

6 июня 1974 г.— 175 лет со дня рождения А. С. Пушкина. Пушкину и посвящен весь этот выпуск журнала.

В. Д. ЛЕВИН

### О СТИЛЕ «МЕДНОГО ВСАДНИКА»

С изучением стиля и языка «Медного всадника» сложилось парадоксальное положение: в этом самом «новаторском» произведении Пушкина внимание исследователей прежде всего привлекают связи с литературными традициями; произведение, представляющее собой вершину пушкинского реализма, исследуется и описывается в понятиях, категориях и терминах классицизма.

Общим местом в литературе о «Медном всаднике» стало резкое противопоставление стилей «темы Петра» и «темы Евгения». В качестве примера можно сослаться на известные статьи В. Брюсова, Л. В. Пумпянского, работы Г. А. Гуковского, Л. И. Тимофеева, А. Л. Слонимского и других исследователей<sup>1</sup>. В работе, подводящей итоги изучения Пушкина, отмечается «существование (в поэме) двух лексических и стилистических рядов — подчеркнуто сниженного, включающего прозаизмы и разговорные интонации, и высокого, одического, с обилием славянизмов, из которых первый связан с образом Евгения, второй же — с образом Петра и темой русской государственности»<sup>2</sup>.

Степень генеалогической определенности этих стилей различна: «стиль Петра» прямо возводится к классицизму, к стилю оды, «стиль Евгения» никто не соотносит, кажется, непосредственно с «низкими стилями» классицизма, хотя приведенное выше замечание о его подчеркнутой «сниженности» как будто допускает и такое толкование, а некоторые исследователи даже подчеркивают его новизну, но и в том и другом случае мы имеем дело с анахронистическим представлением о соотношении я з ы к (resp. с т и л ь) — т е м а, п р е д м е т и з о б р а ж е н и я как об образующем некоторую жесткую конструкцию<sup>3</sup>. Любопытно, что трудность, связанная со стилистической интерпретацией сцены «бунта» Евгения, пре-

<sup>1</sup> См. Брюсов В. «Медный всадник». — В его кн.: Мой Пушкин. М. — Л. 1929 (первоначально в Полн. собр. соч. Пушкина под ред. С. А. Венгерова, т. III, СПб., 1909), Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века. — Пушкин, Временник пушкинской комиссии, 4—5. М. — Л., 1939; Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 407 и др.; Тимофеев Л. И. «Медный всадник» (из наблюдений над стихом поэмы) — сб. «Пушкин». М., ГИХЛ, 1941; Слонимский А. Л. Мастерство Пушкина, М., 1959, стр. 295, и др.

<sup>2</sup> Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М. — Л., «Наука», 1961, стр. 400.

<sup>3</sup> Автор счел себя вправе употреблять безразлично в данном случае не вполне, разумеется, тождественные понятия язык и стиль, потому что в упомянутых выше работах (как и во многих, не приведенных здесь) имеется в виду не только стиль (как образный строй текста, отбор деталей, употребление речевых фигур и т. д.), но и собственно язык.

одолевается в рамках того же представления: Евгений преображается, он даже как бы подменяется в этой сцене. «Это, — писал еще Валерий Брюсов, — 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».

Неправомерность такого подхода к стилю поэмы, его анахронистичность особенно очевидна для так называемой «темы Евгения». Нет решительно никаких оснований видеть в повествовательной части произведения особый «стиль», особую языковую стихию, специально прикрепленную к образу Евгения.

Говорят обычно о разговорности как специфической языковой примете «темы Евгения»; но нельзя забывать, что, начиная по крайней мере с «Евгения Онегина», разговорность у Пушкина перестала быть непременно характерологичной, не выступала сама по себе как примета какого-либо «стиля»; что разговорные элементы языка, не нейтрализуясь и сохраняя, следовательно, свою стилистическую экспрессию, тем не менее активно закреплялись как явление «нормативного» авторского выражения в самых разнообразных художественных текстах. Создание этой новой традиции употребления разговорного элемента составило сердцевину пушкинской реформы русской художественной речи и литературного языка вообще.

Разговорный элемент в «теме Евгения», действительно, достаточно заметен (хотя и не занимает такого места, как это часто утверждается), см., например, такие слова, как *дичиться*, *тужить*, *леницы* (в данном прямом употреблении; ср. другую экспрессию этого слова у Пушкина применительно к «эпикурейцам-мудрецам»), *униматься*, *очутиться*, *толковать*, *домишко* бедный, *бедняк*, *добро* («за своим добром»), *близехонько*, *тихонько*; такие выражения как *шел сторонкой*, *жизнь куда легка*, *рука с рукой*, *год-другой*, *ни то ни се*, *мог бы* (как выражение недовольства, желания: «мог бы бог ему прибавить ума и денег»), *ну что ж*, *уж кое-как*, *работать день и ночь*, *не помня ничего* (в значении «быть в состоянии беспамятства») некоторые синтаксические обороты; но, разумеется, здесь невозможно обнаружить никакой «нарочитой сниженности» в лексике, фразеологии, синтаксисе. Здесь нет ничего, что не только выходило бы за пределы образованного речевого узуса пушкинской поры, но и не было бы утверждено как вполне нормативное в литературной практике Пушкина — в лирике, в «Евгении Онегине», в «Маленьких трагедиях» и др. — это относится, кажется, буквально ко всем приведенным выше примерам. Так, *дичится* не только Евгений, но и лирический герой стихотворения «В начале жизни школу помню я» (*дичась* ее советов и укоров...), а герцог в «Скупом рыцаре» замечает, что Альберту «не хорошо... *дичиться*»; Годунов говорит о спеси, которая «о местничестве *тужит*»; Евгений думает о «спрадных счастливых», которым «жизнь куда легка», но и герой стихотворения «Зима. Что делать нам в деревне?» говорит «*Куда* как весело»; см. еще в «Езерском» «*куда* завидного героя избрали вы!», в стихотворении «Русскому Гесснеру» «*куда* ты холоден и сух», «*куда* как важно»; — в «Каменном госте», в письмах Пушкина и т. д. «*Оно* и тяжело, конечно», — думает Евгений, но и его аристократический тезка размышляет после ссоры с Ленским: «пускай поэт/Дурачится, в осьмнадцать лет/*Оно* простительно»; «Пройдет, быть может, *год-другой* — это слова Евгения, но и в «Евгении Онегине»: «В сей утомительной прогулке/Проходит *час-другой*»; в «К вельможе»: «являлись *день-другой* роскошно отдохнуть» и др.; *тихонько* «водит очами» Евгений, но *тихонько* обращается и лицо «грозного царя» и т. д. Очевидно, наиболее резко выглядят как просторечные *добро* и *ужо тебе* — как выражение угрозы — в речи Евгения (кстати говоря, в сцене бунта, где, судя по всему ранее сказанному, им быть не полагалось), — но и они не могут рассматриваться здесь как характерологические. Собственно специфическими именно для Евгения могут считаться только *местечко* и *препоручу* («Местечко получу. Параше/Препоручу хозяйство наше...»),

