

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД СТИХОМ ПОЭМЫ

I

Анализ поэтического мастерства Пушкина, изучение особенностей его стиха, языка, сюжета, композиции, определение того нового, что он внес в эти области, — дело чрезвычайно трудное и ответственное. Сделано в этом отношении весьма немного.

Одной из причин того, что мы не располагаем еще ответами на ряд существенных вопросов о поэтическом мастерстве Пушкина, является, думается, то, что самые поиски этих ответов ведутся не надлежащим образом. Или пытаются взять проблему «en grand» (например, «язык Пушкина»), и ответы, естественно, получаются слишком общими, слишком интегральными, мало помогающими ориентироваться в конкретных произведениях Пушкина. Или, наоборот, поле исследования настолько суживается (например, берется только пятистопный ямб Пушкина), что при самой тщательной его разработке исследователь не освещает творчества Пушкина в его конкретности. Не следует в то же время забывать того, что писатель обращен к читателю прежде всего конкретными произведениями. Мы должны строить свой анализ, ни на одну минуту не забывая о читателе, так, чтобы помочь ему разобраться в текстах, довести их до него с наибольшей полнотой. Это ни в какой мере не упрощает наших задач. Наоборот, объяснение конкретного произведения во всей его сложности — одно из наиболее ответственных заданий, стоящих перед литературоведом.

Произведение — это органическая единица литературного процесса, в нем все элементы творчества даны в их целостном единстве и в этом единстве должны быть объяснены,

Мы можем понять мастерство поэта, не только дав изолированную характеристику его стиха, языка и т. д., но и осмыслив их выразительное значение, то есть поняв их соответствие тем задачам, которые поставлены писателем в данном произведении.

В этом смысле художественное творчество глубоко целенаправлено, так сказать, иерархично. Те или иные языковые и сюжетные особенности произведения являются средствами достижения поставленной автором цели; они подчинены определенным художественным задачам. Анализ мастерства писателя состоит не только в определении того, какими средствами он располагает, а и — главным образом — в определении того, как он их использовал.

А это можно обнаружить путем анализа именно конкретных текстов, каждый из которых характеризуется определенной целенаправленностью, без понимания которой нам многое остается неясным в характеристике выразительных средств данного произведения.

Язык в художественном творчестве всегда выступает в своеобразной мотивировке — он связан с персонажами, средством характеристики которых он является, или с авторской речью, построение которой является опять-таки фактом художественного порядка. Осмыслить языковые особенности писателя (а тем самым и стиховые) мы не можем вне определения того их выразительного использования, которое в каждом произведении дано в своеобразной конкретной мотивировке. Анализ сюжета, являющегося средством изображения персонажей в действии, опять-таки необходимо приводит к вопросу о его мотивировке, то есть обязывает нас к пониманию произведения в его более общих свойствах. В свою очередь и персонажи произведения — не последняя его инстанция. Они лишь средство раскрытия тех идей и того жизненного материала, которые содержит произведение, определенных жизненных проблем, в нем поставленных, общественных противоречий, в нем отраженных.

И только изучив творчество писателя в его органических проявлениях — в его конкретных произведениях, можем мы подойти к обобщениям, то есть к характеристике его творчества — в частности, мастерства — в целом. Эта работа по отношению к Пушкину у нас еще не доведена до конца, и здесь одно из объяснений неразработанности тех сторон его творчества, которые в настоящей статье нас интересуют.

Из сказанного вытекает, что, ставя вопрос о пушкинском

мастерстве, как оно осуществилось в конкретном произведении — в «Медном всаднике», мы ни в каком случае не предполагаем заниматься изолированной и описательной характеристикой его языка и стиха.

Язык и стих поэмы интересуют нас прежде всего, поскольку они связаны с остальными сторонами произведения и, объясняясь ими, в свою очередь их для нас разъясняют, поскольку они даны в определенной выразительной мотивировке, которая является мерилom поэтического мастерства (в узком смысле слова), того, что Тэн называл «координированностью» в художественном творчестве.

Поэтому к пониманию их мы можем притти, лишь опираясь на общее понимание «Медного всадника» в его целостности. Намеченная выше иерархия элементов художественного произведения (идейно-жизненный материал, как основа его, система персонажей, в которой этот материал конкретно обнаруживается, сюжет, язык, стих, их характеризующие) сохраняет значимость и для критической работы. Лишь установив идейное содержание произведения, мы поймем использованные в нем художественные средства в их целенаправленности и координированности.

