы как бы рисует интонационный образ России с ее дремлющими исполинскими силами, которым еще предстоит исторически выявить себя в горделиво вознесшемся граде.

Не анализируя более детально развитие Пушкиным ритмических и других поэтических норм, присоединимся к словам Брюсова: «Нигде в другом произведении Пушкина четырехстопный ямб не движется так разнообразно и свободно, как именно в «Медном всаднике». Нигде поэт не пользуется с большим искусством цезурами, придавая ими совершенно неожиданное движение стиху»¹. Высшая напряженная интонационная модель реализуется в поэме Пушкина в исторически наиболее развитых, высших по богатству художественного мышления нормах.

Интонационно-метрическая модель поэмы развертывается через нормы письма к индивидуальному целому еще и через ее *строфическое построение*, по отношению

¹ Брюсов В. Соч. в 2-х т., т. II, с. 408.

к которому четырехстопный ямб несет предпосылки определенных нормативов. Его строфическая организация обладает строгой стройностью, пропорциональностью, симметрией:



Известные нормативы строфической организации четырехстопного ямба: двустиишие, четырехстиишие, восьмистиишие и т. д. Возможности строфического оформления четырехстопника почти безграничны: количество вариантов, зависящее от описанной выше пропорции, удваивается благодаря употребимости как мужских, так и женских рифм. Интонационная модель несет в себе универсальный принцип строфообразования, позволяющий сохранить единую организацию стиховой конструкции при любой степени ее сложности.

Силлабо-тоническая поэтическая речь организует себя через двустиишие (генетически наиболее древние формы строфы — в виршевой поэзии, ранней песенной лирике), четырехстиишие и восьмистиишие, а также образования вроде десятистиишия (одическая строфа); и, наконец, сложные формы типа онегинской строфы, объединяющей все перечисленные строфические формы. Историческое накопление все более сложных форм строфики (от двустиишия к десятистиишию и далее) в известном смысле является разворачиванием в историческом пространстве поэзии интонационной модели четырехстопника. Структура сложных строф разворачивает эту же модель в конкретном поле технической работы над отдельным произведением.

Поэтическое мастерство в «Медном всаднике» характеризуется, во-первых, опорой на наиболее высокие, поэтически отточенные строфические нормы эпохи; и, во-вторых, индивидуальным «превышением», обогащением этих исторически высших норм.

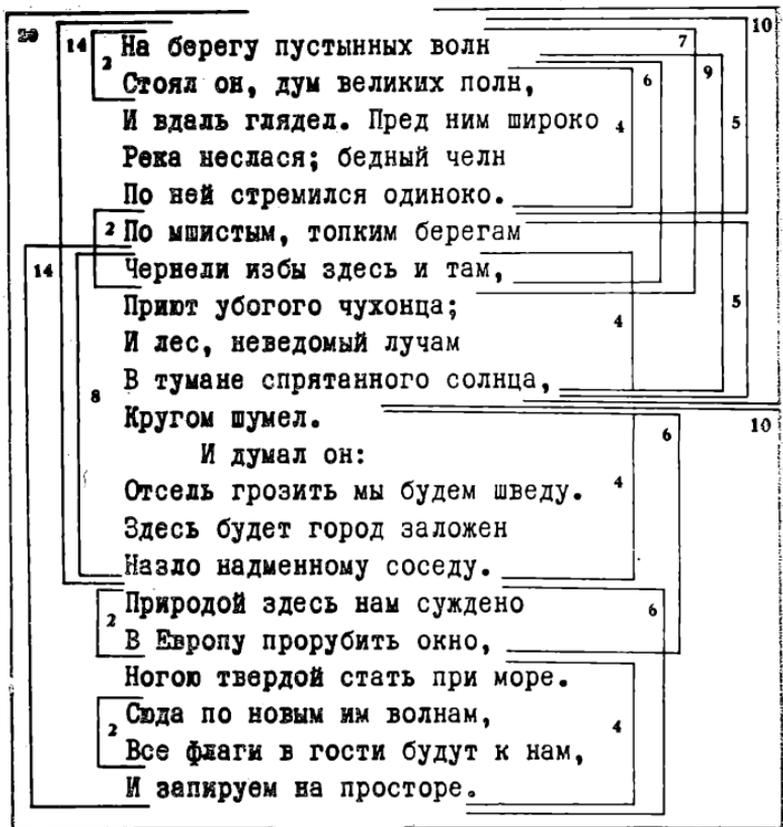
Строфика ранних поэм Пушкина — большей частью свободная. Строфа представляет собой нерегламентированную структуру, в которой лишь продолжительность

сюжетно обусловлена. В «Евгении Онегине» Пушкин в строфе сумел достичь синтеза «твердой формы» и свободного развития сюжета, форма здесь стала «естественной структурой данного содержания»¹. Онегинская строфа объединяет три возможные формы четверостишия и двустишия, как бы исчерпывая все нормативные строфические структуры в одной конструкции. В этом смысле онегинская строфа безотносительно к ее конкретному выполнению в огромной степени зависит от поэтических «норм» эпохи. Произведения начала 30-х годов — «Домик в Коломне», «Езерский», «Анджело» — написаны с соблюдением различных форм твердой строфики. Пушкин в этих поэмах оттачивал различные типы взаимодействия между внутренним строфическим механизмом стиха и драматургическим эффектом смыслового движения.

Стих «Медного всадника» несет плоды «уроков» твердой строфики и в то же время является возвращением к свободной конструкции ранних поэм. В петербургской повести и развивается и преодолевается четкость и мерность твердых строфических нормативов. Последние сохраняются, хотя и выступают завуалированно. Их сокрытию служит трех- и более кратное повторение рифм одного ряда, «размывающее» границы нормативных двустиший, четырехстиший, восьмистиший; строфы оказываются «вдвинуты» друг в друга. Уже начало Вступления демонстрирует пример такой строфической работы.

Как видим, все «твердые» строфические нормативы эпохи с удивительным мастерством осуществлены в одной двадцатистрочной строфе (даже и «октавообразный» десятистрочник, и четырнадцатистишие, воскрешающее в памяти контуры онегинской строфы с ее «пуантом» — заключительным двустишием). Однако их четные контуры не просто «соположены» в строфе, но «врисованы» (под стать стилистической конструкции «паз в паз»!) друг в друга, отчего вся мерная структура оживает в свободном диалогическом общении разных строфических форм, не теряя в то же время их обзорности. Многообразная четкость строфической организации стиха имеет значение высшего развития норматив-

¹ Луначарский А. Статьи о советской литературе. М., 1971, с. 295.



ности, заложенной в интонационной модели с ее кратными четными соотношениями (1 : 2 = 2 : 4 и т. д.).

В интонационно-ритмической и строфической организации «Медного всадника» действует тот же единый принцип — «паз в паз», о котором как о принципе стилистического построения мы уже говорили выше. Перенос (enjambement) осуществляет этот принцип при смысловом монтаже тем внутри одной строки. Троекратная и более рифмовка, «встраивание» двустишия в четверостишие, а последнего — в восьмистишие и затем в десяти-, четырнадцати- и двадцатистишие осуществляет на формальном уровне единый для всей конструкции поэмы принцип: «паз в паз». И по этому же принципу сопрягается семантика с интонационно-ритмической и строфической организацией стиха. Все это придает

«Медному всаднику» стилистическую целостность, алмазную прочность и филигранность на века.

Высшая нормативность строфики превышает у Пушкина. Наряду с четной прогрессией, образованной благодаря многократной игре рифм, в строфе возникает (и притом на этой же основе) нечетная прогрессия, отражающая смысловую планировку строфы.

16	Репрезентация одинокой и величественной фигуры героя на фоне убогого и дикого пейзажа	5	На берегу пустынных волн Стоял он, дум великих полн, И вдаль глядел. Пред ним широко Река неслася; бедный челя По ней стремился одиноко.	замкнуто трехкратной рифмой "оаи" и двукратной "оо"
----	---	---	--	---

Переход от одного среднего плана пейзажа к общему плану

Пейзажное десятистие ¹⁶	Нарастание темы убогости и дикости пейзажа. Характеристика пейзажа перерастает в характеристику состояния мира	5	По мшистым, топким берегам Чернели избы здесь и там, Приют убогого чухонца; И лес, неведомый лучам В тумане спрятанного солнца, Кругом шумел.	замкнуто трехкратной рифмой "аи" и двукратной "оиа"
------------------------------------	--	---	--	---

Переход от пейзажа к монологу Петра:

Шведско-полтавская, военно-стратегическая интродукция монолога Петра	И думал он: Отсель грозить мы будем шведу. Здесь будет город заложен Назло надменному соседу.	1 3	стих - свизка, смысловая рифма "стоял он" "думал он"
--	--	--------	--

16 Переход к более обширной политико-экономической программе:

Петровское десятистие ¹⁶	Природой здесь нам суждено В Европу прорубить окно, Ногою твердой стать при море.	3	
-------------------------------------	---	---	--

Переход от взгляда во-вне (в Европу) к взгляду "внутри" жизни будущего Петербурга:

Петровское десятистие ¹⁶	Сюда по новым им волнам, Все флаги в гости будут к нам, И запируем на просторе ¹ .	3	
-------------------------------------	---	---	--

Нечетное дробление $(5+5) + (1+3+3+3)$, «нарушающее» принцип четности, заложенный в интонационной

¹ Синтаксическое деление согласуется с этим смысловым членением.

модели, оборачивается торжеством этого нормативного принципа (10+10). Последний, пройдя через свое отрицание, «оживает» и на новом «смысловом» уровне возрождает нормативное ямбическое 1 : 2=2 : 4 и т. д. (в строфе 5 : 10=10 : 20). Норма, перешагнув через свое «механическое» существование, превысила самое себя и значима теперь как индивидуальный закон — «естественная структура» неповторимого художественного содержания. Это и есть индивидуальное художественное мастерство, превышающее технические правила, исходя из них самих (свобода как познанная необходимость). Такое мастерство в искусстве дает, рождает новую нормативность, соответствующую новой реальности и новым творческим задачам, выдвигаемым эпохой.

Такое возвышение общезначимых норм до степени эвристически найденного «непредвиденного» закона не есть уже просто техника. Это мастерство, которого не видно, которое переместилось «в четвертое измерение», оставив читателю для восприятия только свою содержательную и выразительную стороны как снятый смысл художественной работы. Мы воспринимаем в этой свободной диалектической игре нормативного и сверхнормативного (нормативность, обогащенная и расширенная поэтом) нечто не формальное, а содержательное, вызывающее то рецептивное впечатление, которое А. Баумгартен назвал «чувством всесторонней ясности».

Образы Петра и Евгения и представленная ими концептуальная оппозиция «государственность — личность» даны в их многократных сопряжениях с оппозицией: «пустынное», «убогое», «топкое», «низкое», «неведанное», «бедное», «одинокое» — «твердое», «просторное», «пирующее», «деятельное», «грозное», «неколебимое». Эти противоположности слиты в напряженное, гармоничное, стилистически-концептуальное, формально-семантическое целое, которое сплетается и фиксируется тонкостями ритмики, строфического построения, паузирования, внутренней рифмы и другими формообразующими техническими средствами, рассмотренными выше на примере начальной строфы Вступления.

Виртуозно мастерство звуковой отделки стиха у Пушкина. Высшее мастерство в обращении с поэтическими нормативами Пушкин проявляет и при звуковой отделке стиха, включающей в себя рифму и эвфонию в широком смысле. Ранее рифма рассматривалась в свя-

зи со стрóфической организацией поэмы. Теперь обратим внимание на рифмоупотребление в его отношении к лексическому выполнению стиха.

Четырехстопный ямб подразумевает два вида рифм — мужские и женские (многосложные почти исключаются в двухсложном размере). Эта метрическая модель тяготеет к *естественной* рифме, при которой рифмующееся слово попадает на конец стиха совершенно органично. При этом конец строки принципиально не «облегчается» пиррихием, поэтому особенно обостряется общепоэтическое требование ставить на рифму семантически весомые слова, на которые падает смысловой акцент. Смысловой акцент на рифмуемом слове осуществляется в поэме с виртуозной непринужденностью. Проследим это на примере отрывка, выше разобранный с точки зрения строфической работы:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася; бедный челн
По ней стремился одиноко.

В первой строке поэмы самое существенное — «пустынные волны», во второй — Петр, полный дум, великих замыслов. И именно слова, выражающие эти главные смысловые моменты, стоят на рифме.

Каждая строка «Медного всадника» — образец естественного расположения слов (в том числе *рифмующихся*) в стихе. Свободное повествовательное дыхание фразы достигается частым несовпадением конца мысли и конца стиха: мысль начинается с половинной цезуры и кончается перед следующей такой же. Тонкость и естественность лексического построения стиха позволяет, как правило, избежать сравнительно бедной глагольной рифмы (во всем начинающем. Вступление двадцатистишия нет двух рифмующихся отглагольных слов). Вторжение глагольных рифм в стих было бы неминуемо, если бы неинверсированные фразы, господствующие во Вступлении, укладывались бы в границы строки: глагол попадал бы тогда на рифму, что придавало бы нежелательный оттенок «простой» речи пафосному стиху¹.

¹ Впрочем, глагольная рифма присутствует во Вступлении, однако внутренняя и на большом расстоянии («И вдаль глядел... Кругом шумел»). Однако эта глагольная рифма уже не недостаток, а достоинство: дополнительно украшающее созвучие.

И со стороны рифмовки проявляется здесь удивительная естественность и лексическое богатство.

Отметим «превышение» нормы, происходящее далее:

...бедный челн
По ней стремился одиноко.
По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца;
И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел.

И думал он:
Отсель грозить мы будем шведу,
Здесь будет город заложен
Назло надменному соседу.

Инверсия «думал он» «рифмуется» с инверсией «стоял он». Эти лексические конструкции особенно внятно слышны на фоне подавляющей неинверсированности других стихов (в этом отношении показателен искусно обогащенный расширенным определением, но все же *неинверсированный* оборот: «И лес... кругом шумел»). Инверсия «стоял он», «думал он» нарушает привычный строй лексических конструкций других строк. Этим еще раз подчеркивается значительность и необычность фигуры, о которой идет речь. Инверсия «и думал он...» вновь высвечивает «исчезнувшую» где-то за пустынным пейзажем мощную фигуру «его». Эта фигура ранее была «врезана» в стих за счет такой же инверсии («стоял он»), а также «лишнего» икта, внутренней рифмы, редкой цезуры посреди стопы и аллитерации (на *л, м, н*):

На берегу пустынных волн
Стоял он дум / великих полн.

Так явление Петра в поэме оснащается необычными формами и средствами, выявляющими необычность и уникальность его явления в самой истории.