из более раннего по черновикам «я поручу»), но не по признаку разговорности, а как относительно редкий у Пушкина пример социальной, профессиональной речевой характеристики.

Подчеркивание просторечности, разговорности в изображении Евгения явно не входило в задачи Пушкина. Более того, в процессе работы над текстом разговорный элемент ослабляется в «теме Евгения»; так, *измазанный* картуз был заменен *изношенным*, исчезли подробности портрета Евгения (рябоватый, смугловатый), в его размышлениях устранены «что завтра слякость», «дочка и сынок». Приспосабливая к описанию Евгения ранее написанный текст «Езерского», Пушкин уже с самого начала оставляет без внимания слова «как видно, малый был делец», явно неохотно сохранил он уже упоминавшееся «куда легка»: в черновике оставался пропуск, затем вписано «куда», которое тут же вычеркнуто и восстановлено уже в беловой рукописи; см. также работу над строками: «Светелка ...садик, Щей горшок/Да сам большой», где «Светелка, садик» заменились словами «Кровать, два стула», а через два года, когда Пушкин решительно изменил и сократил весь отрывок, эти строки вообще исчезли. Исследователи справедливо замечают, что тем самым снята чрезмерная приземленность мечтаний героя (как, очевидно, замена «местечко выпрошу» на «местечко получу»), но правка эта поучительна и в плане чисто стилистическом: см., например, это выражение, явно полемически употребленное в «Путешествии Онегина» (см. еще *Я сам большой*, также полемическое, в «Родословной моего героя»).

С другой стороны, безусловно неверно, что разговорный элемент в «Медном всаднике» ограничен «темой Евгения». Он обычен для всей повествовательной части поэмы: см., например, *металась* как больной, *буйная дурь*, стало ей *невмочь*, *теснился* кучами, *остервенясь*, *с разбега*, *пожытки*, *где будет взять? шайка*, *крушит и грабит*, тела *валяются*, *ни былинки*, *выместить*, *пуще*, оборот *что сброшено*, *что снесено* и другие подобные. Но и здесь, разумеется, нет выхода за пределы литературной нормы, как она установилась к этому времени в творчестве Пушкина и многих его современников. Как это отмечалось для «темы Евгения», и здесь можно заметить, что в первоначальных редакциях разговорно-просторечный элемент был значительней. Отчасти его сокращение в поэме связано с исключением некоторых кусков текста, что, кстати говоря, имело не только чисто содержательный, но и стилистический смысл; таков, например, анекдотического происхождения комический эпизод с сенатором и генералом в лодке, резко контрастировавший всему тону повествования (см. здесь *с ума свихнул*, *гиль*, *дрянь*); но иногда это обнаруживается и в сохранившихся фрагментах текста. Так, до последней беловой редакции сохранялось в описании наводнения *рухлядь*, впоследствии устраненное, еще раньше устранено «весь *быт* смиренной нищеты», сняты слова «и страх и смех»; царь первоначально говорил, что «с божией стихией/Царям не *сладить*» (или не *справиться*) и лишь затем не *совладет*; вместо «помчались генералы» стало более нейтральное «в опасный путь... пустились» и некоторые другие.

Таким образом, повествование в поэме достаточно свободно и органично включает в себя разговорный элемент, как это стало обычным в поэтической практике Пушкина, и в то же время нет никаких оснований говорить о какой-то нарочитой концентрации этого элемента или о его характерологичности. Ощущение простоты, естественности, органичности повествования в «Медном всаднике» создается не мнимой гипертрофией разговорно-просторечных средств, а, очевидно, последовательно проведенным принципом прямого и простого названия предметов и явлений. Разумеется, самый отбор бытовых, непоэтических, реалий не характеризует еще язык произведения, но то, что они названы своими прямыми наименованиями, без всяких попыток поэтизировать их при помощи поэтических синонимов или перифраз, создает и собственно языковую характеристику текста.

Доказывать этот факт материалом здесь невозможно — для этого пришлось бы переписать всю поэму. Оставляя пока в стороне вступление, можно указать на описание наводнения, перечисление плывущих по улице предметов, изображение Евгения, сидящего верхом на «звере мраморном», описание разрушенного предместья, «острова малого» и др.