Таким образом перед нами встает вопрос об общем понимании «Медного всадника». В какой мере можем мы опереться на существующие критические работы на эту тему?

Произведение это давно уже пользуется в критике репутацией «загадочного» (пользуясь выражением В. Спасовича)¹, и определение его идейного содержания приводило к самым различным толкованиям, не имеющим общепринятого значения. Поэтому необходимо — хотя бы сжато — попытаться установить здесь те цели, которыми определены интересующие нас художественные средства «Медного всадника», то есть охарактеризовать его содержание.

II

Как известно, Плеханов противопоставил Некрасова, как поэтического выразителя новой эпохи общественного развития, литературе предшествующей эпохи, как литературе высшего дворянского сословия, к которой

¹ Спасович заявлял, что «Медный всадник» — произведение, подобное вопросительному знаку», см. его статью «Пушкин и Мицкевич», Собр. соч., т. II, стр. 258, изд. 2, Спб., 1913.

он относил и Пушкина. Это различие двух эпох в его литературном выражении Плеханов видел в том, что литература первой эпохи подходила к жизни «не с той стороны, с которой обнаружилось бы противоречие интересов дворянства с интересами крестьянства, а с той, с которой это противоречие совсем незаметно»¹, тогда как для Некрасова это противоречие является основной творческой предпосылкой. Принцип разграничения как будто весьма содержательный, но неверный. Если мы попытаемся в самой общей форме определить характер творческого развития Пушкина, то увидим, что он с самого начала своей деятельности непрерывно шел ко все более глубокому отражению этого противоречия, причем «Медный всадник» как раз и является чрезвычайно существенным моментом этого движения, оборванного смертью.

Общеизвестен тот факт, что с начала 30-х гг. Пушкин дает целый ряд произведений, которые в основном посвящены отражению борьбы новых общественных сил с дворянством. Здесь дело именно в том, что в поле зрения писателя входят новые общественные группы; как бы он их ни расценивал, сама действительность приковывает к ним его внимание. И чем выше реалистические показатели творчества писателя, тем богаче отражается эта действительность в его творчестве, как бы он сам к ней ни относился.

«Домик в Коломне», «Повести Белкина», «История села Горюхина», «Дубровский», «Капитанская дочка», «Сцены из рыцарских времен», — все это, в той или иной мере, связано с тем, что Пушкин выходит за пределы дворянства, как своеобразной тематической доминанты предшествующего периода. Если при этом большая часть этих произведений посвящена изображению низших классов, как таковых, взятых изолированно, то в последних произведениях — в «Капитанской дочке», в «Сценах из рыцарских времен» — Пушкин делает еще шаг вперед: в них он отражает народ в его противостоянии дворянству, приходя к теме народного восстания. Нет оснований напоминать те исторические причины, которые в тридцатые годы заставляли Пушкина осмысливать взаимоотношения дворянства и крестьянства именно в этом плане — волна усиливавшихся с каждым годом крестьянских восстаний в этом смысле достаточно убедительна. Не случайно в годовых

¹ Плеханов, соч., т. X, ГИЗ, 1925, стр. 380.

жандармских отчетах царю крепостное состояние сравнивалось с готовым взорваться пороховым погребом под государством (см. «Крестьянские движения 1827—1861 гг.» Сборн. Центрархива, сост. В. А. Мороховец). Эта логика творческого развития Пушкина была одновременно и логикой истории.

«Медный всадник» стоит на своеобразном рубеже между таким произведением, как «Станционный смотритель» и «Капитанской дочкой» и «Сценами».

Проблема восстания, несомненно, занимает одно из центральных мест в поэме, но весь вопрос в том, какого восстания? «Медный всадник» стоит в ряду тех произведений, которые посвящены Пушкиным борьбе общественных сил, до сих пор рассматривавшихся им изолированно друг от друга, и написан он в период пристального изучения Пушкиным восстания Пугачева, одновременно с работой над «Капитанской дочкой».