Смысловая «рифмовка» двух инверсий («стоял он» «и думал он») сообщает удивительную полноту и яркость рифме *он*, которая при своем появлении во второй инверсии заново организует и весь рифмующийся ряд (волн — (он) — полн — челн — (л) он), и всю систему аллитераций и ассонансов (на *о, л, м, н*), снабжая их семантикой активного и величавого образа «его». Таковы смысловые возможности пушкинской

рифмы в «Медном всаднике». Норма «естественной» рифмы, втянутая в контекст художественно-концептуальных «сверхзадач» поэмы и «превзойденная» в ней, становится «сверхъестественной».

О музыкальности внутренней организации стиха петербургской повести писалось много¹. Развитость, «превышение» норм и сложность способов аллитерации в поэме поразительны, начало Вступления инструментовано аллитерациями.

Звуки организуются в «местные» аллитерационные группы (среди них выделяется группа *n, p, c, t*).

Драматургическая организация аллитерационных групп является превышением и обогащением всяких мыслимых норм звуковой отделки стиха. Во многих фрагментах поэмы внутри строфы (а порою и за ее пределами) господствуют *два* аллитерационных потока, которые и борются и уравнивают друг друга. В «звуковой драматургии» пушкинской поэмы действует единый для всего произведения стилистический принцип «гармонии натянутого лука».

В той же первой строфе Вступления отметим звуки первого поля (*o—n—m—l*) знаком +, а звуки второго поля (аллитерация на согласных *p—c (з) — n (б) — t (д)* и на гласных (*e, y*) знаком —. Рассмотрим взаимодействие этих полей, в частности, с точки зрения «заоевания» смыслового пространства рифмы.

На берегу пустынных волн	— — — + +
Стоял он, дум великих полн,	— + + + +
И вдаль глядел. Пред ним широко	+ + — +
Река неслася; бедный челн	— + — + +
По ней стремился одиноко.	+ — + +
По мшистым, топким берегам	+ — + + — +
Чернели избы здесь и там,	— + — — +
Приют убогого чухонца;	— + +
И лес, неведомый лучам	— + +
В тумане спрятанного солнца,	+ — + +
Кругом шумел.	+ +
И думал он:	— + +
Отсель грозить мы будем шведу.	— + — —
Здесь будет город заложен	— — + +
Назло надменному соседу.	— + + + —
Природой здесь нам суждено	— + +
В Европу прорубить окно,	— — +
Ногою твердой стать при море.	+ — — + —

¹ См.: Белый А. Символизм. М., 1910; Брюсов В. Стихотворная техника Пушкина (Соч. в 2-х т., т. II, раздел III).

Сюда по новым им волнам	— + + +
Все флаги в гости будут к нам,	+ — — +
И запируем на просторе.	— + —

Из схемы видно: практически *все* согласные и наиболее часто встречающиеся гласные сгруппированы в аллитерационные потоки; аллитерация сделана тонко и многообразно: нет двух рядом стоящих строк с одинаковым порядком инструментовки. Это дает полную и насыщенную гармонию стиху. Эта гармония усиливается и повышается в своей ценности благодаря «впитыванию» в себя смыслового движения стиха.

В первом аллитерационном поле (*л, м, н*) располагаются в основном слова, причастные «классицистической», «державной» семантике — «он и его мощь»: волн, он, дум великих, полн, вдаль, лучам, солнца, думал, заложен, нам, окно, новым, волнам, флаги. Эти же согласные присутствуют в словах, дающих «романтический» негатив этой апофеозной семантики — «убогий пейзаж», державно-праздничное преобразование которого затем обернется убогим состоянием личности: неслася, бедный (челн), одиноко, мшистым, топким, чернели, чухонца, неведомый, тумане, шумел, назло, надменному. «Негатив» дается в единстве с «позитивом», образуя то целостные лексические группы, «прошитые» к тому же единой аллитерационной нитью (например, «неведомый лучам»); то связи с помощью рифмы («солнца — чухонца», «топким берегам — лучам»).

Во втором аллитерационном поле (*п, р, с, т*) находятся в основном слова, соотносящиеся с семантическим рядом — «Петр и его преобразовательное действие»¹. Лексемы этого ряда образуют восходящую лестницу смыслов от «безлично-природной стихии» до ее преобразования державными замыслами: берегу, стоял, пред, широко, река, стремился, лес, отсель, здесь, город, природой, суждено, Европу, прорубить, твердой, стать, при море, сюда, все, в гости, будут, запируем, на просторе. В таком аллитерационном поле предстает позитивный аспект фигуры царя. Фонемы, здесь повторяющиеся, присутствуют также и в аллитерированных словах с не-

¹ В кульминационном пункте поэмы (угроза Евгения Медному всаднику) данный аллитерационный ряд всплывает в прямой стыковке с этим семантическим зерном: «Добро, строитель чудотворный!»

гативной оценочной окраской: пустынных, неслася (от-тенок необдуманности движения), приют (убогого чухонца), тумане, спрятанного, отсель, будем шведу, здесь будет, назло, соседу, здесь, прорубить. Этим накрепко связывается «одический» аспект осмысления образа Петра с романтически-скептическим и «эзоповским» подтекстом. Другими словами, «гармония натянутого лука» как стилистический закон поэмы действует и в драматургии звуковой организации стиха, и в ее выразительно-смысловой наполненности.

Примечательно, что эти два самих по себе амбивалентных, семантических ряда еще совмещаются между собой за счет внедрения друг в друга повторяющихся гласных *о, у, е* (чухонца, на просторе и т. п.). Если попытаться подойти к первому двадцатистишию, несущему в себе петровскую тему, с анаграмматической точки зрения, то, только читая подряд буквы *п, е, т, р*, можно почти 13 раз (двенадцать с половиной) прочесть слово «Петр». Это много более, чем любое другое полное русское имя, что исключает вероятность случайности. Так, еще до вторжения в поэму под собственным именем, будучи только обозначен как *он*, Петр в анаграмме присутствует уже в первой строфе поэмы. Конечно, здесь дело не в сознательной зашифровке имени, а во влиянии основной темы на подсознательный выбор звукового ряда. Такова семантика анаграмматического уровня текста¹. В результате объединения «анаграмматического», аллитерационного и семантического рядов образ Петра в строфе обретает чуть ли не зрительно воспринимаемое движение. При этом в сопряжении этих рядов действует стилистический закон поэмы: «паз в паз».

Ряд *п, р, с, т* постепенно замещает аллитерацию *л, м, н*, становясь главенствующим (это выражается в том, что он завоевывает себе пространство в рифме — см. выше схему «+», «—»). Тем самым в инструментовке фиксируется семантическое движение образа от статичного «думал, он» до активного «и запируем на просторе». Величаво-созерцательный аспект образа «державца полумира» вытесняется из рифмы и из всего аллитерационного звукоряда, замещаясь аллитерационным потоком, семантически связанным с деятельным, созидательным

¹ См. об этом: Соссюр Фердинанд де. Труды по языкознанию. М., 1977, с. 639—645.

аспектами этого образа. Результат созидательной активности — новая государственность — оказывается, однако, столь же амбивалентной, сколь противоречивы рисующие ее рождение два противостоящих друг другу аллитерационных ряда.

Аллитерационная драматургия существенна не только для первой строфы. Ее инструментовка, построенная на противопоставлении наиболее удаленных друг от друга фонем (носовых — *л, м, н* и взрывных, шипящих — *п, р, с, т, ш*), становится для всего Вступления и поэмы в целом звуковым стержнем, имеющим смыслообразующее значение.

Конец Вступления, где происходит внезапное переключение с господствующей одической интонации на доминирование обыденно-прозаической, получает следующую инструментовку:

I

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра!

II

Была ужасная пора,
Об ней свежо воспоминанье...
Об ней, друзья мои, для вас
Начну свое повествованье.
Печален будет мой рассказ...

Во фрагменте (I) преобладают аллитерации на *п, р, с, т* (их 42). Лексические центры: «Красуйся, град Петров», «Россия», «стой», «умирится» — имеют положительную оценочную окраску (воспевание деяний Петра). Другие лексические единицы этой аллитерационной группы («стигия», «тщетной», «тревожить», «сон Петра») добавляют еле уловимый негативный семантический оттенок, который делает одичность интонации внутренне неустойчивой. Аллитерации на *л, м, н, в* этого фрагмента — в меньшинстве (их 24). Лексические центры здесь: «волны», «вражду», «плен», «злобою». Таким образом, отрицательная семантика разрушения с самого начала сопровождает идею «государствен-

ности», воплощенную в образе неколебимого града. Этот аспект Вступления усугубляется его концовкой, в которой ключевые слова имеют резко отрицательную окраску: «ужасная пора», «печален. . . рассказ».

Во фрагменте (II) преобладают аллитерации на *л, м, н, в* (22). Лексические центры — «ужасная», «воспоминанье», «печален» — несут в себе семантику «слепого разрушения», теперь распространяющегося на судьбу отдельной личности, печальный рассказ о которой здесь начинается.

Аллитерации на *п, р, с, т* во фрагменте (II) в меньшинстве (18). Позитивный лексический центр: «друзья». Одическая интонация сменяется интимным обращением («друзья мои, для вас»). Этим интимным обращением углубляется тема личного присутствия поэта в повести, начатая ранее («когда я в комнате моей сижу, читаю без лампы»). Интимная интонация через личностное обращение к читателю вводит личность в поэму. На этой стадии повествования происходит интонационное отчуждение темы личности (интонация интимности) от темы государственности (интонация одической торжественности). Обозначается противостояние этих интонационных начал, что соответствует их концептуальному взаиморасположению в поэме. Интимностью обращения истинное величие отчасти совлекается с Петра, удаляется от него и переносится за пределы поэмы — к неким «друзьям моим», будущим читателям поэта. Здесь происходит вторжение лирического начала в повествовательную технику критического реализма (что станет столь существенно для поэтики гоголевских повестей), лирико-интимная интонация помогает вынести общественный идеал за рамки сюжета произведения, поставить его над изображаемым миром и сделать его контекстом художественного восприятия текста. В концовке Вступления вслед за публицистически-торжественным обращением к граду Петрову и России следует художественное сообщение о предстоящем печальном рассказе, обращенное к друзьям. Этот печальный рассказ «рифмуется» с жизненно-историческим контекстом эпохи, когда у людей, о которых Пушкин мог непосредственно сказать «друзья мои», была печальная судьба.

Таковы формально-семантические пласты пушкинской музыкально-аллитерационной работы.

В финальных строках Вступления глухо говорится о бедственных событиях наводнения. Так странно «развязывается» ода Петру и Петербургу! В ее концовке две эмоциональные посылки противостоят друг другу («Красуйся, град Петров...» и «Печален будет мой рассказ»), и между этими интонационно-смысловыми полюсами организуется проблемное поле, в котором играет противоборствующая гамма смыслов, далее развертываемых в поэме. И снова перед нами возникает образ натянутого лука — стилистическая формула поэмы: противостоящие друг другу интонационно-семантические посылки («красуйся...!» — «печален...») создают внутренне напряженную гармонию.

Итак, индивидуальная звуковая отделка стиха в поэме Пушкина использует — и превышает — развитые нормы эвфонии в целях выражения уникальной художественной концепции, которая во всей своей целостности и неповторимости дается через каждый аспект этой звуковой отделки.

Поэтическая техника звуко-музыкальной организации стиха предстает как «сверхтехника», ведущая к «смыслонакоплению» (термин Б. В. Асафьева). Благодаря этому художественная концепция неповторимо оригинально осуществляет себя именно и только в условиях данного художественного целого. Прибавочное смыслонакопление и есть «шпиль» художественной ценности, та ее «адмиралтейская игла», которая «светла» и сияет «дополнительным», с непостижимой виртуозностью созданным смыслом даже среди «белой ночи» проясненной общей концепции произведения.

Конечно, выстроить всю эту удивительно совершенную систему сознательным расчетом немислимо. Только гениальная виртуозность, опирающаяся на стихию вдохновения, умножающая сознательное усилие на интуицию, на опыт, осевший в подсознании, и на волшебный поэтический дар Пушкина, могла дать такую стройную строгость и гармоничное совершенство поэме.

«Художественное мастерство — это правдивость отражения действительности как совершенство выражения, как его свобода... Поэтому мастерство всегда выходит за рамки чистой техники, но именно потому, что мастер в совершенстве ею владеет и создает свою но-

вую сверхтехнику, исходя из своей сверхзадачи»¹. Именно это мастерство построения и позволяет достичь высшего художественного совершенства и с помощью сверхтехники решить концептуальные сверхзадачи, присущие Пушкину в «Медном всаднике». Сверхзадача этой поэмы — создание художественной концепции, «приращивающей» к общезначимым идеям эпохи новый, богатый смысл. Сверхтехника — художественное совершенство, которое вырастает из общезначимых интонационных моделей, но несводимо к ним и дает несравнимое с ними эстетическое наслаждение.

Смысловое обогащение общественного сознания эпохи *художественной концепцией* поэмы происходит через гениальную сверхтехнику, через недостижимую ни для кого другого индивидуальную и непревзойденную высоту развертывания и обогащения выработанной общественным сознанием напряженной интонационной модели. Ценностный анализ внутренних связей произведения показывает, что как в создании интонационного фундамента поэмы, так и в воплощении и расширении поэтических норм в области ритмической организации, строфического построения, звуковой инструментовки стиха Пушкин в «Медном всаднике» достигает степени виртуозного мастерства. Все это бесконечно повышает художественную ценность этого произведения.

ГЛУБИНА И СОВЕРШЕНСТВО «МЕДНОГО ВСАДНИКА»

1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ «МЕДНОГО ВСАДНИКА»

«Не высчитываемые» до конца в процессе литературоведческого анализа сложность и совершенство индивидуальной технической работы, проделанной Пушкиным с виртуозным мастерством, на «другом конце» — в процессе читательского восприятия — оборачиваются «всесторонней ясностью» и внятностью поэтической речи, а художественная правдивость и необычайная глубина содержания — «загадочностью», «занавешенностью», неис-

¹ См.: Македонов А. Анализ художественного мастерства. — В кн.: Современная литературно-художественная критика. Л., 1975, с. 66, 67.

черпаемым для интерпретатора богатством художественного смысла.

В. О. Ключевский писал: «О Пушкине всегда хочется сказать слишком много, всегда наговоришь много лишнего и никогда не скажешь всего, что следует»¹. Не лгая себя надеждой преодолеть эту верно подмеченную печальную «традицию» интерпретации Пушкина, все же попытаемся сформулировать некоторые итоговые идеи, которые вытекают из проведенного исследования.