Художественный эффект прямого и простого названия вещей в поэтическом произведении, если это выступает как последовательно проведенный принцип повествования, вообще не однозначен. Он зависит от общей эмоциональной установки текста и не может быть определен без учета смысловых и стилистических черт произведения в целом. Для «Медного всадника» невозможно пройти мимо такого бросающегося в глаза факта, как насыщенность текста экспрессивными средствами языка, особенно выразительными в сценах наводнения, в описании «грабежа» в начале второй части, безумия Евгения, в сцене «бунта» и др.<sup>4</sup> Большую роль в создании этой атмосферы экспрессивности играют постоянные в поэме антропоморфические, вообще одушевленные определения и обозначения действий, явлений природы и т. п., иногда поддержанные и мотивированные сравнением. Так, уже во вступлении: заря *не пускает* на небеса ночную тьму, *спешит* сменить другую зарю, «дав ночи полчаса». Нева *ликует*, *взломал* лед, *чужа* вешни дни; громады дворцов и башен *темятся*; корабли *стремятся толпой* к пристаням, пусть волны *забудут* вражду; но особенной силы этот прием достигает в сцене наводнения и в последующих. Нева в поэме *металась* как больно́й, *рвалася* к морю против бури, *не одолев* их буйной дури, ей *не в мочь спорить*, *звеня*, она *шла* обратно, *вздувалась*, *редела* и *остервенялась*, *на город кинулась*» (см. далее «пред нею всё побежало» — не «все побежали», а именно «всё побежало»; ср. в черновиках «пред рекою народ исчез»); *насытятся* разрушением, *утомясь* наглым буйством, она *повлеклась* обратно, *любуюсь* своим возмущением и *покидая* добычу, *тяжело дышала*, «как с битвы прибежавший конь»; волны — *злые*, *лезут* в окна, *злбно кипят*, *злятся* (см. «Словно горы, Из возмущенной глубины/Вставали волны там и злились», где и в слове *вставали* оживляется метафорический смысл); дождь — *бился сердито*, *стучал сердито*; ветер дул, *печально воя*, *выл уныло*, *буйно завывал*, *дышал*; погода — *свирепела*, *не унижалась*, мрачный вал *ропщет пени*, наводнение *играя*, *занесло* домишко ветхий (где *играя* заставляет переосмыслить и *занесло* как образ, метафору), город *трепетный* (т. е. трепещущий и др.). Большой интерес представил бы анализ поисков поэта в этом направлении, отраженный в вариантах (см., например, о Неве: *пьяна*, *теснимая*, *разъярясь*, *побегла*, *завоевала* все вокруг, *вошла* в пустынный город, *бросалась* в стороны, *тягалась* с морем и *грозила*, на площади *бунтует*; волны — *вломилась* в улицы, *ворвались*, гроза *пирует*, поразительное «и *захлебнулись* подвалы» и др.

Нельзя не заметить в то же время, что окружающий образ Евгения стиль не свободен от книжного, порой даже высокого поэтического элемента. Самые напряженные и трагические эпизоды, связанные с Евгением, созданы языком сложным и разнообразным — см., например, изображение «недвижного» Евгения на мраморном льве:

Его отчаянные взоры  
На край один наведены  
Недвижно были.

<sup>4</sup> Экспрессивная свобода форм выражения, нарушение жесткой зависимости языка от объекта изображения хорошо видны при этом в таком, например, факте, как близость описания грабежа, учиненного ворвавшейся в село «свирепой шайкой», в «Медном всаднике», — изображению битвы в «Полтаве», ср. «Злодей ... ломит, режет» — и «Швед, русский — колет, рубит, режет», та же рифма *режет* — *скрежет*, та же синтаксическая структура — сочетание глагольной фразы с именной («вопли, скрежет, насилье, брань, тревога, вой», и «бой барабанный, клики, скрежет, гром пушек, топот, ржанье, стон»).

Разговорные, простые (но не низкие) выражения о некрашеном заборе, ветхом домике, экспрессивно разговорное «или во сне он это видит?» переходят в приподнятое

... иль вся наша  
И жизнь ничто, как сон пустой,  
Насмешка неба (в вариантах — рока) над землей?

После наводнения Евгений спешит к реке «душою замирая, в надежде, страхе и тоске»; «дерзкий пловец», достигший наконец берега, «изнемогающая от мучений, /Бежит туда, где ждет его/ Судьба с неведомым известьем, /Как с запечатанным письмом». Он ищет следы дома Параши, «полон сумрачной заботы» (в вариантах «полн мучительной заботы»). Безумие Евгения дано скорее в высоких, чем в сниженных, интонациях — (см. здесь «смятенный ум», «мятежный шум Невы», «его терзал какой-то сон», «он оглушен был шумом внутренней тревоги» и т. д.; особенного внимания заслуживает стих «ужасных дум безмолвно полон», соотношенный со строкой о Петре; ср. здесь также «ужасных дум» — и «ужасен он» о Петре).

В тексте, организованном в этой тональности, прямые и простые наименования, а также тщательно отобранные разговорные элементы не только не создают эффекта стилистической сниженности, но, напротив, активно участвуют в создании этой тональности, придавая тексту силу и энергию. Может быть, самый поразительный в этом отношении фрагмент — первое упоминание о безумии Евгения; он обычно приводится как пример прозаичности и сниженности в «теме Евгения», между тем отданный внаймы «пустынный уголок» Евгения, сам герой, который «за своим добром не приходил», «бродил пешком, а спал на пристани», в которого «злые дети бросали камни», которого стегали «кучерские плети», — все эти прямо обозначенные и названные простые бытовые детали, трагические в своей обыденности и обнаженности, неприкрытости «обветшалыми украшениями стихотворства», углубляют драматичность повествования, как и *гривенник*, за который «перевозчик беззаботный» везет Евгения «через волны страшные», как «забор некрашенный, да ива и ветхий домик», как и «картуз изношенный», как и бедный ужин рыбака на острове и многое другое. Все это относится не только к изображению безумного Евгения, но и ко всем драматическим эпизодам повести, и особенно отчетливо — к сцене наводнения, о которой Белинский писал: «Тут не знаешь, чему больше дивиться: громадной ли грандиозности описания или его почти прозаической простоте, что, вместе взятое, доходит до высочайшей поэзии»<sup>5</sup>. Можно вспомнить также известное замечание С. П. Шевырева о словах *дурь* и *невмочь*, которые в стихе Пушкина теряют «свою грубость». Очевидно, это соединение простоты и эмоциональности в описании наводнения — предмет особой заботы Пушкина, оно определяет ту точность и верность, которые он не находит, судя по примечанию, в «Олешкевиче» Мицкевича, отмечая в то же время, может быть, несколько иронически, отсутствие в своем описании «ярких красок польского поэта»; в этом же плане, но уже отчетливо иронически, очевидно, можно осмыслить упоминание «бессмертных стихов» Д. И. Хвостова.