Петр дан в поэме как величайший носитель принципов дворянской государственности. Не следует отрывать его изображения Пушкиным от традиций именно такого понимания Петра, которое сложилось еще в литературе XVIII в., начиная с Кантемира и Ломоносова. Не случайно в известном определении Петра Пушкин почти перефразировал строку Ломоносова: «воитель, плаватель, в полях, в морях герой».

Мы потом увидим, как мобилизованы Пушкиным для такого изображения Петра все средства художественной выразительности поэмы. За Петром стоит вся традиция дворянской государственности, ему отдана вся патетика поэмы. И вот выступление Евгения против Петра — есть нарушение этой традиции, отказ с ней считаться. Он чужд этой традиции, оторван от нее и ею не связан. Возмущение Евгения — символ огромного исторического перелома. Его выступление против Петра есть проявление совершенно нового отношения к жизни. Какая среда стоит за Евгением? Какие социальные условия формируют этот характер? Среда, конкретизированная в облике Евгения, — это социальные низы в широком смысле слова, противостоящие во всем строе своей жизни высшему классу — носителю той государственности, которую воплощает в себе Петр. У нас нет никаких оснований видеть в Евгении не то, что дано в нем Пушкиным¹. Отведем прежде всего ссылку на его

¹ Как это делает, например, Д. Благой: «Социология творчества Пушкина», 2-е изд., «Мир», 1931 г.

прошлое. Оно настолько далеко от Евгения, что уже не определяет ни его положения, ни его переживаний: он

..не тужит
ни о почившей родне,
ни о забытой старине

Думается, что и исследователям нет оснований «тужить» о том, что забыто Евгением. Какова бы ни была родня Евгения в минувшее время, весь образ его жизни, его интересы, его среда делают его для нас человеком демократического облика, человеком массы, не сохранившим ничего общего с прошлым. Он восстает против Петра не во имя потерянного прошлого, а во имя потерянного настоящего. А это настоящее очерчено совершенно недвусмысленно: нам дано и положение Евгения, и его мысли («что был он беден»), и его среда («почти у самого залива забор некрашенный, да ива и ветхий домик: там оне: вдова и дочь, его Параша»)¹. Евгений стоит в ряду таких персонажей Пушкина, которые даны в «Станционном смотрителе», «Домике в Коломне», «Гробовщике», которые находятся вне дворянской культуры, не связаны с ней. Это новый социальный тип, а не модификация характеров, созданных Пушкиным в предшествующие периоды его творческого развития. Но особенность Евгения, отличающая его от героев «Гробовщика», «Станционного смотрителя» и им подобных, состоит, во-первых, в том, что перед нами развертывается его унижение во имя этой культуры и, во-вторых, его восстание против нее.

Вглядимся еще раз в знаменательную хронологию пушкинского творчества. В 1831 г. заканчивается «Евгений Онегин», то есть произведение, в котором отражается кризис дворянской культуры; за «Евгением Онегиным» следуют «История села Горюхина», «Дубровский», «Медный всадник», «Капитанская дочка». Кризис дворянства закономерно связан с вопросом о противостоящих ему силах. «Медный всадник» и является художественным отражением того основного исторического противоречия, к осмыслению которого Пушкин начал подходить в 30-е гг.: противоречия застывавшей в своем развитии дворянской государственности и исторического процесса в целом и в первую очередь — противоречия социальных низов и дворянского го-

¹ Картина бедствий во время наводнения — «пожитки бедной нищеты» — явно переключается с этой средой.

сударства. В эти годы Пушкин отражает уже значительно конкретнее ранних политических стихов («Вольность» и «Деревня», где еще очень велик элемент влияний поэтических традиций) угнетенное положение масс, разрыв дворянства с интересами народа и чуждость народных масс дворянству. Если чисто дворянская литература отождествляла дворянство и народность, считая, как Карамзин, что дворянство есть «душа и благородный образ всего народа», то Пушкин всем ходом развития своего творчества шел навстречу подлинной народности, и в этом заключалась та же победа реализма в его творчестве, которую так высоко оценил Энгельс у Бальзака.