«Медный всадник», как всякое великое творение искусства, являет собою художественную идиому, переводимую и не переводимую в процессе интерпретации на язык литературоведческой мысли. Переводимую, так как мы можем постичь смысл поэмы. Не переводимую, так как глубина художественной мысли столь велика, что всегда перед нами будет сверхсмысловый остаток. У Пушкина художественные взаимодействия направлены не только вовне — к его современникам, предшественникам и даже последователям, но и «внутри» его собственного творчества. «Пушкин всегда отчетливо сознавал связь своих произведений со всем своим предшествующим творчеством и, считая ее важной для понимания как самих этих произведений, так и всего творчества в целом, не упускал случая указать на нее читателю»².

Развязка трагедии, разрешая противоречия, двигавшие ее действие, становится завязкой новой трагедии³. Таково взаимоотношение двух «петровских» трагедийных произведений Пушкина — «Полтавы» и «Медного всадника». В развязке «Полтавы» говорится:

В гражданстве северной державы,
В ее воинственной судьбе,
Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,
Огромный памятник себе.

Здесь завязываются противоречия, любовь и ненависть «Медного всадника», слышна его интонация, и речь идет о проблематике этой трагической поэмы: о гражданственности и государственности северной дер-

¹ Ключевский В. О. Соч. в 8-ми т., т. 7. М., 1959, с. 422.

² Еремин М. «В гражданстве северной державы...», с. 152.

³ См. об этом подробнее: Радионова Т. Я. Интонация как категория эстетики (на материале анализа трагедийных произведений). Диссертация. М., 1978.

жавы, о «ее воинственной судьбе», о памяти о Петре и о памятнике Петру. Таков главный мост художественного взаимодействия, «автокоммуникация» «Медного всадника» с предшествующим пушкинским творчеством. Воинственный аспект «Полтавы» перетекает в «Медный всадник» и звучит в военно-стратегическом замысле Петра «ногою твердой стать при море»:

Отсель грозить мы будем шведу.
Здесь будет город заложен
Назло надменному соседу. . .

Воинственная судьба северной державы зазвучит в «Медном всаднике». Пушкин здесь называет Петербург «военной столицей» и признается в любви к «дыму и грому» ее твердыни, славит воинственную живость Марсовых полей, знамена и шапки, простреленные в бою.

Гражданская ипостась Петербурга, «завязанная» в развязке Полтавы, буквально в первых же строках «Медного всадника» проявляет себя и звучит в замыслах Петра как торгово-культурный и социально-политический аспекты его державной стратегии:

Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно. . .
. . . Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам,
И запируем на просторе.

Затем гражданственная тема предстает как пиршество праздника петербургской жизни. Далее гражданственная тема продолжается в поэме как политический конфликт Евгения и Петра. Пушкин раскрывает их противостояние друг другу и две их равновеликие программы жизни и деятельности. Программа Евгения предполагает самоосуществление, спокойную семейную жизнь, несуетное общественное служение с продвижением по службе, счастье и преуспевание, независимость и честь личности. Петр проектирует строительство мощной державы, ее военное, экономическое и культурное развитие и процветание. Обе эти программы поданы в поэме как равнозначные в своем величии. При этом, хотя Евгений в своей программе и не помышляет о важных державных делах и успехах, его жизнь не только не противостоит им, но и легко с ними сопрягается; существуют механизмы, направляющие личные жизненные

устремления («местечко получу») в русло общедержавного течения. Программа же Петра совершенно лишена прямых выходов к проблеме личности. Конечно, общее державное процветание немало дает и простой личности, хотя основные его результаты уходят на «расширенное воспроизводство» этого же процветания, на его дальнейшее развитие, а также на благо приютившихся под сенью государственности «ума недалёкого» ленивцев, «которым жизнь куда легка!». Однако пиршество жизни («и запируем на просторе», «и шум, и блеск, и говор балов») достается в основном на долю этих «ленивцев» из высшего света, и лишь остатки этого пиршества жизни, быть может, изредка перепадают бедному человеку. В целом же все это державное процветание совершенно не сообразовано с жизнью маленького человека и идет вопреки его интересам. Во всяком случае, суть обвинений Евгения в адрес медного монумента, олицетворяющего российскую государственность, именно такова: в своих чудотворных строительных планах и свершениях великий царь не подумал о счастье Евгения и Параши, и поэтому все его чудо-деяния ничего не стоят в глазах маленького человека, и он грозит царю будущим: «Ужо тебе!»

Все эти проблемы Пушкин относит не к частной ситуации бедствий и бунта бедного Евгения, а к русской истории, которая зримо присутствует в поэме. Ведь если иметь в виду и основной текст поэмы, и ее подтекст, и ее черновики, то возникает длинная цепь царствований, охватывающая русскую историю. Звенья этой исторической цепи: варяги — боярство — Иван Грозный — Петр I — Екатерина II — Павел I — Александр I — Николай I — будущая послениколаевская эпоха... Создание такой хронологической цепи¹, включающей существеннейшие этапы русской государственности, перебрасывание далеко в прошлое календарных мостов свидетельствует о концептуальном характере замысла пушкинской поэмы. В ней разворачивается огромная историческая панорама, позволяющая не только охарактеризовать царей и царствования, но и раскрыть философию истории.

¹ Создание такой сравнительно-исторической цепочки царствований характерно для мышления Пушкина, о чем свидетельствует известное его высказывание (в письме к жене), сравнивающее Павла I — Александра I — Николая I и будущего Александра II на фоне сопоставления их с собой и своим сыном.

Пушкин отвечал на афоризм-концепцию Карамзина («история принадлежит царю») отточенной, блистательной формулой: «история народа принадлежит поэту». В «Медном всаднике» поэт как бы художественно разворачивает и осуществляет этот свой замечательный афоризм-концепцию.

Петр и его последователи создали на месте блеклой и серой жизни чухонца на берегах пустынных волн пышную и многоцветную державную жизнь. Однако при этом сомодержавная государственность не избавила от одноцветности серого существования маленького человека, наполнила его сердце черной злобой против власти и сделала личность объектом бесконечного преследования со стороны Медного всадника. Многоцветье жизни не для маленького человека, на его долю осталось только то серое и черное в жизни, что было и у чухонца.

Кровавой багрянницей самодержавие прикрывает кровь и разрушения, оставшиеся после бунта стихии. И все же Пушкин славит русскую государственность, ибо для него именно она, при всех ее деспотическо-самодержавных пороках, обеспечила независимость и целостность России. В этом пункте существенно расхождение Пушкина с исторической концепцией Мицкевича, для которого русская государственность фактор только отрицательный — разрушивший национальную независимость и целостность Польши. Но, в известном смысле возражая историко-политическим идеям Мицкевича, Пушкин и хочет, чтобы Россия под ударами возможного нового нашествия с Запада не повторила бы судьбы Польши, о которой скорбит Мицкевич. Отсюда одическая хвала русской военной мощи:

Люблю воинственную живость
Потешных Марсовых полей,
Пехотных ратей и коней
Однообразную красоту,
В их стройно зыблемом строю
Лоскутья сих знамен победных,
Сиянье шапок этих медных,
Насквозь простреленных в бою.
Люблю, военная столица,
Твоей твердыни дым и гром. . .

Однако, видя всю необходимость национальной мощной российской государственности и славя ее успехи в

«Медном всаднике», Пушкин вовсе не становится на точку зрения вседозволенности в действиях, направленных на осуществление исторически позитивного результата.

Кульминационным пунктом поэмы является бунт Евгения против «державца полумира». Поводом к бунту служит гибель невесты Евгения от наводнения. Однако причина мятежа глубоко уходит в самый строй жизни самодержавно-крепостнического общества. Евгений винит за гибель своей невесты и крушение своей судьбы не природную стихию, не ту власть, которая управляет Россией во время бедствия (Александр I) и не может справиться со стихией, но Петра. При этом царь обвиняется вовсе не за выбор гиблого места для столицы империи, как об этом говорят многие интерпретаторы поэмы. Пушкин вкладывает в уста Петра убедительное экономическое, военно-стратегическое, геополитическое, природное и культурно-политическое обоснование выбора этого места. Петру ставится в вину неверно построенная, негуманная государственность, не озабоченная судьбой личности. Бунт Евгения внутренней формулой имеет: строительство мощной державы не может идти за счет и вопреки личности, а лишь через и во имя нее; государственные успехи и достижения несостоятельны, если личность в державе несвободна, несчастлива, подавлена и лишена возможности достичь своих жизненных целей, самоосуществиться и обрести радость в сфере семьи и общественного служения.

Поиски личного счастья Евгением правомерны и обоснованны для Пушкина, как и бунт героя против государственности, разрушающей чаяния и надежды личности. Сцена бунта дана в том же пафосном стилистическом ключе, тем же архаично-возвышенным слогом, что и картины Вступления, передающие замыслы Петра и рисующие величие их свершений. Сам стиль, будучи художественно информативен, несет в себе идею: государственность величава и исторически необходима, но она развилась в столь противочеловечной форме, что правомерен и бунт против нее. В поэме нет никакого эпилога, который мог бы попытаться примирить нас с трагедией Евгения во имя торжества «всеобщего», государственного начала, поэма кончается гибелью и захоронением героя. Однако бунт вместе с тем осмысливается Пушкиным не как исторически продуктивное действие,

а лишь как вынужденное и неизбежное при сложившемся движении истории.

География мятежа Евгения является и существенной социальной характеристикой этого бунта, и одной из линий его сближения с декабрьским восстанием. Происходит этот бунт на Сенатской площади, и только по мощным улицам официозного и дворянского Петербурга преследует Петр бедного безумца (поэтому мы и слышим тяжело-звонкое скаканье). В поэме происходит пространственно-временная («хронотопическая») подстановка мятежа Евгения под восстание декабристов. Место бунта (Сенатская площадь) совпадает, а время бунта (осень 1825 года) сближено с датой декабрьского восстания. Совпадает с этим историческим событием и весь рисунок пассивного мятежа Евгения: он выходит на Сенатскую площадь, бросает в лицо царю вызов, и затем этот бунт-угроза быстро («мгновенно») подавляется грозным царем.

В топологии поэмы важным моментом является и место захоронения бедного безумца, восстание которого было жестоко подавлено; «остров малый на взморье», «пустынный остров», на котором «не взросло... ни былинки». На этом острове на пороге пустого и разрушенного дома, занесенного сюда наводнением, нашли «хладный труп» Евгения и тут же похоронили его «ради бога». Место захоронения Евгения сближено с местом захоронения погибших декабристов — остров Голодай (ныне Декабристов).

Суммарно перечислим все аспекты «сближения» и «отождествления» бунта Евгения и восстания декабристов: 1) бунт его происходит в конце 1825 года (осенью 1825 года); 2) именно на Сенатской площади; 3) его преследует царь именно в дворянских мощеных кварталах; 4) место же захоронения Евгения сближено с местом захоронения казненных декабристов; 5) время гибели и захоронения погибшего Евгения и казненных декабристов хронологически также сближено; 6) совпадает общий рисунок пассивного восстания-угрозы Евгения и декабристов; 7) совпадают рисунки быстрого и жестокого подавления этих восстаний; 8) страх, покорность, забитость, характерные для исторической ситуации после разгрома декабристов, точно по рисунку совпадают с состоянием и положением бедного Евгения после его преследования Медным всадником; 9) совпа-

дает характер отношения к бунту Евгения и восстанию декабристов со стороны Пушкина; 10) Пушкин в примечании назвал наводнение «*происшествием*», употребив то слово, которым в официальных документах именовали декабрьское восстание¹, чтобы затушевать значение этого исторического события и снизить его общественный резонанс. Это еще одна линия сближения сюжетных и исторических коллизий, выказывающая связь замысла поэмы с размышлениями Пушкина о декабристах.

Пушкин справедливо говаривал: «Слова поэта суть уже дела его»². Декабристы провели свой великий исторический эксперимент восстания на Сенатской площади. Пушкин художественно смоделировал подобное восстание в поэтическом тексте «Медного всадника». И слова этого текста имеют цену и играют историческую и культурную роль дела.

Бунт Евгения художественно моделирует и на модели «проигрывает» тип восстания, подобный восстанию декабристов. Пушкин дополняет раздумья над этой моделью восстания размышлениями над бунтом природной стихии, за которой угадываются очертания сходных социальных процессов. Все это позволяет Пушкину развить художественную концепцию, охватывающую многие аспекты философии истории, многие стороны революционной ситуации. Бунт Евгения — художественный знак, образный символ восстания-протеста. Благодаря этому жестокое подавление Медным всадником бунта бедного безумца подчеркивает ответственность Петра и рожденной им государственности за жестокое и бесчеловечное подавление декабристов. Это подавление как бы становится делом не только Николая, но и Петра, и Николай выступает как наследник петровской государственности в ее самых жестоких и самых насильственных функциях и формах.

Бунт Евгения есть результат безумия и просветления. Это акция, в которой воедино слито сознательное и бессознательное, организованность и стихия, стройность и хаос, беспорядок; это и остановка и движение,

¹ На это обстоятельство уже было обращено внимание. См.: Благой Д. Д. Социология творчества Пушкина. Этюды. М., 1929.

² А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1974, с. 255.

и мертвенное и живое. Пушкинской концепции бунта присущи следующие идеи.

1) Бунтарь — не злодей и не преступник, он вынужден безысходными обстоятельствами жизни к протесту и мятежу.

2) Бунт закономерно вырастает из неустроенной несчастливой жизни. Он есть результат не каприза, а осознания безысходности.

3) Бунт отчаяния неизбежен и правомерен, но не результативен.

4) Даже за отдельным частным бунтом стоит общее.

5) Одинокое, без опоры на народ, выступление безумно и пагубно для восставшего.

6) Природа и интересы индивидуального бунта и стихии народного возмущения (моделируемого наводнением) столь различны, что прийти в союз и единое действие не могут.

7) Бунт отрицается в принципе, ибо в нем проявляются бессмысленность и беспощадность.

8) Отрицается и осуждается жестокость подавления бунта силой власти.

9) Жестоко покаранный мятежник вызывает сочувствие и призыв милости к падшему.

10) Жестокое подавление бунта не вырывает его зло с корнем, а есть лишь закапывание в глубь земли зерен нового мятежа. Жестокость рождает смирение, унижение, раболепство, несправие, новую безысходность, а они чреватые новым взрывом негодования, ибо и в первый-то раз из них и родился бунт. Пророчество сбывается. Бунт повторится с новой силой. «Ужо тебе!» говорится не зря.

Бунт Евгения заключает в себе некоторые элементы знаменитой пушкинской формулы. Этот бунт — бессмыслен (все же бунтует человек, ум которого против ужасных потрясений не устоял) и беспощаден (угрожает Евгений не только медному истукану — «державцу полумира», но и «строителю чудотворному», а следовательно, и его чудо-строению. Волны же мятущейся, как больной в постели, и по-своему безумной Невы, как Евгений, готовы броситься и на Петра и на его творение).