Как пример сниженного стиля Евгения приводят часто фрагмент, заключающий прозаические и непритязательные рассуждения героя о бедности, службе, женитьбе, где разговорность языка и простота деталей, так сказать, не компенсируются драматичностью и напряженностью ситуаций, как это было в сценах безумия; но и этот отрывок не свободен от книжного элемента — см. здесь «в волнение разных размышлений», «доставить и независимость и честь», несколько даже неожиданное элегическое «приют смиренный и простой». Вообще весь этот отрывок особенно любопытен как пример, демонстрирующий открытый Пушкиным еще в

<sup>5</sup> Б е л и н с к и й В. Г. Полное собрание сочинений, т. VII, М., 1955, стр. 544.

«Евгении Онегине» и здесь углубленный принцип «низкого», но в то же время простого изображения бытовых реалий. Можно предположить, что многочисленные переработки этого фрагмента связаны со стремлением добиться названного эффекта. Отсюда и отмеченное выше устранение фразы «Шей горшок, да сам большой», которая в данном контексте создавала определенную сниженность стиля (ср., однако, гораздо более резкие *добро и ужю тебе!* в высокой сцене «бунта» Евгения), и, с другой стороны, отказ от слишком замысловатого для Евгения «Нас гордый свет не будет знать» и тем более «Своей блистательной неволей». Возможно, что с этой же задачей связана и попытка перевести размышления Евгения из первого лица в третье, в форму несобственно-прямой речи, дающей автору большую стилистическую свободу, освобождающую его до некоторой степени от прямой подчиненности форм речи характеру персонажа<sup>6</sup>.

К приметам стиля Евгения, отличающим его от стиля Петра, относят часто стиховые переносы (*enjambements*), как известно, представленные в «Медном всаднике» необычайно широко<sup>7</sup>. Сопоставление количества переносов в разных частях поэмы действительно весьма выразительно, и вопрос этот должен стать предметом специального изучения, но уже и сейчас можно сказать, что простой подсчет количества переносов в поэме не дает достаточно надежных результатов, если не учтены многие, казалось бы, побочные, условия их употребления: синтаксическая структура текста, объем предложения, характер речевого типа, композиция отрывка и некоторые другие. При таком рассмотрении выявится, что главным принципом распределения переносов в поэме оказывается связь не с «темами», а с типами речи: они представлены в повествовательных и описательных частях поэмы и отсутствуют в лирических. Поэтому неверно, что их нет за пределами темы Евгения; они есть, например, в описании наводнения, в изображении «грабежа» в начале второй части и других местах; особо заметим, что они присутствуют и в рассказе о покойном царе, наконец, мы встречаем их и в «теме Петра» — они появляются в первом абзаце поэмы, а также дважды в абзаце «Прошло сто лет» («бросал в неведомые воды Свой ветхий невод, ныне там...») и «Громады стройные теснятся/Дворцов и башен;/Корабли...») и даже один раз, в длинном периоде, в абзаце «Люблю тебя, Петра творенье» («И ясны спящие громады/Пустынных улиц, и светла Адмиралтейская игла»)<sup>8</sup>. Их нет в монологе Петра, но их нет и во внутреннем монологе Евгения; наши наблюдения показывают, что в относительно коротких стихах (не более, чем четырехстопные) переносы вообще исключительно редко встречаются внутри прямой речи<sup>9</sup> (но обычно на стыке реплик). Далее следует обратить внимание на то, что они не характерны для концовок крупных строфических единиц — это касается не только «Медного всадника», но, очевидно, типично для переноса

<sup>6</sup> Думаю поэтому, что предложенное С. М. Бонди (см. его статью «Новый автограф А. С. Пушкина» в записках отдела рукописей Гос. Библиотеки СССР им. В. И. Ленина, XI, М., 1950) и принятое в академическом издании Пушкина чтение этого фрагмента, где прямой речью признается только текст, начиная со слов «Пройдет, быть может, год-другой», более соответствует духу пушкинских поисков, чем то, которое воспроизводится в современных изданиях, где речь от первого лица начинается, как это было до исправления 1836 г., со слов «Жениться? Мне?» и т. д. Заметим, что при этом последнем «приют смиренный» — в прямой речи Евгения, в то время как в предложенной С. М. Бонди интерпретации — он в несобственно-прямой речи.

<sup>7</sup> Этого вопроса касались почти все исследователи поэмы; наиболее полное изучение переносов в «Медном всаднике» принадлежит Л. И. Тимофееву; см. упомянутую его статью: «Медный всадник» (Из наблюдений над стихом поэмы).

<sup>8</sup> Разумеется, наличие переносов и *jeté* надо признавать не только при точках внутри стиха, но везде, где есть внутрискладовая пауза при одновременной достаточно тесной синтаксической связи между стихами. Соответствующий материал по «Медному всаднику» полно представлен в книге Н. С. Поспелова «Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина», М., 1960.

<sup>9</sup> В длинных стихах и особенно в белом стихе перенос, по нашим наблюдениям, приобретает несколько иные свойства и характеристики.

вообще. Изображение Медного всадника падает обычно на такие концовки, и это соответствует композиционной роли этих отрывков текста; переносов, здесь, действительно, нет, но их нет и во всех «простых» концовках — в рассказе о мечтах Евгения, в концовке описания наводнения, в сравнении Невы с разбойниками, в рассказе о перевозчике, наконец, в концовке всей поэмы.