Другое дело — как сам Пушкин расценивал эти противоречия, как он пытался примирить их, например, в «Капитанской дочке», как он сам относился к прошлому дворянской культуры. Его взглядов нельзя отождествлять с объективным смыслом его творчества. Он шел непрерывно вперед, он приближался ко все более глубокому и правильному отражению исторических противоречий (поэтому совершенно неверны всякие разговоры о его «поправении»). В «Медном всаднике» общественные противоречия Пушкин отражает уже во весь рост. За конфликтом Евгения и Петра в их действиях мы должны видеть отражение столкновения общественных сил данного исторического периода.

Евгений угнетен и раздавлен силой, с которой он не связан, которой он чужд и которую он ненавидит, хотя и не может еще бороться с ней. И Петр — олицетворение абсолютной монархии во всей её мощи — потрясен этим восстанием.

За этим конфликтом по существу стоит общественное движение 30-х гг., основой которого является волнение крестьянских масс, колеблющее устои дворянского государства. Эта поэма является не дискредитацией декабризма как «побежденной стихии», не примирением с исторической необходимостью, то есть с царизмом, как почему-то полагает Д. Д. Благой в его работе о «Медном всаднике», а изображением одного из решающих исторических конфликтов, имеющих по существу мировое значение.

Сопоставляя Петра и Евгения с точки зрения конфликта стоящих за ними объективно данных общественных сил, мы не должны забывать и об освещении самим писателем этого конфликта. Оно выражается и в сюжетной и в языковой интерпретации действующих лиц, несущей в себе авторскую трактовку поставленных в произведении про-

блем. Только учитывая это, мы может осмыслить структуру произведения в ее целостности. Нет никаких оснований полагать, как это делает Д. Благой в указанной работе, что в поэме мы имеем «двойственное» отношение к Петру. Нельзя же считать таким основанием то, что Пушкин именует Петра «кумиром» и совсем уже недвусмысленно — «горделивым истуканом». Дело не только в том, что ни «кумир», ни «истукан» (истукан — статуя, истуканщик — у Даля ваятель) не содержат в себе ничего, так сказать, компрометирующего Петра. Эти слова в XVIII и в начале XIX вв. употребляются и в негативном и в позитивном смысле — ср. у Пушкина:

Я люблю вечерний пир,
Где веселье председатель,
А свобода, мой кумир,
За столом законодатель.

Точно так же и слово «истукан» Пушкин в эпиграмме «Лук звенит» употребляет применительно к Аполлону в смысле статуи:

Кто разбил твой истукан?

И дело не только в этом. Было бы противоестественно с точки зрения художественного единства текста допустить, что Пушкин, дав потрясающее по силе и величавости изображение «державца полумира», тут же станет его развенчивать, разрушая достигнутое впечатление. Дело во всей выразительной системе, в которой дан Петр и в которой, как мы позже увидим, сделано все возможное для приподнятого патетического и риторического его изображения. Наоборот, в изображении Евгения мы имеем дело с другим стремлением. Если уже привлекать к анализу «Медного всадника» варианты черновиков «Езерского» и т. д.¹, то их сопоставление чрезвычайно убедительно в том отношении,

¹ Вообще с вариантами нужно обращаться осторожнее, чем это у нас часто делают. Следует помнить, что черновой вариант, отброшенный писателем (за исключением отброшенных из цензурных соображений), часто есть свидетельство его ошибки, творческого промаха, есть средство, не соответствующее цели и потому замененное. Зачастую он может быть контрастен произведению в его законченном виде, резко ему противоречить.

Как известно, Л. Толстой первоначально заканчивал «Воскресение» женитьбой Нехлюдова на Катюше и счастливой жизнью их в Лондоне. Нужно быть очень осторожным в использовании этого варианта для понимания романа в целом. Точно так же тот факт, что отрывок из «Евгения Онегина» о коте имеется и в «Графе Нулине», не дает нам оснований сближать графа с Онегиным. Почему же совпадение

что оно показывает контрастную замену свойств и обстановки, первоначально характеризующих героя «Моей родословной», свойствами и обстановкой Евгения, подчеркивающими его бедность, дающими совершенно иную социальную характеристику. Если там перед нами «Рулин молодой», в своем «роскошном кабинете», «сидит задумчиво», «согретый огнем», «перед бронзовым камином» и т. п., то, чем ближе мы к Евгению, тем резче меняются в своем социальном смысле элементы его характеристики: строка «вошел и отпер свой чердак» заменяет указание на кабинет. Роскошная обстановка сменяется «конуркой пятого жилья», «чуланом», «бронзовый камин» — «огарком свечи сальной», строгое объяснение с лакеем — осмотром чулана и пыльного чемодана¹. Позже опять-таки мы убедимся в разительном различии той выразительной окраски, того эмоционального тона, которые приданы в поэме Петру и Евгению.