В сцене бунта Евгения «грозный царь» впервые сам слышит угрозу. И этого-то он и не в состоянии спокойно перенести. Подданный уподобляется ему, становится

С ним вровень, позволяет себе угрожать «Ужо тебе!..», то есть на словах выражать то, что было ежедневной, ежеминутной сутью жизнедеятельности грозного «державца полумира». Варварский кумир своей нетерпимостью нарушает в те поры уже сформулированный Кантом нравственный категорический императив, согласно которому мы к людям должны относиться так, как хотели бы, чтобы они относились к нам.

Евгения преследует то тяжело дышащий, «как с битвы прибежавший конь» «державной» Невы, то державный конь Петра. Пушкин все время «играет» смыслом и значением разлива Невы, она или художественно оттеняет действия Евгения, или сливается с ними в едином возмущении против Петра и Петербурга, или отличается от бунта Евгения и дает образ другого широкого, не одиночного мятежа, или выступает как сопредседатель бедного Евгения в карательной погоне Медного всадника за безумным повстанцем.

Пушкин открывает новаторский художественный прием и закладывает большую традицию его использования: природная стихия не только символизирует и аллегорически передает некую социальную силу, но и является предметом художественной «игры», в которой природное выступает как социальное и обозначает то одни его стороны и процессы, то другие (иногда совершенно противоположные). Не следует думать, что это простая противоцензурная хитрость. Нет, это величайший художественный прием, позволяющий поэту так метафорически взаимоналагать одни предметы на другие, так сопоставлять природное и социальное, что из этих взаимодействий высекаются снопы искр, освещающие все окружающее новым светом. Благодаря этому реальность предстает перед нами в новом обличье, в неожиданном освещении, с новой стороны. Выясняются удивительные сходства и различия несопоставимых предметов. Позже эта техника неоднократно использовалась разными авторами, в том числе очень далекими от Пушкина и художественно и географически и весьма опосредованными путями получившими эту технику в руки.

Однако характерно, что прием «игры» природы с социальностью применяется и тогда, когда никакого противоцензурного смысла он не имеет и используется в чисто художественных целях. Так, например (нарочно берем крайне отдаленное от Пушкина художественное

явление), в «Чуме» А. Камю ведется ассоциативно-метафорическая «игра» природным и социальным. Впрочем, при всей и географической, и философской, и художественной отдаленности «Чумы» от «Медного всадника» не исключено, что главный художественный прием этого романа находится в поле открытий русской литературы, восходящих к Пушкину. На свою близость к Ф. М. Достоевскому не раз указывал и сам А. Камю. В «Идиоте» же Достоевского перед нами не просто бедный безумец князь Мышкин, но и само его «идиотство» предстает в природной и в социальной ипостасях. Все время идет «игра» темой идиотизма, природным и социальным в ней. От Достоевского же «рукой подать» до Пушкина, который, повествуя о бедном безумце Евгении, «играет» природными и социальными силами. Особенно примечательна многовариантно-аллегорическая, многовалентно-символическая, метафорически соединяемая с разными социальными смыслами «игра» природной силой Невы.

Река то сближается с темой государственности («Невы державное течение»); она величественно одета в береговой гранит, как и Петербург — город, несущий главную державную смысловую нагрузку. Нева другими своими аспектами сближается с державным конем Петра (река дышит, как с битвы прибежавший конь, и державной славой полтавской победы вдруг веет со страниц петербургской повести). Имеет свои точки пересечения этот образ и с Евгением: «Нева металась, как больной» — как больной безумец Евгений, и, как он, река бунтует против Петра.

В черновиках содержатся внятные свидетельства сближения природной стихии со стихией бунта. Тот эпизод, когда наводнение, залив Сенатскую площадь, у ее края загнало Евгения на мраморного льва, сопровождался следующей характеристикой бедствия:

Гроза пирует,
Мостов уж нет — исчез народ,
Нева на площади бунтует.

При этом характеристика бунта на площади при «исчезнувшем народе» придает очень специфический характер «сближения» восстания природной и социальной стихии. Нева выступает не раз в поэме как сила противопетровская, она «тревожит вечный сон Петра». Некоторыми своими образными смыслами Нева воспринимается как метафора народного мятежа, разбойного напа-

дения, а порою и злодейского набега. При всем том река остается свободной природной стихией, Нева остается сама собой, она выходит из берегов, затопляет улицы, борется с ветром. Оставаясь сама собой, река вдруг перевоплощается в державную силу, а потом в силу противопетровскую, мятежную, она сближается то с Евгением, то с Петром, то с конем Медного всадника, то с народным бунтом.

Эти смыслы «играют», переливаются свободно и легко, переходят друг в друга, не затуманивая ни одного из них. Таково величайшее и недостижимое искусство метафорической игры природными и социальными аспектами одного и того же явления. Это искусство позволяет Пушкину небывало лаконично и емко в маленькой поэме выразить много генеральных аспектов жизни целой эпохи, раскрыть важные проблемы философии истории, поставить существеннейшие и актуальнейшие проблемы государственности в ее отношениях к личности, утвердить как существеннейшую и генеральную для нового исторического времени тему личности, ее судьбы.

Все сопряжено в поэме. Все различное схоже, все схожее различно в своем своеобразии. Все перетекает одно в другое, становится другим, оставаясь самим собою в глубине своего существа. Все составляет единый мир, монизм которого и проявляется способностью к этим перетеканиям явлений, предметов, стихий, сил друг в друга. Огонь то тлеет, то полыхает под волнами Невы, в коне Петра, в сердце Евгения, в лице грозного царя. Пламенем помечены все грозные силы и стихии бунта и революционных преобразований. Однако эти же силы и стихии другими своими сторонами, гранями, свойствами оказываются сопряженными с совершенно иными явлениями и вступают в иную цепь взаимодействий. Про Неву было уже сказано. Добавлю лишь, что Нева в своем зверином облике («как зверь остервенясь») схожа с беломраморным геральдическим львом, на котором под стать мрамору «страшно бледный» восседает Евгений («на звере мраморном верхом»). Нева державна, как Петр, безумна и мятежна, как Евгений. Река сопрягает бедного безумца с царем и делает их сравнимыми, сопоставимыми и известными качествами даже «перетекающими» друг в друга.

Евгений мечтателен, как поэт («размечтался, как поэт»), его «замещает» поэт (хозяин его квартиры сдает

ее «бедному поэту»). Поэт же для Пушкина равновелик царю. Евгений и есть личность — начало, равновеликое царю и государственности, его программа жизни (счастье личности) равновелика по значимости державной программе Петра, включающей экономические, военно-стратегические, государственные преобразования. Петр предстает как живой человек из плоти, как бронзовый кумир, как железный истукан, «уздой железной» поднимающий Россию на дыбы, как Медный всадник. Плоть в поэме приравнена к бронзе, бронза превращается в железо, железо оборачивается медью, медь схожа с кровью — частью плоти, кровь проступает в цвете порфиры, символизирующей государственность, и т. д. Петр одними своими качествами сопрягается с Наполеоном, другими с Робеспьером и по этим же линиям опять оказывается схожим с Евгением («Наполеоновское» начало — преодоление в себе «твари дрожащей» — пробуждается в Евгении в момент вспышки «робеспьеровского» бунтарского начала). Евгений так относится к декабристам, как Петр I к Николаю I (сходства «кратности»).

Цепь превращений, сближений отдельными сторонами, сходств некоторыми гранями охватывает у Пушкина грандиозный круг явлений, весь поэтический мир его петербургской повести. Как сложен этот мир! Как строен! Как един в своей воплощенной в слово материальности! Как целен в своей духовности, в своей одухотворенности! В этом мире все есть всё, и все различно, одинаково и своеобразно. Все соединено — низкое и высокое, это сопряжение живет не только в смысле, но и в самом стиле поэмы, сопрягающем обыденное и одическое. В поэме, как в диалектике гераклитовской теоретической модели лука-лиры, расходящееся сходится и все проистекает через борьбу, которая, однако, у Пушкина согласуется в едином гармоничном, возвышенном и трагичном бытии. Все враждующие силы этого поэтического мира — из одного корня выросли, из одной субстанции сотворены и поэтому едины в своей враждебности. Единое раскалывается на множественное и противоположащее и взрывается враждой противоборства, противоборствующие же силы перетекают друг в друга и соединяются в целостность. Такова вселенная «Медного всадника», таково его ужасное, величественное, трагическое и прекрасное мироздание.

В первом слое поэмы все вещи выписаны с графической четкостью: кружевной узор чугунной ограды, выкованная из солнца адмиралтейская игла, гранитная набережная Невы, громады домов, вздыбленный Медный всадник и т. д. Во втором слое поэмы происходит перетекание вещей, сил, стихий друг в друга. Смысл начинается «плыть». Вся «занавешенность», «загадочность» поэмы во многом определяется этим «перетеканием» явлений. Вместе с тем такое «перетекание» дает дополнительную метафорическую краску всем явлениям и предметам, позволяет им взаимораскрываться друг через друга. Это «перетекание» имеет концептуальный смысл: все явления художественного мира поэмы есть явления жизни России. И деспотизм самодержавия, и бунт Евгения, и созидательно-преобразующая деятельность Петра, и буйство стихии, как зверь бросившейся на Петроград,— все это разные стороны величественной и трагической российской действительности, вся эта пестрота, это многообразие перетекающих друг в друга явлений имеют единые национальные корни.

В глубине этого «плывущего» слоя находятся «ядра» явлений, их глубинная сущность, их главный концептуальный смысл: во многих своих ипостасях предстающий перед нами Петр оказывается двуединой в своей сути фигурой (созидатель державы — разрушитель личности), Евгений обладает объемной сутью (личность, стремящаяся к самоосуществлению своей судьбы, — бунтарь — покорный, сломленный человек) и т. д.

В стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» памятник «не оживает» и не двигается. Однако оживление его осуществляется за счет духовного движения народов.

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык.

Повышение значения поэта придает его монументу историческое самодвижение. Нерукотворный памятник движется самим историческим процессом. Однако Медный всадник лишен подобного исторического самодвижения. К нему не идет народная толпа, от него бежит бедный безумец, пригрозивший истукану грядущим крахом («Ужо тебе!»). Медный истукан движется лишь в безумном воображении его подданного, на деле же

он, поднявши на дыбы коня, как и Россию, застыл в исторической неподвижности и уж не ведет их вперед.

Пушкинский «Медный всадник» имеет глубокие историко-культурные связи с литературным, а также с театрально-драматургическим, живописным, скульптурным, архитектурным творчеством русских и западноевропейских мастеров. Поэма порождена глубокими художественными взаимодействиями с широчайшим культурным слоем (в частности, притяжения-отталкивания по отношению к социально-философским идеям Вольтера и других просветителей). Зачиная критический реализм в русской литературе, «Медный всадник» опирается на художественный опыт и вбирает в себя достижения поэтики барокко, классицизма, сентиментализма и романтизма, просветительского реализма. В сферу художественных взаимодействий, во внутреннюю структуру, в стиль, в концептуально-художественное строение поэмы входят идейно-эстетические пласты, приемы и элементы поэтического видения, присущие этим предшествующим критическому реализму художественным направлениям. Вместе с тем эта поэма является художественно-экспериментальным творческим полем, в котором формировалась совершенно новаторская, определившая судьбу русской литературы XIX века, а через нее и судьбы мировой литературы поэтика критического реализма. Последний и является той монистической основой, на которой сплавлялись в единое целое разнородные художественные влияния и воздействия.

В художественной концепции этой многозначной поэмы живут разные пласты смысла:

1) Первый, поверхностный смысл *классицистический*, который «обманывает» слишком доверчивого и слишком неглубокого читателя. Этот смысл породил массу ошибочных трактовок поэмы, когда ее поверхность воспринимали как глубину и истинность. Внешний «обманный» слой смысла «Медного всадника» утверждает идею, знакомую каждому человеку пушкинской эпохи, идею, ставшую официозной, сформированную в недрах классицистической культуры — личность (частное) должна быть подчинена государству (общему), общее господствует над частным, державные интересы возвышаются над индивидуальными. Если бы концепция пушкинской поэмы к этой идее бы и сводилась, то перед нами было бы интересное, быть может, даже мастерское про-

извѣдение, находящееся на уровне господствующего обыденного сознания и имеющее в идейно-концептуальном отношении переходящее значение.

Последующими глубинными семантическими слоями этот поверхностный слой смысла дополняется, обогащается и замещается.

2) Второй, более глубинный, семантический пласт («сущность первого порядка») — *романтический*. Этот смысл порожден художественным взаимодействием поэмы с романтической художественной традицией, которая наложилась на «родную», естественную для нее социально-питательную почву общественных разочарований, порожденных поражением декабристов и установлением жестокого деспотизма Николая I. Второй слой смысла «Медного всадника» также обманчивый — несет идею, сформулированную в недрах романтической культурной традиции: властвование гордой и одинокой фигуры мощного «державца полумира» над дикой стихией, над «толпой» и над жалкими посредственностями; стремясь улучшить жизнь, люди делают ее невыносимой; борьба за новую государственность и преобразование общества дает ряд прямых, благостных положительных и ряд обратных, пагубно-отрицательных результатов. Этот слой смысла совпадает с несколько более высоким уровнем сознания эпохи, но не вырывается за границы обыденного, общепринятого сознания.

Присутствие «обманчивых» слоев смысла делает и без того сложную по своей поэтике повесть «загадочной».

3) Самый глубинный («сущность второго порядка») слой смысла, доминирующий и определяющий всю художественную концепцию этого произведения — *реалистический*: личность и социальна и самоценна. Ее судьба неотделима от судьбы государства. Только через «частное», во имя личности (а не вопреки и не за счет нее!) может развиваться «всеобщее» и торжествовать государственность.

Под двумя «обманчивыми» слоями на «семантическом» дне поэмы живет тщательно спрятанная и зашифрованная реалистическая художественная концепция. На глубинном семантическом уровне в «Медном всаднике» таится художественная концепция, ценность которой и в ее величайшем возвышении над обыденным сознанием эпохи, и в ее величайшем гуманистическом, общечеловеческом — «на все времена» — решении: никакая

«всеобщность» не может благополучно существовать за счет личности. Прорыв в конце первой трети XIX века к столь высокому решению проблемы ставит художественную концепцию «Медного всадника» на высочайший исторический пьедестал, много более высокий, чем гром-камень, на котором возвышается горделивый истукан «державца полумира».

Пушкинская формула эстетического восприятия чеканно высечена в стихе:

И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь...

«Медный всадник» позволяет читателю полно осуществить пушкинскую формулу эстетического восприятия: поэма доставляет наслаждение и упоение гармонией стиля, и слезы наворачиваются на глаза человека, знакомящегося с трагической судьбой личности, с историей бедного Евгения.