Как видно, ставшее ходячим представление о прикрепленности переносов исключительно к теме Евгения оказывается неточным. Это примета повествования в «Медном всаднике» вообще, ограниченная некоторыми композиционными условиями. Но важнее всего подчеркнуть, что, как уже отмечалось в литературе, переносы в поэме выступают не как средство создания разговорных интонаций, а как яркий экспрессивный прием, придающий речи характер напряженный, энергичный, взволнованный. Особенно выразительны случаи повтора переноса в соседних строках; эффект таких конструкций несколько неожиданен — создается ощущение о б ъ е д и н е н и я коротких предложений в прерывистую, пересекающуюся паузами речевую цепь: соседние стихи соединяются в целое на основе синтаксиса, а столкнувшиеся в стихе фразы — на основе единства стихового ряда и вопреки синтаксису<sup>10</sup>; при этом сохраняются паузы и на конце и в середине строки, но уже, так сказать, с обратными отношениями между стихом и синтаксисом (т. е. в конце строки — вопреки синтаксису, а внутри строки — вопреки единству стиха). Создается необычный синтактико-ритмический рисунок относительно крупных кусков текста, противопоставленный как чередованию коротких фраз при совпадении ритмических и синтаксических единиц, так и ритму плавных, размеренных периодов, — но не сниженностью, разговорностью, а напряженностью стиха. Напряженность эта разряжается в примыкающих стихах в пределах данной строфической единицы. Именно это сочетание прерывистых и плавных конструкций и создает особую выразительность названных структур.

Вообще суждения о «прозаичности» переносов страдают неточностью; если и можно говорить здесь о вторжении прозы, то надо иметь в виду, что проза эта особенная, рассчитанная на ее восприятие в атмосфере стиха, что решительно меняет ее функции. Условность пауз и форм синтаксической связи при переносах, нарушая ритмическую инерцию, не разрушает стих, а создает стих более затрудненный, более сложно организованный (очевидно, поэтому переносы в таких стихах несвойственны прямой речи)<sup>11</sup>. В таких случаях стиховой перенос может даже противостоят прозаичности синтаксического строения текста, как бы компенсировать ее (см. например, в «Медном всаднике», особенно абзац «Но бедный, бедный мой Евгений...» во 2-й части.

\* \* \*

Таким образом, в поэме нет нарочито сниженного просторечного стиля для темы Евгения. Если и пытаться определить в привычных терминах стилистическую тональность образа Евгения, то скорее придется восполь-

---

<sup>10</sup> Поэтому, кстати говоря, нельзя отождествлять, как это часто делают, перенос с последующим *gejet* — с переносом, когда следующий стих по существу разбивается на два с глубокой паузой после первого стиха, который остается при этом без рифмы. В отличие от выше охарактеризованных переносов здесь происходит не с в я з ь фраз при помощи стихового ряда, а, напротив, их резкое р а з г р а н и ч е н и е (см. замечания на этот счет в книге А. Белого «Ритм как диалектика и „Медный всадник“», 1929, стр. 148). Интонация завершенности в этих последних резко подчеркнута, в то время как при обычных переносах она, напротив, ослаблена.

<sup>11</sup> См. замечание Г. О. Винокура («Слово и стих в „Евгении Онегине“», сб. «Пушкин». М., ГИХЛ, 1941, стр. 162) о том, что при переносе «самостоятельное объективное значение (границы стиха.—В. Л.) как необходимого условия поэтической речи становится еще более наглядным», поскольку она «продолжает существовать, несмотря на сопоставление синтаксиса».

зоваться — как и для всей повествовательной части поэмы вообще, не говоря уже о вступлении, — понятием приподнятого стиля. По всей вероятности, это обстоятельство не должно игнорироваться при оценке образа героя в целом, во всяком случае оно не соответствует представлению о Евгении как о «ничтожнейшем из ничтожнейших», более справедливыми представляются суждения о Евгении как о подлинно трагическом герое, любящем, глубоко страдающем, самоотверженном<sup>12</sup>. Разумеется, если говорить о стилистической интерпретации этого положения, его нельзя выводить просто из того факта, что Евгений изображен не низкими, а отчасти книжными и высокими языковыми средствами, — говоря так, мы снова впали бы в анахронизм, предполагая, что положительный и отрицательный герои непременно изображаются разными «языками». Дело в совокупности всех смысловых, стилистических и эмоциональных средств, в которых предстает Евгений как реальная личность. Это последнее обстоятельство приходится особенно подчеркивать, потому что образ главного героя в «Медном всаднике» нередко излишне типизируется и социологизируется, превращаясь в абстрактный символ; см., например, замечание Г. А. Гуковского, что проблема Евгения и Петра в поэме «настолько социологизировалась, что не потребовала индивидуальной персонафикации обеих борющихся сил»<sup>13</sup>. В то же время Г. А. Гуковский точно замечает, что «с Евгением входит в высокую литературу герой не идеальный, и нимало не крупный, а все-таки трагический герой, а не простой объект правоописательного изображения»<sup>14</sup>. Очевидно, в вопросе о роли Евгения в утверждении образа маленького человека в русской литературе это обстоятельство оказывается чрезвычайно существенным. Может быть, Евгений «Медного всадника» — первый в русской литературе художественный образ, отразивший сформулированное М. М. Бахтиным положение о «неадекватности герою его судьбы и его положения», невоплотимости человека «до конца в существующую социально-историческую плоть» как одной из основных «внутренних тем» романа<sup>15</sup>.

Неубедительность мнения о наличии в поэме сниженного стиля для темы Евгения отмечалась в литературе, особенно целеустремленно Е. А. Майминым<sup>16</sup>, который, однако, кажется, впадает в другую крайность, говоря о «державинском стиле», «высоком одическом языке» поэмы в целом, что определяется, по его мнению, свойствами самого жанра, «философски-обобщенным характером» произведения и трагизмом образа Евгения. Похоже, что и здесь язык Пушкина объясняется при помощи уже устаревших для поэта понятий и категорий. Не говоря о том, что язык «Медного всадника» никак не сводится к высокому стилю, здесь вызывает возражение самый способ толкования трагического содержания через высокий «одический язык», через «державинскую стилистику».