Все это нам важно отметить для того, чтобы не упустить из виду того противоречия субъективного и объективного, которое и придает произведению индивидуальную окраску, не позволяет подойти к нему как к простой фотографической фиксации явлений общественной жизни.

Нужно подчеркнуть, что говоря об идейном содержании произведения, мы ни в коем случае не можем свести его к какой-то лапидарной формуле, выражающей взгляды автора. Идея произведения есть значительно более глубокое и сложное понятие.

Гете в свое время на вопрос Эккермана о том, какую идею он хотел выразить в «Тассо», ответил: «Идею? — Да

«Родословной» и «Медного всадника» должно служить аргументом родственности Езерского и Евгения? Вспомним также о том, что отрывок из «Езерского» входит в «Египетские ночи». Анализ варианта должен состоять не только в установлении сходства его с окончательным текстом, сколько в определении его различия, в осмыслении того, что сделало его чуждым тексту. Поэтому тот факт, что Пушкин отбросил «Родословную моего героя» от «Медного всадника», требует от исследователя ответа на вопрос, почему она не вошла в поэму в гораздо большей мере, чем констатирование совпадений — в этих произведениях. Мнение К. Измайлова о том, что «Медный всадник» и «Езерский» — «два разных замысла... порожденные разными мотивами, веденные в разных направлениях и с разными заданиями» («Пушкин и его современники», XXXVIII—XXXIX, стр. 190: «Из истории замысла и создания «Медного всадника»»), представляется значительно более обоснованным, чем возражения против него Д. Благого (стр. 313 его книги).

¹ Варианты даны по собр. соч. А. С. Пушкина под ред. П. О. Морозова, т. IV, СПб, 1904, стр. 373 и сл.

почем я знаю? Передо мной была жизнь Тассо»... и сказал далее: «Вот они подступают ко мне и спрашивают: какую идею хотел я воплотить в своем «Фаусте»? Как будто я сам это знаю и могу это выразить!.. В самом деле, хорошая эта была бы штука, если бы я попытался такую богатую, пеструю и в высшей степени разнообразную жизнь, которую я вложил в моего Фауста, нанизать на тощий шнурочек одной единой для всего произведения идеи!»¹.

Здесь сформулировано чрезвычайно существенное свойство литературы. Произведение скорее ставит проблемы, чем разрешает их, вернее — оно может и не разрешать их. Оно сохраняет для нас все свое значение потому, что в нем отражена определенная сторона жизни, определенное общественное противоречие, показанное во всей его конкретности, в форме человеческих переживаний и поступков, потому что в нем поставлена проблема. Поэтому, говоря об идее произведения, мы ни в коем случае не должны сводить ее к замыслу произведения, к тому, что хотел писатель сказать, что сам он думал о поставленной им проблеме, какой ответ он сам на нее давал. Ответ писателя может быть односторонен, неверен, может и вообще отсутствовать, он не определяет ценности произведения и в этом смысле не составляет собой его идеи. Это прекрасно выразил Чехов, когда он писал, что «не дело психолога (Чехов имеет в виду писателя. — Л. Т.) понимать то, чего он не понимает... Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, то есть уметь отличать важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком... В «Анне Карениной» и «Онегине» не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют потому только, что все вопросы поставлены в них правильно. Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные» («Письма», т. 2, стр. 207). «Я так никогда не знаю, что выйдет из того, что я пишу, и куда оно меня заведет, что я теперь сам не знаю, что я пишу теперь», — писал Л. Толстой А. Ф. Кони в 1895 г. Не случайно Ленин подчеркивал, что значение Льва Толстого в том, что он «сумел поставить в своих работах столько великих вопросов» (3-е изд., т. XIV, стр. 400).

Понятно, что взгляды писателя скажутся и в постановке вопроса и в выборе материала для его освещения и т. д. Но содержанием произведения является жизнь, а не взгляды автора. Поэтому-то стремление свести произведение к

¹ И. П. Эккерман. Разговоры с Гете, 1934 г., стр. 718—719.