Пушкин мыслит стилем¹. Он утверждает идеал гармоничной жизни, сочетания личного и державного не только содержанием «Медного всадника», но и его стилем, в котором державно-одическое объединено с интимно-обыденным. Строгий и ясный, гармоничный и прекрасный, уравновешенный и четкий стиль пушкинской поэмы, несмотря на ее трагически безысходное для данной эпохи содержание, предвосхищает грядущее историческое разрешение трагического разлада человека и государственной власти. Пушкину были «ведомы все страдания цивилизованного человека», однако он «обладает инстинктивной верой»² в разумность общего хода исторического развития, в грядущую гармонию. В «Медном всаднике» аспект «страдания» выражен в трагической судьбе Евгения, а «вера» в гармонию живет в стиле, все сопрягающем, уравновешивающем и округляющем острые углы реальности.

«Медный всадник» — сложное и уникальное по жанру произведение. В поэме интеллектуальной работой занят и Петр, строящий державно-стратегические планы, и Евгений, проводящий ночь «в волненье разных размышлений», то строящий жизненные планы и мечтающий, как поэт, то со страшно прояснившимися мыслями

¹ См.: Сквозников В. Лирика Пушкина. М., 1975, с. 31.

² Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. VII. М., 1965, с. 202—203.

устремляющийся к Медному всаднику, чтобы сформулировать свое пророчество-угрозу, и Пушкин («когда я в комнате моей пишу, читаю без лампы»), неутомимо исполняющий на глазах читателя творческий труд, и повествователь, не только описывающий трагические события, но и в граненых строках формулирующий историко-философские максимы. Перед нами интеллектуальное произведение, петербургская повесть, лирико-эпическая поэма, «маленькая трагедия», историческая хроника, историко-философское рассуждение, эзоповская ода, воздающая хвалу Петру и его твореньям и подцензурно-аллюзионными образами иносказующая о деспотии и осуждающая ее.

Пушкин сопоставляет и сопрягает реальные данности жизни: с одной стороны, красоту, стройность, богатство и пышность, веселость Петербурга, с другой — его гибельность для судьбы и счастья маленького человека. Это сопряжение эстетически противоположных начал не примиряется, не снимается на уровне концептуально-содержательном, так как Пушкин не знает никакого рационального способа разрешения конфликта. Но на уровне эстетического чувствования Пушкин сопрягает противоположности в едином гармоничном стиле, что предвосхищает их грядущее реальное разрешение.

Новая история России началась с Петра, и поэтому осмысление нашей современности происходит в свете истории, уходящей корнями к петровской эпохе. «Медный всадник» находится на половине исторического пути от эпохи Петра к нашим дням. Он и зеркало, в котором отражена пушкинская эпоха, и увеличительное стекло, позволяющее рассмотреть исторически отдаленные очертания петровского времени, и волшебный фонарь, в котором мерцают многие проблемы современности и будущего.

2. ЦЕННОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ ПОЭМЫ

Переживание, вызываемое поэмой, необычайно многогранно. Оно подобно некоему сложному кристаллу, грани которого необозримы с какой-либо одной точки зрения. Читатель интуитивно выбирает для себя по меньшей мере две «точки обозрения» духовной информации поэмы. Он задает себе два вопроса: 1) в чем смысл существования «маленькой личности», персонифицированной в образе «чиновника из Коломны»? 2) в чем

смысл «великих деяний», государственного интереса, национального прогресса? Эти вопросы обозначают экстремальные точки переживания в сфере «умных эмоций», пробуждаемых при чтении. Эти вопросы стремятся как бы вытеснить друг друга. Они оформляют переживание в новую вопросительную линию, в «вопрос вопросов»: в чем высший смысл бытия? Что есть истинная ценность? В чем она? В достижении государством монолитности и силы? Или в достижении маленьким человеком счастья? Как осуществить гармонию общества и личности? И какое для этой гармонии необходимо общество? Какая личность?

Поразительна универсальность пушкинского взгляда на мир. Поэт отзывается буквально на *все*, что есть в жизни. В «Медном всаднике» он любит и «Петра творенье», и образ «Евгения молодого», чье имя звучит «приятно» для поэта и с которым не случайно пушкинское «перо к тому же дружно»; с убеждающей симпатией поданы и «блеск пиров, и говор балов» — с одной стороны, а с другой — скромные мечты Евгения о женитьбе; в равной мере останавливает взор поэта закончанная в величественный гранит бушующая Нева и некий «остров малый», на котором, как с меланхолической нежностью замечает поэт, «не взросло... ни былинки». Эта проникновенная способность все объять поэтическим чувством живет в великом творении поэта. В «Медном всаднике» поразительная глобальная любовь к миру и человечеству оказывается глубоко про-рефлектированной; она сама себя вопрошает о своей собственной правомерности, выверяет свою преданность реальности со всеми ее коллизиями. Это и позволяет поэту выразить образ универсального мира.

Гуманность и духовная зрелость этого переживания-вопроса передается читателю, заставляя его осмыслить и в трагедийном катарсисе преодолеть противостоящие друг другу начала, с которыми глубокий ум сталкивается, постигая историческую реальность. Глобальная вопросительность поэмы рождает в читателе очищающее движение мысли по отношению к исторически неясным, временно неразрешимым проблемам бытия. Концепция поэмы ставит под сомнение самый принцип несогласованности различных жизненных сил и ищет их неоднозначную гармонию. Сам этот поиск и есть уже выход за пределы и возвышение над «обыденным»

культурным сознанием эпохи. Вернее, нужно было над ним высоко подняться в своей концепции мира и личности, чтобы начать этот поиск.

Художественная концепция поэмы, несомое ею эстетическое переживание прямо корреспондируют с высшей социальной задачей искусства: творчески развить и социально ориентировать и социализировать личность, утверждать ее самоценное значение, внушать ей активную жизненную позицию, вовлекающую ее в дела социума. Другими словами, художественная концепция поэмы отвечает высоким нравственно-эстетическим, высшим социальным задачам искусства, она решает и конкретно-исторические и высшие метафизические вопросы бытия.

3. ЦЕННОСТНЫЙ СТАТУС «МЕДНОГО ВСАДНИКА»

Критика любой исторической эпохи, как бы верно ни прочла произведение Пушкина, «всегда оставит следующей за ней эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего»¹. Целостный анализ произведения не составляет исключения и не претендует на окончательное, абсолютно исчерпывающее его истолкование «на все времена», а лишь дает возможно полное и всеохватывающее прочтение, отражающее методологический уровень, исторически-жизненный и художественно-эстетический опыт своей эпохи.

Бесконечность смысла и безмерная ценность «Медного всадника» сказываются в том, что эта поэма — неисчерпаемый клад идей, на дне которого всегда «остается нечто неразложимое» и требующее постижения.

Пушкинская поэма является шедевром мирового класса. «Медный всадник» Пушкина и по национальной и общечеловеческой значимости, и по глубине своей художественной концепции, и по виртуозности ее воплощения, и по своей непреходящей ценности стоит в ряду и на уровне величайших вершин мирового искусства, таких, как «Илиада» Гомера, «Божественная комедия» Данте, «Гамлет» Шекспира, «Фауст» Гёте, «Война и мир» Толстого, «Преступление и наказание» Достоевского.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч в 13-ти т., т. V. М., 1954, с. 555.

нечно, при отточенности литературного вкуса опытного критика и интуитивное суждение может выявить существенные особенности произведения. Однако далеко не всегда. К. Станиславский, например, не надеялся на интуицию, а вырабатывал принципы актерского творчества.

Теперь охарактеризуем метод как инструмент интерпретации и оценки произведения. Остановимся на каждом из составляющих научный метод четырех необходимых и достаточных для постижения всякого предмета мыслительных действиях (шагах).

Первый шаг — мыслительное действие предварения — «выбор исходной позиции» — определение принципов, установок и направления анализа. Этот мировоззренческий этап дает видение объекта общим планом. Знакомство с объектом начинается с его восприятия в широком окружающем контексте, при котором осуществляется общий взгляд на предмет в свете мировоззренческой установки. Мыслительное предварение определяет и держит под своим контролем три последующих мыслительных шага. Выбор исходной позиции обусловлен культурно-мыслительной традицией, предшествующим «мыслительным материалом» данной области знания, а также социальными ориентациями исследователя.

Второй шаг — мыслительное действие подступа и обхода — осуществление подходов и анализов, приводящих к видению предмета средним и крупным планом, приближение к объекту вплоть до непосредственного «соприкосновения» с ним и рассмотрение его с разных сторон. На этом пути осуществляется рассмотрение предмета «вплотную», и он обходится в идеале со всех сторон, раскрывается смысл и значение его внешних связей.

Третий шаг — мыслительное действие проникновения — осуществление приемов и операционной техники, позволяющих войти внутрь исследуемого предмета (вскрытие его внешней оболочки, вторжение вглубь и рассмотрение элементов, составляющих структуру). Здесь происходит расчленение предмета и выявление блоков, из которых он построен. На этом этапе предмет рассекается под определенным «углом атаки», происходит проникновение внутрь, раскрывающее смысл и значение его внутренних связей, его строения, организации, сочленения частей и элементов.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Аболимов П. Ф. — 262
 Аврелий Марк — 182
 Айхенвальд Ю. И. — 124
 Александр I — 137, 140, 141, 143, 195, 215, 220, 234, 272, 274, 285, 287, 303, 343, 375, 377
 Александров В. Б. — 130
 Александрова Н. А. — 81
 Алексеев М. П. — 153, 174, 187—189, 250
 Алексеев Ф. Я. — 261
 Алексей (царевич) — 190
 Альгаротти Ф. — 187
 Андреев А. С. — 315
 Анненков П. В. — 245
 Анненский И. Ф. — 255
 Анциферов Н. П. — 191, 206
 Аракчеев А. А. — 154
 Арменжон В. — 119, 299
 Аронсон М. — 196, 198
 Архип (слуга) — 212
 Асафьев Б. В. — 98, 371
 Аст Ф. — 24, 25
 Ахматова А. А. — 155—158, 341
 Байрон Дж.-Н.-Г. — 53, 202
 Бакурадзе О. — 44
 Балибар Р. — 96
 Барант А.-Г.-П. — 56
 Баратынский Е. А. — 246
 Барт Р. — 96
 Батюшков К. Н. — 160, 168, 196, 200, 348, 349
 Баумгартен А. — 363
 Бах И. — 90
 Бахтин М. М. — 19, 65, 78, 79, 88, 271
 Безобразов С. Д. — 214
 Бейли Д. — 159, 206
 Белинский В. Г. — 9, 10, 11, 17, 19—21, 72, 73, 117, 124, 240—243, 251, 325, 391
 Белый А. (Бугаев Б. Н.) — 120, 135, 184, 208, 252, 255, 257—259, 280, 281, 287—290, 366
 Бенкендорф А. Х. — 214, 215, 217, 218, 235, 306, 324
 Бенуа А. Н. — 261, 262
 Бернини Л. — 167
 Берно Л. — 90
 Берх В. Н. — 173, 202
 Билинштейн — 167
 Благой Д. Д. — 113, 114, 125, 126, 191, 195, 210, 211, 253, 308, 315, 325, 379
 Блок А. А. — 89, 171, 255, 256, 259, 260
 Бобышев М. П. — 262
 Бомарше П. О. К. де — 56
 Бонди С. М. — 59, 60, 119, 120
 Боров Ю. Б. — 21, 28, 63, 129, 165, 202, 325
 Боровский В. Л. — 174
 Браиловский С. Н. — 119
 Брехт Б. — 51, 52
 Бродский Н. Л. — 130, 131
 Брюсов В. Я. — 118, 119, 130, 131, 175, 205, 251, 255—257, 309, 319, 347, 353, 356, 358, 366
 Булгарин Ф. В. — 169, 185
 Бурсов Б. И. — 11
 Бэгби Ф. — 85
 Вавилов С. И. — 105
 Валериани Дж. — 166
 Валлен-Деламот Ж. А. — 166
 Вальцель О. — 30
 Варош М. — 72
 Вейсман А. Д. — 33
 Веласкес Д. — 167
 Вельфин Г. — 89
 Венгеров С. А. — 119, 123, 131, 309
 Верлицка А. — 78
 Веселовский А. Н. — 55
 Виельгорский М. Ю. — 220
 Викери У. Н. — 205
 Винаш — 167
 Винкельман И. И. — 8
 Виноградов В. В. — 319
 Винокур Г. О. — 121, 316, 344
 Владимиров П. В. — 196
 Воейков А. Ф. — 169, 170
 Волошинов В. Н. — 79
 Вольтер М. Ф. — 56, 161, 386
 Вяземский П. А. — 9, 156, 168, 199, 200, 221, 308
 Вяземский П. П. — 118
 Гайденко П. П. — 22, 97
 Ганнибал И. — 210