Преодоление противопоставления темы Петра и темы Евгения, поиски объединяющих разные части поэмы стилевых признаков должны идти, очевидно, не по пути признания традиционности, «одичности» языка и стиля повествовательных частей, а скорее в направлении пересмотра и

---

<sup>12</sup> Замечания такого рода, ограничивающие и выправляющие брюсовскую характеристику, можно найти в работах А. Л. Слонимского, Б. С. Мейлаха, Д. Д. Благого (см., в частности, интересные наблюдения Д. Д. Благого о сложных отношениях, которые складываются в поэме между образами Петра и Евгения и которые не сводятся к их простому противопоставлению). Наиболее последовательным «защитником» Евгения выступает С. М. Бонди: см. краткое изложение его доклада в хроникальной заметке, опубликованной в «Известиях ОЛЯ», 1962, вып. 3, стр. 284—285, а также его комментарий в Собр. сочинений Пушкина в 10 томах, ГИХЛ, т. III, стр. 519—520.

<sup>13</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 398.

<sup>14</sup> Там же, стр. 399.

<sup>15</sup> Бахтин М. Эпос и роман. — Вопросы литературы, 1970, № 1, стр. 119.

<sup>16</sup> Маймин Е. А. Философская поэзия Пушкина и Любомудров. Пушкин. Исследования и материалы, VI, стр. 115—116.



смягчения установившегося представления о вступлении и примыкающих к нему отрывках как о «чистой оде» (А. Слонимский).

Нельзя не заметить, что в статье Л. В. Пумпянского элементы оды обнаруживаются прежде всего на уровне образов и мотивов, причем очень широкого и общего характера — тема «потопа» (причем отмечается, что «изображение наводнения» переложено Пушкиным на беллетристический, в основе «онегинский язык»), образ «ожившего всадника», мотивы оссианической ночи, — и редко обращены собственно на язык. Из трех приведенных в статье речевых формул две («где прежде... ныне там» и «прошло столет») только *г е н е т и ч е с к и* восходят к некоторым одическим и даже более ранним образцам и вряд ли, следовательно, могли восприниматься в таком качестве в пушкинское время (кстати, «где прежде — ныне там» возникло в тексте поэмы не сразу; ср. варианты «и там, где финский рыболов», затем в сочетании с разговорным *бывало*). Что касается третьей формулы — «юный град... Из тьмы лесов, из топи блат...», то приведенные в статье параллели из Сумарокова, Шатрова, Боброва, Мерзлякова, к которым надо добавить еще отмеченную М. Аронсоном и, может быть, наиболее близкую к Пушкину из Шевырева, а также из «Петербурга» Вяземского («Я вижу град Петров чудесный, величавый, / По магию Петра воздвигшийся из блат»), то она является, как верно замечает Л. В. Пумпянский, «ссылкой на готовую формулу» (лишь «отредактированную» Пушкиным); этот цитатный характер формулы, разумеется, резко ослабляет ее прямую стилистическую функцию; вообще *град* в применении к Петербургу, если это специально подчеркивается, выступает почти обязательным поэтическим его наименованием (см. кроме «юный град», «град Петров» также и «Петроград», который не был официальным названием Петербурга, а выступал как его поэтический вариант); впрочем, в черновиках *град* встречается гораздо чаще, и его устранение вряд ли связано с сознательным стилистическим заданием. Так, в монологе Петра первоначально было «здесь будет град» (с рифмой «пушки заторчат»), несколько раз в сцене наводнения появлялось «по граду», ничем не замененное; особенно любопытна — как показатель определенного безразличия к вариантам *град-город* — работа над стихами «ночная мгла/На город трепетный сошла», где последовательно было: «... на город ... сошла», «на град встревоженный сошла», «на город бедственный сошла», и, наконец, «на город трепетный»; очевидно, что выбор варианта *град* или *город* полностью зависит здесь от поисков определения.

Вообще традиционные лексические элементы высокого стиля, отчасти переродившиеся в условные приметы общего поэтического языка, вопреки мнению об «обилии славянизмов», незначительны в поэме<sup>17</sup>, в том числе и в так называемых «одических» ее частях, и не прикреплены, как правило, исключительно к «теме Петра»; см. например, кроме упомянутых, *лик*, *чело* (не только применительно к всаднику, но и к Евгению), *стогны* (из нескольких попыток применить это слово, оно осталось только в одном случае — в отрывке о «покойном царе»), стилистически ослабленные *глава*, *берега*, *очи* (применительно и к покойному царю, и к Евгению, причем непосредственно после его прозаических размышлений), *хлад*, *хладный*, *полнощный* в значении «северный». *Да умирится* — не «одизм», а скорее историзм, не только восходящий к летописной формуле, но и сохраняющий колорит старины<sup>18</sup>, *краса и диво*, *красуйся* не звучат архаично, их высокий колорит раскрывается лишь в контексте. Наиболее архаичное место в поэме фраза «Народ/Зрит божий гнев и казни ждет», но и это идет не от традиции «высокого стиля», от оды, а от, условно говоря, «библейского стиля»

<sup>17</sup> См. верное замечание на этот счет в статье: Ильенко С. Г. Из наблюдений над лексикой поэмы Пушкина «Медный всадник». Уч. зап. ЛГПИ им. Герцена, т. 76, 1949, стр. 232.

<sup>18</sup> См. Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка, М., 1938, стр. 237.

(эти стилистические окраски, бесспорно, различались Пушкиным, см., например, его замечания на полях стихотворений Батюшкова о слове *юдоль*), поэтому здесь так органичен переход к сильным, экспрессивным, но простым стихам: «Увы! все гибнет: кров и пища! Где будет взять?».