замыслу писателя крайне ограничивает, обедняет его содержание. Самая задача исследования неверно поставлена из-за неправильного представления о сущности творчества. Стремление вскрыть эту идею в узком ее понимании вычитать из произведения взгляды Пушкина в значительной мере обесценило, на наш взгляд, работу Д. Д. Благого над «Медным всадником», привело к ошибочным выводам.

Идея произведения — в постановке проблемы, в отражении определенной стороны жизни, определенного общественного противоречия и — в силу этого — в обращении на него общественного внимания, в указании на необходимость его осмысления, его разрешения, но отнюдь не всегда в разрешении самой проблемы. Это не значит, что мы утверждаем отсутствие идеи в произведении. Мы стремимся лишь к более точному определению того, что следует называть идеей. Идея — это постановка проблемы. Сплошь и рядом это и разрешение проблемы, но все же — как частный случай, хотя и наиболее ценный.

Понять идею произведения значит: понять, какие общественные противоречия за ним стоят, каковы те общественные отношения, которые просвечивают в нем, за отношениями его персонажей, за их переживаниями и поступками, и проследить это во всей сложности его структуры, подчиненной в своей организации той действительности, которая в нем оформляется. Предположить «завешенность» «Медного всадника», как это делает Д. Благой, понять его на основании архивных документов, известных лишь немногим, рассматривать эту поэму как

Намеки тонкие на то,
Чего не ведает никто,

значит предположить, что до последнего времени «Медный всадник» социально не существовал. Мы должны исходить из того материала, который открыт в произведении всем, из тех конкретных конфликтов, которые непосредственно воспринимаются читателем, и лишь потом мы вправе включить его — для проверки и дополнения — в контекст документов вторичного порядка.

Итак, мы рассматриваем поэму «Медный всадник» как произведение, идея которого состоит в том, что в нем Пушкиным поставлена проблема нарастающего столкновения дворянской государственности в период ее глубочайшего кризиса с противостоящими ей угнетенными массами, с силами демократии. Ответа на эту проблему у Пушкина не

было, как не было его еще в самой жизни. Постановкой этой проблемы Пушкин делал огромный шаг на пути к подлинной народности творчества, к отражению состояния и стремлений народных масс. В этом отношении его творчество шло по линии все более глубокого отражения исторического процесса в его основных социальных конфликтах.

III

Определив наше понимание идейно-жизненной основы «Медного всадника», обуславливающей художественную структуру поэмы в ее целостности, мы можем теперь обратиться к изучению ее стиливых особенностей. В чем смысл такого ее изучения? С одной стороны, оно имеет для нас, если так можно выразиться, контрольное значение: если мы правильно поняли содержание произведения, то остальные особенности художественной структуры необходимо должны отвечать этому содержанию, то есть подтвердить наш анализ. Наоборот, противоречие наших выводов поставит под вопрос и правильность понимания произведения. Этот анализ углубит наше понимание произведения, так как позволит понять свойства, например, данного характера в его языковом оформлении и в сюжетных ситуациях и т. д. Наконец, он позволит нам ощутить мастерство поэта, то есть закономерность, художественную мотивированность избранных им средств, соответствие их содержанию произведения, их целесообразность.

Перед нами прежде всего задача осмысления жанровых особенностей «Медного всадника». Если изображение человека, то есть создание характера, является основным показателем своеобразия художественной формы отражения мира, то жанр представляет собой то средство трактовки характеров и их разворота, которое и определяет в значительной мере композиционно-сюжетные особенности произведения. Мы можем иметь дело с изображением характера как явления объективно наблюдаемого мира, оцениваемого читателем на основе, как говорит Энгельс в письме к Лассалю, самородно развивающегося действия (то есть сюжета), типичного для эпоса, и с изображением характера в его субъективных переживаниях и в отдельных состояниях (то есть без сюжета), типичным для лирики. И, наконец, лиро-эпический жанр дает своеобразный сплав, характеризующийся сочетанием и того и другого способа (жанра) изобра-