- Гатто Э. Ло — 194, 251
 Ге Н. Н. — 7
 Гегель Г. В. Ф. — 32, 94, 139
 Гей Н. К. — 4
 Георгиев Н. — 4
 Гераклит — 345
 Герцен А. И. — 144, 177, 388
 Гершензон М. О. — 73, 74, 120
 Герштейн Э. Г. — 155
 Гёте И. В. — 54, 92, 112, 391
 Гинзбург Л. Я. — 317, 334
 Гиппиус Вас. В. — 207
 Глизер Р. М. — 262—264
 Гнедич Н. И. — 349
 Гоголь Н. В. — 58, 72, 92, 134,
 147, 148, 171, 204, 205, 252,
 253, 295, 300, 308
 Годунов Б. — 194, 306
 Голицын Д. В. — 154
 Голицын А. Н. — 220
 Голошевска М. — 28
 Гомер — 17, 22, 391
 Гончарова (Пушкина) Н. Н. —
 150, 206, 210, 216
 Горький М. (Пешков А. М.) —
 7, 8, 51
 Градицин — 166
 Гранин Д. А. — 142, 148
 Греймас А.-Ж. — 80
 Греч Н. И. — 169
 Грибоедов А. С. — 76, 169—171
 Григорьев Ап. А. — 249, 250,
 255
 Гримм Г. — 29
 Гриммель — 167
 Гроссман В. С. — 57
 Гроссман Л. П. — 127, 243, 244
 Гуковский Г. А. — 114, 127, 129,
 147
 Гюго В. — 56
- Даль В. И. — 115
 Данжо Ф. де-Куральон — 206,
 207
 Данте Алигьери — 54, 94, 112,
 134, 183, 391
 Дельвиг А. А. — 74, 348
 Дементьев М. В. — 211
 Денисов Э. В. — 90
 Державин Г. Р. — 161, 174, 193
 Дидро Д. — 56, 175
 Дильтей В. — 97
 Дмитриев В. А. — 114
 Докусов А. М. — 147
- Долгополов Л. К. — 189, 194,
 253
 Достоевский Ф. М. — 10, 19,
 51, 52, 57, 63, 74, 134, 144,
 145, 159, 171, 201, 203, 228,
 252, 254, 298, 300, 382, 391
 Дробницкий О. Г. — 44
 Дурова Н. А. — 156
 Дурылин С. Н. — 173
 Дюма А. — 250
- Екатерина II — 174, 194, 273,
 274, 276, 302, 303, 306, 375
 Елизавета — 195, 276
 Еремеев А. Ф. — 4
 Еремин М. П. — 149, 180, 208,
 209, 280, 373
 Есипов Г. В. — 190
- Жемчужников Л. М. — 155
 Жилле Н. — 166
 Жобар А. Ж.-Б. — 169
 Жорж Санд (Дюдеван А.) —
 56
 Жуковский В. А. — 72, 93, 124,
 148, 168, 216, 217, 240, 242,
 245, 272, 324, 325, 348
- Завадская Е. М. — 199
 Замотин И. И. — 131
 Захаров Р. В. — 262—264
 Зеленцов К. А. — 261—263
 Зингер (Цявловская) Т. Г. —
 235—236, 327
 Зись А. Я. — 4
 Золя Э. — 41
 Зунделович Я. О. — 73, 74, 98
- Иван (Иоанн) II — 274
 Иван (Иоанн) IV Грозный —
 274, 275, 276, 375
 Иванов Вал. Вас. — 238
 Иванов Вяч. Вс. — 79
 Иванов П. — 164
 Иенсен А. — 120
 Измайлов Н. В. — 59, 176, 202,
 292, 299, 300, 341
 Ингарден Р. — 29—31
- Каганович А. Л. — 166
 Калигула — 308
 Камю А. — 51, 382
 Кантемир А. Д. — 191, 211

- Каравак Л. — 166
 Карамзин Н. М. — 175, 194,
 273, 308, 319, 326, 327, 376
 Каули М. — 19
 Кафка Ф. — 51
 Квятковский А. П. — 347, 349
 Кельнер Г. — 166
 Керн А. П. — 200
 Киреевский И. В. — 324
 Киров С. М. — 264
 Кирпотин В. Я. — 74
 Кларк Г. — 86
 Клокачев (капитан) — 206
 Ключевский В. О. — 115, 121,
 299, 373
 Кмита Е. — 44
 Ковалевская Н. — 162, 167
 Козловский И. А. — 174
 Колло М. А. — 166
 Копнин П. В. — 32, 34, 106
 Корнель П. — 56
 Короленко В. Г. — 20
 Костюшко Т. — 183
 Кребер А. Л. — 81, 82
 Кроче Б. — 82
 Кукольник Н. В. — 93
 Кюхельбекер В. К. — 168, 169
- Лаврецкая В. А. — 114, 127,
 232, 303
 Лазурский В. В. — 251
 Ландман М. — 81
 Ланциано Дж. Г. — 251
 Лапшина Н. П. — 261, 262
 Ласорса К. — 251
 Лафонтен Ж. Д. — 56
 Левицкий Д. Г. — 174
 Ледницкий В. — 119
 Лемке М. К. — 324
 Леонов Л. М. — 51
 Лермонтов М. Ю. — 53
 Лесков Н. С. — 255
 Ливен Х. А. — 324
 Ливий Тит — 169
 Лобанов-Ростовский А. Я. —
 152, 174
 Ломоносов М. В. — 166, 191,
 195, 274, 347
 Лопухина А. — 190
 Лосев А. Ф. — 67
 Лотман Ю. М. — 4
 Луначарский А. В. — 113, 120,
 360
 Людовик XIV — 147, 207
- Мазель Л. А. — 19
 Майер Г. Ф. — 23
 Майков В. Н. — 174
 Макаровская Г. В. — 117, 118,
 129
 Макогоненко Г. П. — 113, 129,
 131, 253
 Македонов А. В. — 372
 Манн Т. — 79
 Мартини-Бернарди Н. — 251
 Маяковский В. В. — 346, 348,
 349
 Медведев П. Н. — 78
 Мекленбург Н. — 29
 Менделеев Д. И. — 105, 106
 Мережковский Д. С. — 122,
 123, 143, 144, 181, 226, 251,
 255, 258
 Мериме П. — 250
 Местер Ж. де — 187—189, 229
 Микеланджело Б. — 72
 Мильтон Дж. — 112, 274
 Мирский Д. П. — 207
 Мицкевич А. — 54, 118—120,
 132, 162, 166, 173, 175—184,
 187, 221, 376
 Модзалевский Б. Л. — 187, 188
 Мольер Ж. Б. — 56, 112
 Монферран А. А. — 174
 Моор К. — 166
 Мутафов Е. — 4
 Мюссе А. — 56
 Мясников А. С. — 259
- Навои А. — 263
 Наполеон I — 300, 305, 308, 384
 Нардуччи В. — 251
 Нартов А. К. — 166
 Натъе Ж. М. — 166
 Нащокин П. В. — 239
 Нейман Дж. — 68
 Некрасов Н. А. — 64, 255
 Немцевич Ю. У. — 183
 Никита (слуга) — 212
 Никитин И. Н. — 166
 Николай I — 124, 141, 152, 153,
 155, 161, 173, 195, 205, 208,
 211, 212, 214, 215, 220, 221,
 228, 235—239, 272, 281, 283,
 287, 289, 300, 303—305, 308,
 312, 324, 325, 327, 342, 343,
 375, 379, 384, 387
- Ободовская И. М. — 211
 Огарев Н. П. — 255
 Одоевский А. И. — 148, 201, 202

- Одынец Э. — 177
 Оксман Ю. Г. — 186, 187
 Орлов А. С. — 196
 Осипова П. А. — 212
 Павел I — 190, 214, 272—274,
 308, 343, 375
 Пендерецкий К. — 90
 Пермьяков Г. Л. — 33
 Петерсон Б. — 213
 Петр I — 115—390
 Петров В. П. — 185
 Пикассо П. — 89
 Пиксанов Н. К. — 57—60
 Пино Н. — 166
 Пирс Р. — 81
 Пирс Ч. — 106
 Писарев Д. И. — 128
 Платон — 161
 Плетнев П. А. — 222
 Плеханов Г. В. — 11, 67
 Погодин М. Н. — 239, 275
 Погорельский А. (Перовский
 А. А.) — 200
 Пойа Д. — 105
 Полонский Я. П. — 255
 Полторацкая Е. П. — 158
 Поляков М. Я. — 4, 18, 175, 242
 Поппер К. — 106
 Поршнева Б. Ф. — 83
 Поспишиль А. О. — 33
 Поттье Б. — 80
 Преображенский А. Г. — 238
 Прокопович Ф. — 191, 196
 Пропп В. Я. — 80
 Пугачев Е. И. — 148, 222, 239,
 275, 276, 306—307, 339
 Пумпянский Л. В. — 196, 316
 Пушкин А. А. — 215
 Пушкин А. С. — 4, 6, 8, 9, 11,
 17, 19—21, 31, 40, 53, 54, 58—
 60, 63, 72—74, 79, 92, 93, 97,
 111—391
 Пушкин Л. С. — 154, 212
 Пущин И. И. — 342
 Пыпин А. Н. — 117
 Пюже П. — 167
 Рабле Ф. — 65
 Радионова Т. Я. — 19, 98, 99,
 322, 373
 Радищев А. Н. — 63, 148
 Радунский А. И. — 263
 Разин С. Т. — 306
 Расин Ж. — 56
 Растрелли Б. К. — 162, 166
 Растье Ф. — 80
 Реймарс Н. Ф. — 214
 Ремизов А. М. — 255, 257
 Рео Л. Е.-М. — 162, 163
 Риго Г. — 166
 Риккерт Г. — 97, 98
 Робеспьер М. — 300, 384
 Розенберг Я. — 98
 Рокотов Ф. С. — 174
 Романовы — 214
 Рубан В. Г. — 176, 184
 Руссел В. М. — 96
 Руссо Ж. Ж. — 56
 Рылеев К. Ф. — 155
 Сабашников М. В. — 155
 Сабашников С. В. — 155
 Савадовников В. — 122
 Савинков Б. В. — 257
 Саводник В. О. — 319
 Сакулин П. Н. — 58, 81, 91,
 201, 202
 Салтыков-Щедрин М. Е. — 114
 Самсон — 182
 Сандомирская В. Б. — 116
 Сартр Ж.-П. — 79
 Себа Л. — 81
 Сельвинский И. Л. — 260
 Сент-Бёв Ш. — 56, 57
 Сервантес М. — 134
 Серов В. А. — 263
 Сиповский В. В. — 121, 122
 Скаррон П. — 326
 Сквозников В. Д. — 4, 388
 Славинский Я. — 32
 Слонимский А. Л. — 126
 Смирдин А. Ф. — 238, 239
 Смирнов И. В. — 263
 Смирнов Н. М. — 238, 239, 276,
 303
 Смирнов О. — 141
 Снегирев М. Э. — 81
 Соболевский С. А. — 207, 208
 Соловьева О. С. — 114
 Соллогуб В. А. — 207
 Соссюр Ф. де — 368
 Спасович В. Д. — 113, 117
 Сталь А. Л. Ж. де — 56
 Станиславский К. С. — 35
 Станкевич Е. — 96
 Стафецкая М. П. — 22, 103
 Столович Л. Н. — 4, 45, 67
 Стравинский И. Ф. — 90
 Сумароков А. П. — 172, 191,
 302, 347

- Такка П. — 167
 Таннауэр Г. — 166
 Тараненко З. — 71
 Тарский Б. — 166
 Тейт К. Ф. — 81
 Тёрнебом Х. — 21
 Тимирязев К. А. — 105
 Тимофеев Л. И. — 114, 126, 131, 192, 322
 Титов В. П. — 156, 200
 Толстой А. Н. — 9, 57
 Толстой В. В. — 234
 Толстой Л. Н. — 57, 249, 300, 317, 323, 332, 391
 Томашевский Б. В. — 123, 245, 347
 Третьяков В. К. — 191, 192, 200, 347, 349
 Третьяк И. — 118, 119, 251
 Тургенев А. И. — 154, 169, 180, 246
 Тургенев И. С. — 63, 246—248, 250
 Тынянов Ю. Н. — 11, 57, 168
 Тырнов А. В. — 261
 Тютчев Ф. И. — 64, 98
- Уваров С. С. — 169, 185
 Устрялов Н. Г. — 190
 Ушакова Е. Н. — 158
- Файер Ю. Ф. — 262
 Фальконе Э. М. — 162, 163, 165—167
 Фейнберг И. Л. — 4, 299, 301
 Феннел Д. — 352
 Филипп IV — 167
 Флобер Г. — 56
 Фридлиндер Г. М. — 253
 Фукс А. А. — 169
- Хансон Н. Р. — 106
 Хасс Х. Е. — 31
 Хвостов Д. И. — 184—187, 357
 Херасков М. М. — 274, 275
 Хладениус И. М. — 23, 24
- Хомский Н. — 87, 99, 346
 Хуфф Т. Е. — 106
- Чаадаев П. Я. — 148, 169, 171
 Чайковский П. И. — 263
 Чернецов Г. Г. — 261
 Чернецов Н. Г. — 261
 Чернышевский Н. Г. — 114
 Чехов А. П. — 252
 Чиковани С. — 45
 Чулков М. Д. — 326, 327
- Шаликов П. И. — 169
 Шанская Т. В. — 238
 Шанский Н. М. — 238
 Шапиро М. — 81, 91
 Шатилов Б. — 221
 Шатобриан Ф. Р. — 56
 Шевырев С. П. — 117, 196—200
 Шекспир У. — 53, 54, 112, 134, 144, 145, 336, 391
 Шенгели Г. — 100, 347
 Шкловский И. С. — 87
 Шлейермахер Ф. — 24, 25
 Шмурло Е. — 190, 256
 Шонди П. — 23—25, 28
 Шостакович Д. Д. — 19
 Шпаер Г. — 192
 Штелин Я. — 166
 Штридтер Ю. — 132, 252
- Эйдельман Н. Я. — 4, 154
 Эйзенштейн С. М. — 19
 Эйхенбаум Б. М. — 11, 57
 Эко У. — 80
 Элиат Н. К. — 196
 Эльяш Н. И. — 262
 Эмрих В. — 31
 Энгельгардт Б. М. — 123
 Энгельс Ф. — 37, 250
 Эрматингер Э. — 30
- Языков Н. М. — 269
 Якобсон Р. — 96, 201
 Яковлев — 152
 Якубович Д. П. — 309, 310
 Якубович П. Ф. — 257

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора

3

I. ТЕОРИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ОЦЕНКИ

1. КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ И СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ КРИТИКИ

Литература — критика — общество	7
Критика — литература? Критика — наука?	11
Критика — литературоведение	14

2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КРИТИКИ СО СМЕЖНЫМИ ОБЛАСТЯМИ ДУХОВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Критика и литература. Критика и риторика	17
Критика и эстетика	19
Критика и герменевтика	22
Критика и аксиология	28
Критика и методология	32

II. МЕТОДОЛОГИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ОЦЕНКИ

ОБЩЕЕ СУЖДЕНИЕ О ПРОИЗВЕДЕНИИ

МЕТОД КАК ТИП УСТАНОВОК И ПРИНЦИПОВ ПРОЧТЕНИЯ ОЦЕНКИ	41
1. ИСТОРИЗМ КАК ИНТЕРПРЕТАЦИОННАЯ УСТАНОВКА	42
2. ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ КАК ОЦЕНОЧНАЯ УСТАНОВКА (преломление историзма в сфере аксиологии)	44

СМЫСЛ И ЦЕННОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

МЕТОД КАК ТИП ПОДХОДОВ И РАССМОТРЕНИЙ СМЫСЛА И ЦЕННОСТИ	46
1. РЕАЛЬНОСТЬ КАК КЛЮЧ К СМЫСЛУ ПРОИЗВЕДЕНИЯ: социологический подход; гносеологический подход	47
2. КУЛЬТУРА КАК КЛЮЧ К СМЫСЛУ ПРОИЗВЕДЕНИЯ: историко-культурный подход; сравнительно-исторический подход	49
3. СУДЬБЫ ХУДОЖНИКА И ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК КЛЮЧ К ЕГО СМЫСЛУ:	
Биографический подход	56
Творческо-генетический подход	58
Онтологический подход	60
4. ОЦЕНКА ЭСТЕТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ, ЗАПЕЧАТЛЕННЫХ В ПРОИЗВЕДЕНИИ	66