Разумеется, названные выше слова и выражения в сочетании с такими, как *вознесся горделиво*, *Петра творенье*, *Невы державное течение* (ср. в варианте *широкое течение*), *омраченный* (в значении «потемневший, покрытый мраком»), *возмущенная* Нева, *глубина* (в значении «находящаяся в движении, волнении»), *стремиться* («быстро двигаться») и др., направленные на создание стиля приподнятого, патетического, здесь можно обнаружить и связи с одическими традициями, но нет никаких оснований видеть здесь реставрацию оды, говорить о том, что Пушкин «уступает перо Державину» (Л. В. Пумпянский). В то же время нельзя не увидеть, что и здесь Пушкин верен принципу простого и прямого, иногда разговорного названия предметов и явлений; см. описание представляющей взору Петра Невы с *бедным челном* (это действительно челн, а не условно-поэтический «челн» романтиков), *убогим чухонцем*, *спрятанным* в тумане солнцем (в вариантах — *сокрытое*); см. далее — *финский рыболов*, *ветхий невод*, даже перифрастическое обозначение рыболова прозаизировано, обытовлено (*печальный пасынок природы*, ср. обычные поэтические перифразы с *сын*)<sup>19</sup>. Так построено и описание «юного града»: после риторического зачина — подчеркнуто реалистическое перечисление примет Петербурга. Любопытно, что в процессе работы над этим текстом Пушкин освобождается от попадавших под перо слов, создававших условно-поэтический, украшенный образ города — *ветрила* заменяются *кораблями*, остаются *дворцы* и *башни*, но исчезают *храмы*, *твердыни* (ср. у Шевырева в «Петрограде» — *храмы* и *чертоги*), и *теснятся* они *по оживленным берегам*, а не *вдоль стогонов*, как в одном из вариантов; наконец, после долгих поисков («Москва, сияющая златом»; «главой, увенчанною златом»; «столповчанною главой») остается просто «старая Москва». Даже в высокопатетическом по структуре обращении к коню и затем к «мощному властелину судьбы» нельзя не отметить простые «опустишь копыта», «уздой железной», «поднял на дыбы». Разумеется, очень слабо связан с традициями оды монолог Петра: в нем ощущается сила, энергия, но он в то же время прост лексически (*на зло*, *прорубить окно*, *запируем*) и синтаксически — это не одна сплошная фраза, как это легко было бы сделать, а три (или четыре, если принять встречающееся чтение с точкой после *шведу*) относительно короткие фразы, что интонационно сближает монолог с обыкновенной бытовой речью<sup>20</sup>. Вообще только гипноз ситуации заставляет видеть в этом монологе какую-то особенную приподнятость. Можно сказать, что если сопоставить его с его литературными источниками, он окажется по своей тональности ближе к прозаическому монологу Петра у Батюшкова, чем к стихотворному монологу в «Петрограде» Шевырева (см. здесь *наречен, да узрят, Руси бодрственных сынов* — и далее от автора *реж могучий, ниспадный, отвергая бодры очи* и т. д.).

Сочетание важности и простоты — такова стилистическая стихия Вступления и тематически примыкающих к нему отрывков. Отсюда настороженное отношение не только к высокому, риторическому элементу, но и к элементу сниженному — это относится и к языку, и к самому отбору

<sup>19</sup> Мы не располагаем материалом, который позволил бы судить о степени распространенности этой перифразы. У Пушкина она встретилась еще в рецензии на книгу С. Шевырева «История поэзии» как скрытая цитата из рецензируемой книги (у Шевырева «пасынки суровой природы» — о жителях северных стран). Не является ли, однако, это выражение у Шевырева заимствованием из «Медного всадника»: вступление было опубликовано в 1834 г., за год до появления книги Шевырева.

<sup>20</sup> Это, по всей вероятности, связано и с вынесенными в начало фраз соотнесенными между собой наречиями («*отсель* грозить...», «*Здесь* будет город...», «*Природой здесь* нам суждено», «*Сюда* по новым им волнам...»), акцентное выделение которых требует интонации завершенности в предыдущих стихах.

реалий. Так, в процессе работы над Вступлением устранялись *избушки* (стало *избы*), *заторгуем* (затем *запируем*), *не мудрено* (стало *природой суждено*), *тащил* свой невод (впоследствии *бросал*), *где бывало* (затем *где прежде*), вместо *узора оград чугунных* были *садов заборы*, вместо *насквозь простреленных* знамен — *изорванные*; в одном из черновых вариантов Москва «померкла» (или «главой поникла») перед Петербургом не как «перед новой царицей», а как «перед юной молодежи».

Таким образом, нет, кажется, оснований сводить тему Петра к одическому стилю или даже предполагать живые, реально ощутимые, а не только генетические связи с ним. В каком-то смысле можно даже сказать, что по языку это п р и н ц и п а л ь н о н е о д а, даже если различать, как это делает Ю. Тынянов, оду как жанр и как направление<sup>21</sup>.

Стиль «Медного всадника» — не чересполосица старых и новых стилей. Это единая и цельная, хотя и сложная, структура<sup>22</sup>. Этот стиль вырос из того представления о нормах литературного выражения, открытие которого знаменует пушкинский этап в развитии языка русской литературы и, шире, русского литературного языка вообще. Отказ от «условного» языка в его узкожанровых или «вкусовых» характеристиках, опора на общественный узус, утверждение разговорности как стилистической окраски в пределах литературной нормы, стилистический синтетизм, вбирающий в себя и элементы художественной традиции, — главные признаки новой, пушкинской системы, на основе которых возникло такое кардинальное для новой стилистики художественной речи явление, как стилистическое движение. Истоки этого языка надо искать уже в «Евгении Онегине». В то же время стилистика «Евгения Онегина» заметно отличается от стилистики «Медного всадника». В языковом строении «Евгения Онегина» следует различать две группы явлений: определяющую новые нормы литературного языка, принципы структуры художественного текста, — и отражающую специфические особенности романа в стихах. Дело не просто в том, что в первом случае мы говорим о я з ы к е романа, а во втором о его с т и л е, а в самом характере этого стиля. Это стиль в его отчасти «архаическом» смысле, поэтому он становится как бы в ряд с уже существующими, связанными с традициями классицизма, сентиментализма, романтизма; отсюда и то обстоятельство, что объектные отражения «зон героев» (М. Бахтин) в «Евгении Онегине» носят еще характер не социально-характерологический, а стилевой: герои окружены стилевыми красками, традиционно им присущими. В этом сказывается переходный характер стилевой структуры «Евгения Онегина»<sup>23</sup>.

«Медный всадник» в этом отношении является новым шагом на пути сложения тех стилистических отношений, которые характеризуют зрелый реализм Пушкина. Здесь усвоены и развиты все главные принципы и достижения воплощенной в «Евгении Онегине» стилистической реформы: нигде еще Пушкин не достигал синтетизма речи в такой степени, с такой смелостью и откровенностью, как в «Медном всаднике». В то же время здесь преодолеваются специфические стилевые черты «Евгения Онегина», присущие ему как новому в русской литературе жанру романа в стихах. В этом отношении поучительна была бы стилистическая интерпретация тех переработок, которым подвергся материал «Езерского», задуманного

<sup>21</sup> См. Тынянов Ю. Ода как ораторский жанр. Архаисты и новаторы, 41., 1929, стр. 84—85.

<sup>22</sup> См. справедливое замечание Д. Д. Благого о том, что «поэма производит впечатление абсолютно цельного монолитного произведения» (см. «От Кантемира до наших дней». М., 1973, т. 2, стр. 175); думаю все же, что это связано не только с к о м п о з и ц и о н н о й структурой произведения, но и с его с т и л и с т и ч е с к о й структурой.

<sup>23</sup> Эта тема развита автором несколько более подробно в статье «„Евгений Онегин“ и русский литературный язык» («Известия АН СССР. Серия лит. и языка», 1969, № 3), а также в статье «Авторская речь в „Евгении Онегине“» («Русский язык в школе», 1969, № 3).

в онегинском ключе, при использовании его в «Медном всаднике», — начиная с отказа от онегинской строфы, которая слишком отчетливо ассоциировалась со стилем романа <sup>24</sup>. Отсюда и отказ от лирических отступлений, от авторского вмешательства в повествование (лирическая тема, как заметил еще Ю. Тынянов, вынесена здесь во вступление), от того «забалтывания», которое составляет яркую приметку онегинского стиля. Так, например, с устранением разговора поэта с критиком («Допросом музу беспокоя..») исчезли такие выражения, как «что за мода!», «нет уж перевода великим людям», «нет от них уж нам прохода», «совсем не чудо в наши дни»; см. еще «вас спесь боярская не гложет», «Булгарин отучить не мог» и др. (см. в «Езерском» признание поэта: «пока опять не занесусь»).

В «Медном всаднике» образ автора не только не повторяет образ автора «Евгения Онегина», но и во многом противоположен ему, отсюда и другой характер стилистического движения, не столь прихотливого, не столь откровенно связанного с эмоциональным состоянием повествователя <sup>25</sup>, оно объективнее, не теряя своей субъективности, как форма авторского выражения. Происходит объективация онегинского языка как литературной и художественной нормы при одновременном ограничении онегинского стиля, который остается лишь как стилевая тональность там, где это признано художественно мотивированным, например в описании современного Пушкину Петербурга <sup>26</sup>.

Все это имеет принципиальное значение для развития художественной речи. Отраженный в «Евгении Онегине» и типичный для Пушкина художественный принцип, который В. В. Виноградов удачно назвал «мышлением литературными стилями», преодолевая старую стилистическую систему, устанавливая новую стилистическую иерархию, все же как бы сохранял относительную цельность и замкнутость элементов этой старой системы. В «Медном всаднике» эта цельность разрушена до конца.

Можно сказать, что в «Медном всаднике» преодолено понятие стиля в старом его смысле и утверждено новое его качество как индивидуальной художественной структуры. Здесь уже вполне господствует пушкинский «принцип стиля как свободного индивидуально-характеристического выражения личности и как глубокого творческого и национально типического отражения действительности» (В. В. Виноградов). Потому и невозможно говорить здесь о стиле отдельных тем. Становится ясно, что самый принцип заранее заданной прикрепленности языка к теме изжил себя: поэтические формы «возникают из самого индивидуального содержания» (С. М. Бонди).

Синтетизм «Медного всадника», вобравшего в себя традиции русской поэтической культуры, и послужил причиной того парадоксального положения, о котором говорилось выше; новизна и необычность романтических поэм Пушкина представляются некоторым исследователям более очевидными. Но странно было бы не видеть все же, что «Медный всадник» вместе с тем и прежде всего — выразительный образец нового этапа в развитии этой поэтической культуры.

<sup>24</sup> Нужно было, по выражению С. М. Бонди, «расплавить онегинскую строфу „Езерского“ в „Медном всаднике“» (Б о н д и С. М. «„Езерский“ и „Медный всадник“». — В кн.: Рукописи А. С. Пушкина, фототипическое издание. Альбом 1833–1835 гг. Комментарии, стр. 47). О соотношении «Езерского» и «Медного всадника» см. также работы Н. В. Измайлова и О. С. Соловьевой.

<sup>25</sup> Можно в этой связи вспомнить замечания современников, не увидевших за этой субъективностью онегинского стиля объективного содержания романа: «Онегин хорош Пушкиным» (Вяземский), «вижу только тебя» (Марлинский) и др.

<sup>26</sup> «Онегинский» стиль отрывка «Люблю тебя, Петра творенье» заметил Л. В. Пумпянский. Этот стиль, однако, выявляется не столько в прямых реминисценциях, на что обращает внимание Пумпянский, сколько в открыто-личностном, интимном характере отрывка, его эмоциональной атмосфере, в своеобразии стилистического движения, свободном, несколько даже демонстративном сталкивании разнопланых и «равностилевых» реалий — от *беза санок, девичьих лиц, шипенья пенных бокалов до знамен победных и полнощной царицы* и снова к *вешним дням*.

*Известия  
Академии наук СССР*

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
• НАУКА •



---

---

**серия  
литературы  
и языка**

ТОМ 33

1974