СМЫСЛ И ЦЕННОСТЬ ВНУТРЕННЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

МЕТОД КАК ТИП ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫХ И ОЦЕНОЧНЫХ ОПЕРАЦИЙ И ПРИЕМОВ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА	68
1. ОПЕРАЦИОННОЕ ПРОНИКНОВЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕН- НЫЙ ТЕКСТ	
Структурный анализ	69
«Внимательное чтение» и «микроанализ»	73
Культурное поле как операционный инструмент ана- лиза	75
Семиотический анализ	78
2. ПРИРОДА СТИЛЯ И СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ	
Поле функционирования стиля. Его коммуникативные и эстетические возможности	80
Структура стиля	86
Стиль в его соотношении с методом и направлением	92
Анализ стиля	96
3. ОЦЕНКА ВНУТРЕННЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕН- НОГО ТЕКСТА	
Интонационный анализ	98
Оценка нормативного фундамента художественного текста	100

СМЫСЛ И ЦЕННОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

МЕТОД КАК ТИП ОБОБЩАЮЩИХ ПРОЦЕДУР	101
1. ИТОГОВОЕ СУЖДЕНИЕ О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕП- ЦИИ	102
2. ОЦЕНКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ	107
3. ОБЩАЯ ОЦЕНКА ПРОИЗВЕДЕНИЯ	109

III. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ОЦЕНКА

Целостный анализ поэмы Пушкина «Медный всадник»

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА «МЕДНОГО ВСАДНИКА»	
УСТАНОВКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ОЦЕНКИ	113

СЕМАНТИКА И ЦЕННОСТЬ ВНЕШНИХ СВЯЗЕЙ «МЕДНОГО ВСАДНИКА»

1. «МЕДНЫЙ ВСАДНИК» И РЕАЛЬНОСТЬ	
Социологическое прочтение	135
Отражение действительности в поэме	149
2. «МЕДНЫЙ ВСАДНИК» И КУЛЬТУРА	
Художественная концепция произведения в контексте его общекультурных взаимодействий	159
Поэма в контексте ее литературных взаимодействий	175

3. «МЕДНЫЙ ВСАДНИК» И ПУШКИН	
Смысл «Медного всадника» в контексте личности автора	205
Произведение в контексте его творческой истории	220
Семантика поэмы в контексте истории ее социального бытия	235
Смысл поэмы в контексте ее художественных интерпретаций и порожденной ею традиции	251
4. ЗНАЧЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО БОГАТСТВА ПРОИЗВЕДЕНИЯ	264
СЕМАНТИКА И ЦЕННОСТЬ ВНУТРЕННИХ СВЯЗЕЙ «МЕДНОГО ВСАДНИКА»	
1. ВНУТРЕННЯЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА «МЕДНОГО ВСАДНИКА»	
Семантика структуры художественного текста	271
«Внимательное чтение» художественного текста	288
Семантика микроструктуры произведения	292
Анализ поэмы в свете творческих исканий Пушкина	298
2. ЯЗЫК И СТИЛЬ «МЕДНОГО ВСАДНИКА»	
Знак и смысл	309
Языково-стилистический анализ. Особенности национально-исторического стиля	315
Стиль направления, запечатленный в художественном тексте	328
Семантика авторского стиля и стиля произведения	331
3. ВИРТУОЗНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МАСТЕРСТВА ПУШКИНА	
Ценность интонационного строя поэмы	346
Ценность строфической организации и звуковой отделки стиха	352
ГЛУБИНА И СОВЕРШЕНСТВО «МЕДНОГО ВСАДНИКА»	
1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ «МЕДНОГО ВСАДНИКА»	372
2. ЦЕННОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ ПОЭМЫ	389
3. ЦЕННОСТНЫЙ СТАТУС «МЕДНОГО ВСАДНИКА»	391
Именной указатель	392

Юрий Борисович Боров
ИСКУССТВО ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ОЦЕНКИ

М., «Советский писатель», 1981, 400 стр.
План выпуска 1981 г. № 417.
Художник *В. Локшин*
Редактор *Р. П. Ляшева*
Худож. редактор *Н. С. Лаврентьев*
Техн. редактор *Э. Г. Игнатова*
Корректор *И. Ф. Сологуб*
ИБ № 2443

Сдано в набор 18.12.80. Подписано к печати 17.07.81. А 02903. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типогр. № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 22,68. Уч.-изд. л. 23,12. Тираж 10 000 экз. Зак. № 2287.

Цена 1 р. 80 к.

Издательство «Советский писатель». 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 190000, Ленинград, центр, Красная ул., 1/3.



1. А. С. Пушкин. Портрет работы В. А. Тропинина, 1827 г.
(Фрагмент), ГТГ.

Пушкинский кабинет ИРЛИ



2. И. Н. Никитин. Портрет Петра I, нач. 1720-х гг., ГРМ.



3. Ж.-М. Натъе. Портрет Петра I, 1717 г., Эрмитаж.



4. Б. К. Растрелли. Бюст Петра I, 1723 г., бронза, Эрмитаж.



5. Б. К. Растрелли. Конная статуя Петра I, 1716—1744 гг., бронза, Ленинград.

Пушкинский кабинет ИРЛИ



6. Статуя Марка Аврелия. II век, бронза, Рим.

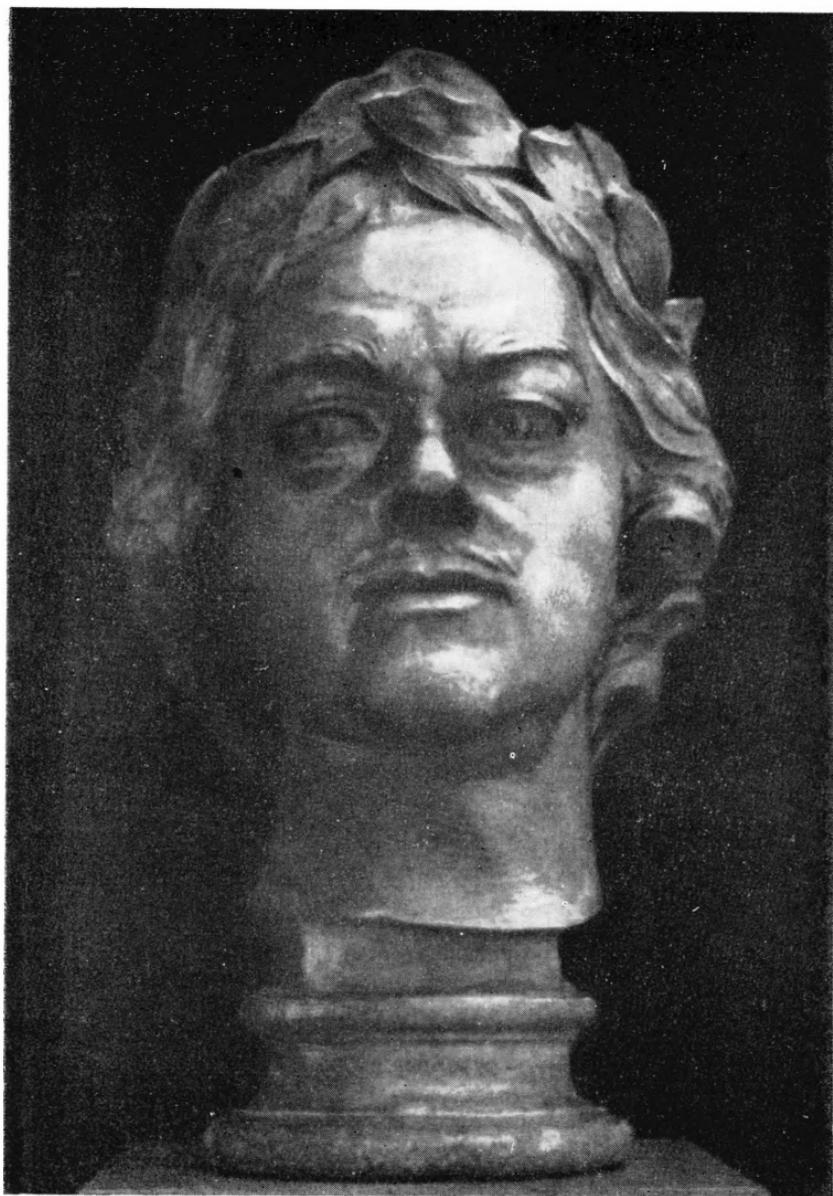


7. Л. Бернини. Статуя Константина Великого, 1670 г., мрамор, Рим.



8. Э.-М. Фальконе. Памятник Петру I, 1782 г., бронза, Ленинград.

Пушкинский кабинет ИРЛИ



9. М.-А. Колло. Голова Петра I, гипс, ГРМ.

Пушкинский кабинет ИРЛИ



10—19. Э.-М. Фальконе. Памятник Петру I.

Пушкинский кабинет ИРЛИ



11.



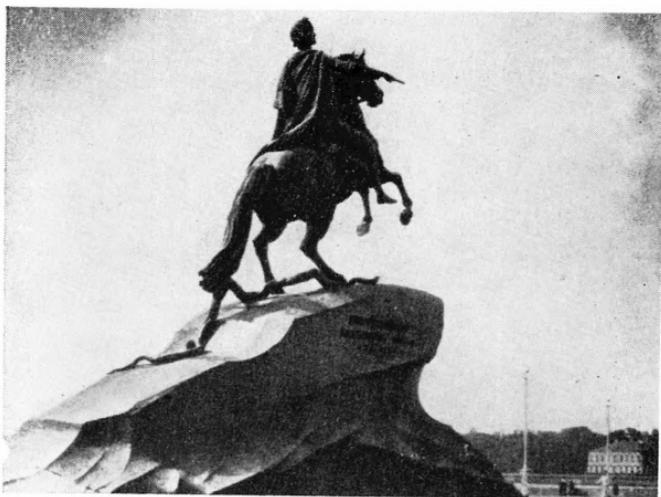
12.



13.



14.



15.



16.



17.



18.

Оне асутихъ надъ столбачи
 Большого дома. На кривыхъ
 съ надвѣтой ланой кааъ гуляе
 Столши лѣвы сторожевая
 И прѣмо въ тишю вышлетъ
 Надъ огражденнаго склокъ
 Крестомъ съ протѣстою дукою
 Сущи на бронзовомъ конѣ

Евгений въ дѣтствѣ проклянулъ
 Въ немъ страшно лѣвилъ. Оне узакъ
 И лѣто зѣтъ пономъ играе,
 Тутъ воины шизныя фронтонъ,
 Буржуа лобно вѣруе нею,
 И лѣво, и тѣмърадъ и того
 Кто шодвѣрилъ вѣвѣшникъ
 Во шранѣ шѣного павонъ,
 Шого, шѣи волеи фронтонъ
 Надъ моремъ шрадъ ошовакъ

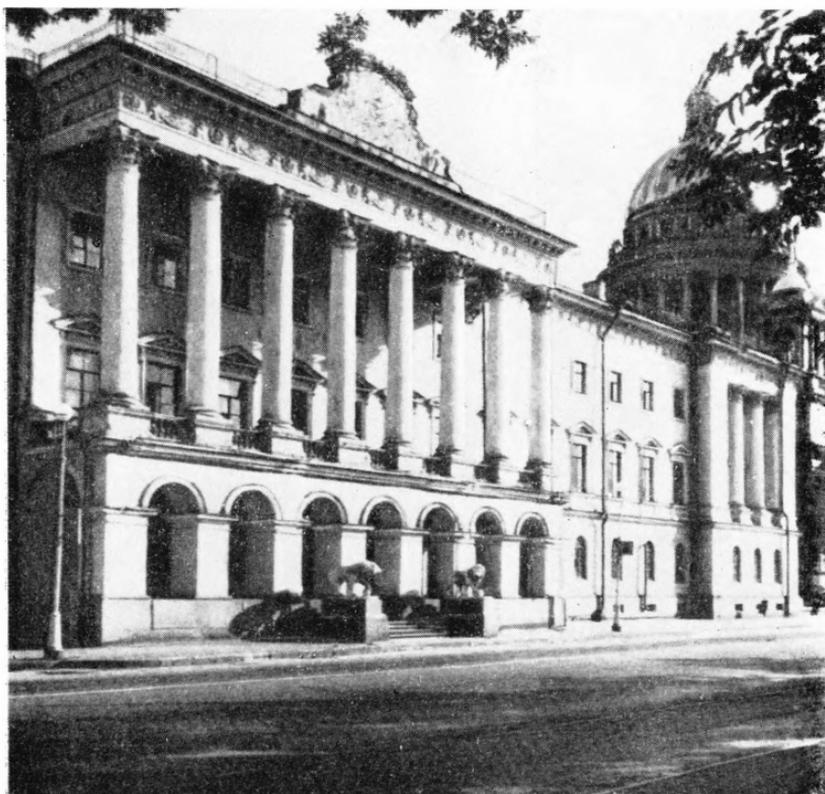
37

М ?

21. Карандашные пометки Николая I на рукописи «Медного всадника». Публичная библиотека имени В. И. Ленина, Москва.



22. Страница рукописи поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник» с его рисунком.



23. Дом со львами. Дом Лобанова-Ростовского, 1817—1820 гг., построенный по проекту архитектора А. Монферрана.

Медный всадник

(Петербургская повесть)

В

24. Титульный лист рукописи А. С. Пушкина «Медный всадник».



25—50. Иллюстрации А. Н. Бенуа к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник».



26.



27.



28.



29.

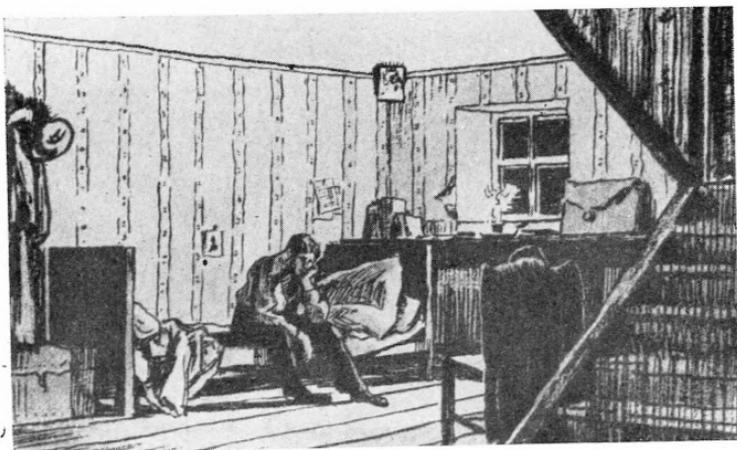
Пушкинский кабинет ИРЛИ



30.



31.



32.

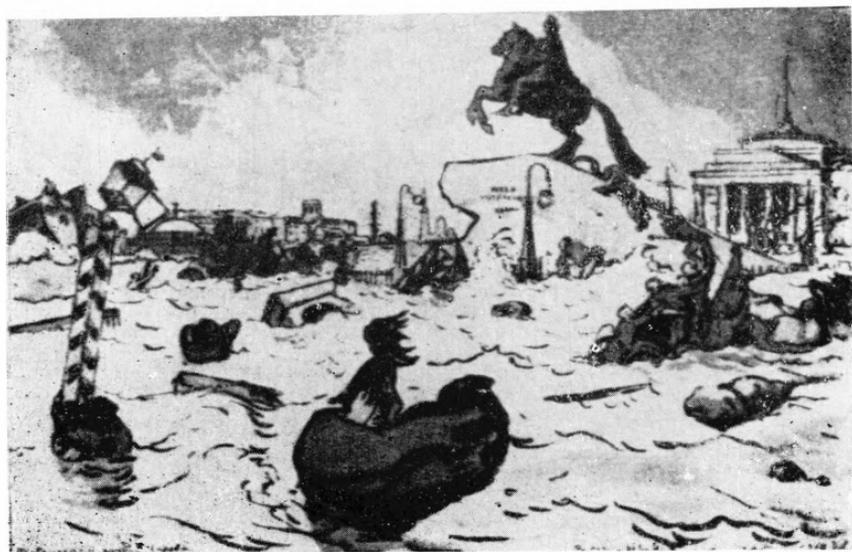


33.

Пушкинский кабинет ИРЛИ

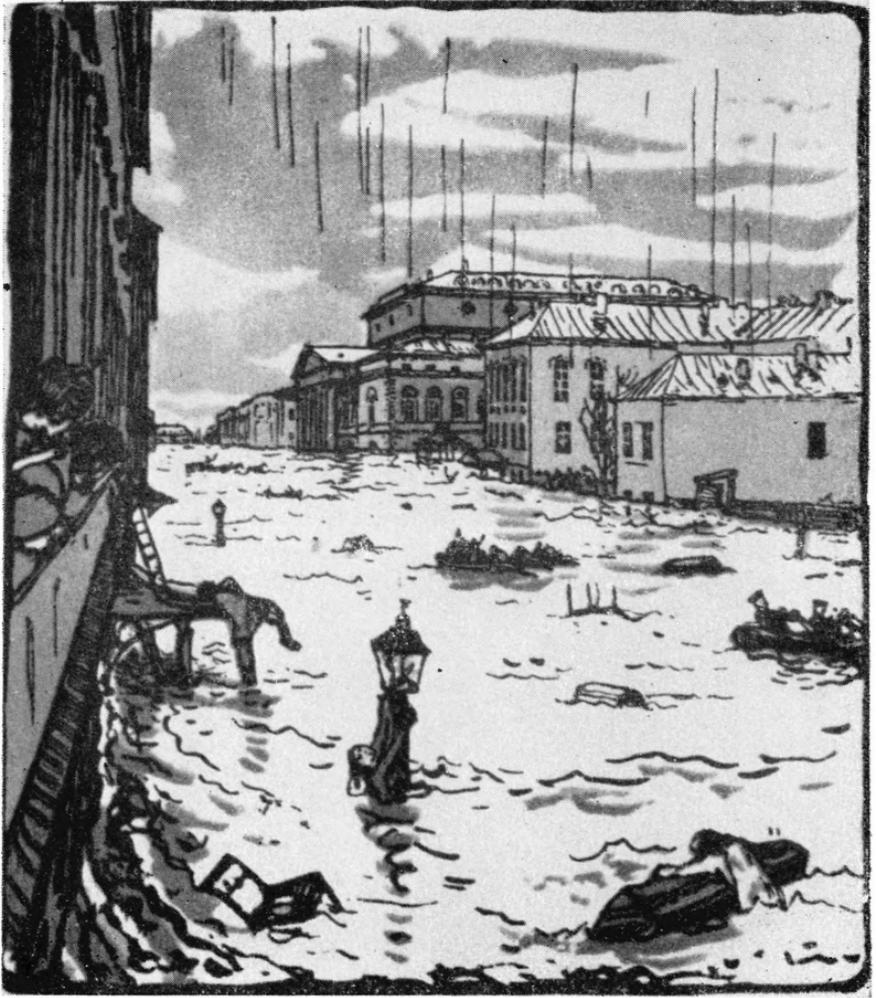


34.



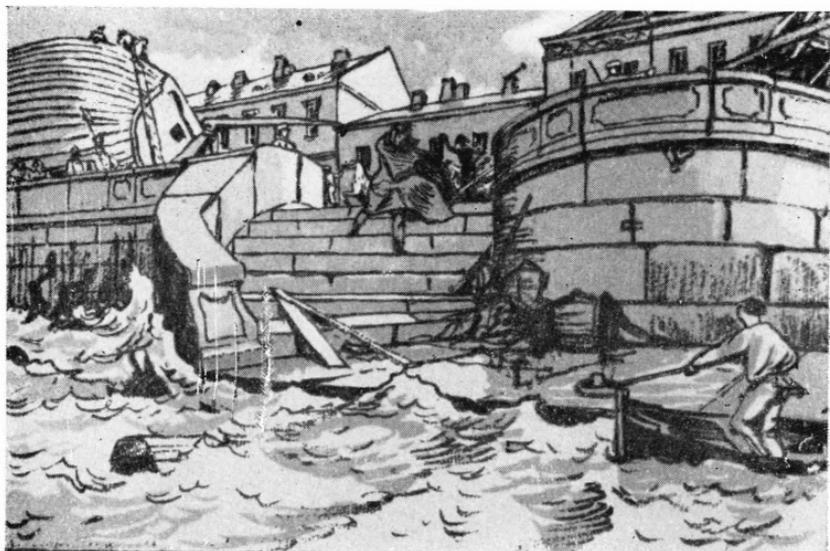
35.

Пушкинский кабинет ИРЛИ

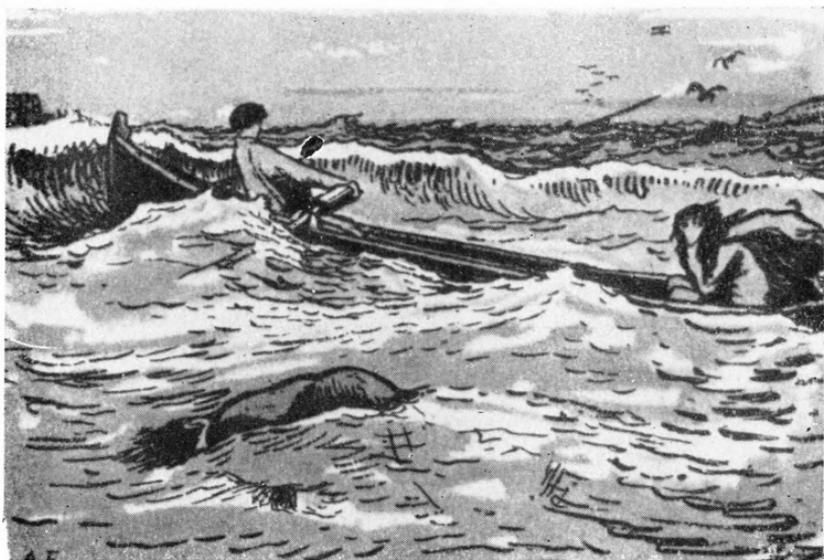


36.

Пушкинский кабинет ИРЛИ



37.



38.

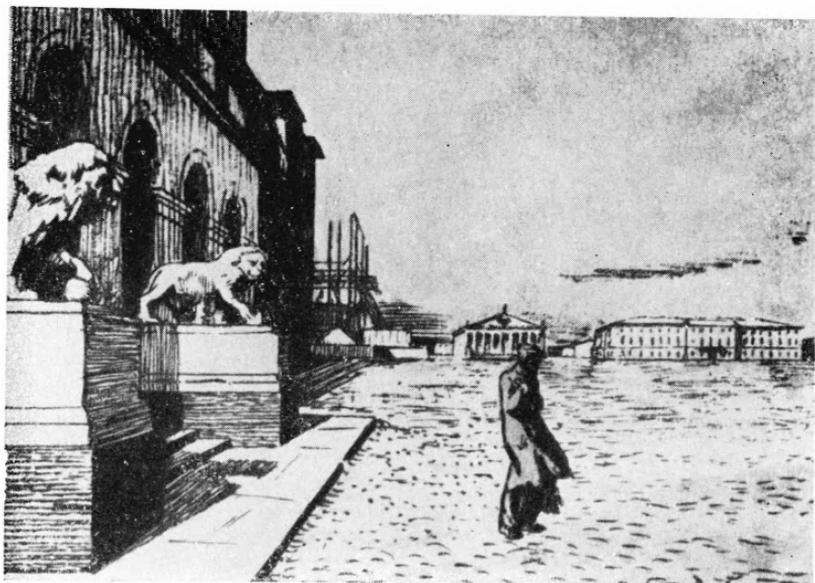


39.



40.

Пушкинский кабинет ИРЛИ

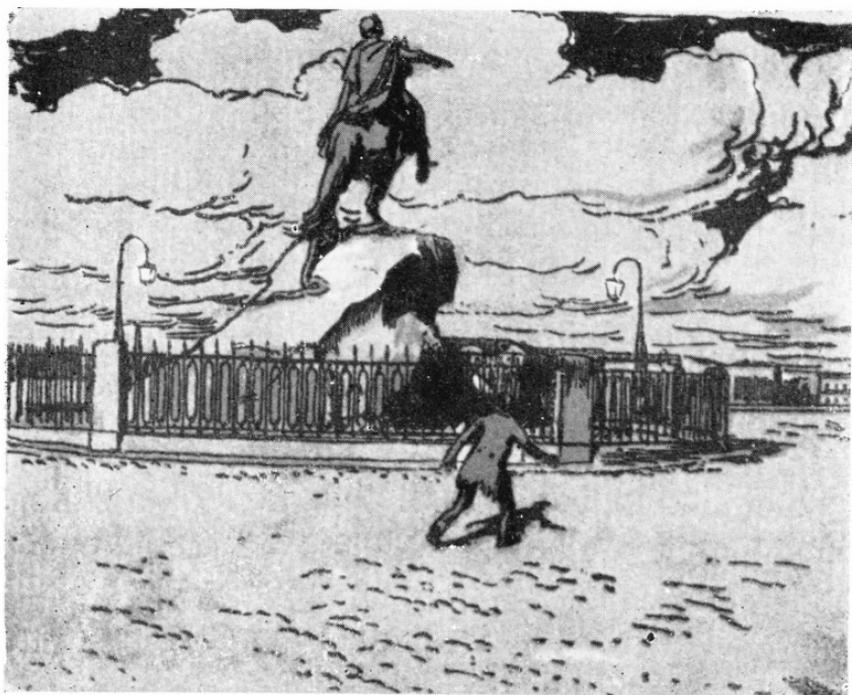


41.



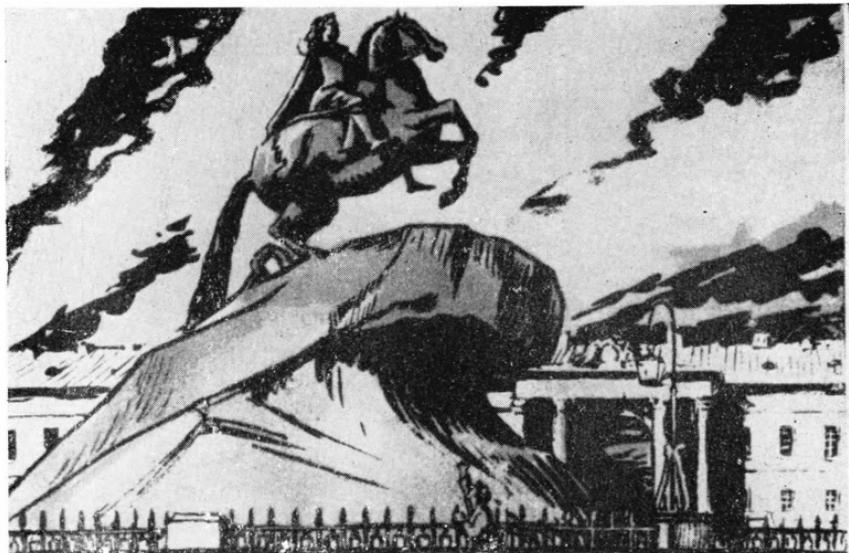
42.

Пушкинский кабинет ИРЛИ



43.

Пушкинский кабинет ИРЛИ



44.



45.

Пушкинский кабинет ИРЛИ



46.

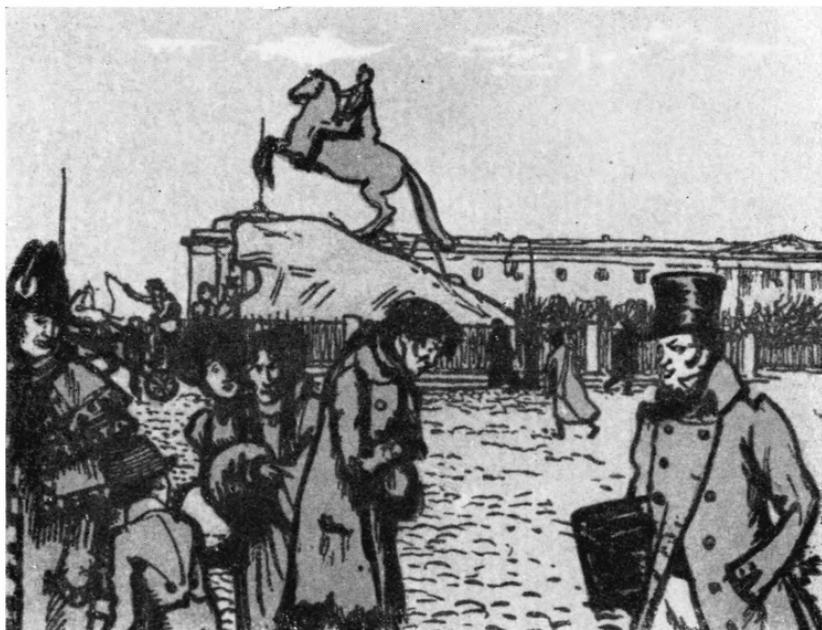
Пушкинский кабинет ИРЛИ



47.



48.



49.



50.

Пушкинский кабинет ИРЛИ



51. Т. А. Васильев. Вид Невского проспекта, 1810-е гг.,
Эрмитаж.



52. Г. Г. Чернецов. Парад на Марсовом поле, 1832, эскиз,
Всесоюзный музей имени А. С. Пушкина.

Пушкинский кабинет ИРЛИ