жения характера, и путем изображения его в действии и через субъективное авторское его переживание, непосредственно (а не через действие) дающее ему оценку. В этом смысле самое повествование принимает субъективированный характер; наряду с действующими лицами, то есть участниками сюжета, как системы событий, появляется вне сюжета повествователь, дающий субъективную оценку событий: эта оценка обнаруживается прежде всего в стороне повествовательной речи, получающей различную эмоциональную окраску в зависимости от отношения повествователя к изображаемому. Поэтому лироэпический жанр с его изображением характеров и в действии и в субъективных авторских оценках, данных в повествовании, характеризует чаще всего произведения, в которых сказывается известное противоречие между объективным, жизненным материалом и субъективным отношением к нему автора (ярким примером этого являются, например, «Мертвые души» Гоголя с их лирическими отступлениями, имеющими отчетливую композиционную функцию). Писатель в силу тех или иных причин не может уложить свой жизненный материал в сюжет, то есть в самородное развитие действия, и субъективно интерпретирует его.

Эта субъективность повествования дана в «Медном всаднике» с такой отчетливостью, что мы вправе наряду с основными двумя персонажами поэмы выделить и образ повествователя как весьма существенное слагаемое системы образов поэмы. Он прежде всего персонафицирован:

Была ужасная пора...
Об ней свежо воспоминанье...
Об ней, друзья мои, для вас
Начну свое повествованье...
Печален будет мой рассказ.

Сравн. вариант:

Давно, когда я в первый раз
Услышал мрачное преданье,
Я дал тогда же обещанье,
Стихом... передать.

Интересно отметить, что в этом варианте Пушкин использовал свои наброски к «Бахчисарайскому фонтану»:

Исполню я твое желанье,
Начну обещанный рассказ.
Давно, когда мне в первый раз
Поведали сие признание, —
Тогда я грустью омрачился... и т. д.

Здесь показательна родственность повествовательного тона романтической поэмы, то есть максимально субъективированного повествования, — и повествования «Медного всадника». Повествование, таким образом, ведется с определенной точки зрения, выражающейся в целом ряде оценок от лица автора:

Люблю тебя, Петра творенье... и т. д.

При этом важно отметить, что эта оценка непосредственно связана с автором, повествователь в данном случае подчеркнута с ним отождествляется (в отличие от частых и у Пушкина случаев, когда повествователь, в свою очередь, представляет своеобразную и не совпадающую с обликом автора фигуру: «Повести Белкина», Гринев в «Капитанской дочке» и пр.):

Мы будем нашего героя
Звать этим именем. Оно
Звучит приятно; с ним давно
Мое перо уж как-то дружно... и т. д.

Таким образом, повествователь определяется как самостоятельный образ, восприятие которого и окрашивает изображение и Петра и Евгения, они даются через его отношение к ним, выражающееся во всем строе речи, в повествовательной интонации, в лексике, в ритмико-синтаксической организации стиха, в соотношении сюжета и внесюжетных лирических отступлений. В этом отношении в «Медном всаднике» со всей отчетливостью могут быть констатированы две основные повествовательные струи, два типа стихотворной интонации, один из которых связан с изображением Петра, другой — с изображением Евгения. Как в опере (например, у Вагнера или у Чайковского) появление того или иного героя сопровождается определенной оркестровой темой, так и в стихе изображению действующих лиц соответствуют определенные интонационные темы, своеобразное звучание речи, дающее определенную интерпретацию изображаемого.

Не следует недооценивать роли интонации, в особенности в стихе. Она придает речи окончательный смысл, используя все структурные ее особенности. Величина фразы, характер ее построения, ее темп, повышение и понижение голоса, подсказываемые строением фразы в целом, и т. п. — все это придает речи индивидуальные особенности, делает ее характерной, позволяет автору дать определенную трактовку изображаемым людям и событиям.

Интонационная «тема» Петра характеризуется торжественно-риторическим построением речи, восторженно-патетическим звучанием. Особо подчеркиваемые, выделяемые слова («о н»), обращения («Люблю тебя, Петра творенье», «Красуйся, град Петров», «О, мощный властелин судьбы» и пр.), повторения («Люблю тебя, Петра творенье, люблю твой строгий, стройный вид»), параллелизмы («Твоих оград узор чугунный, твоих задумчивых ночей»), короче — богатство синтаксических фигур, сложные риторические периоды, объединяющие целый ряд строк («где прежде... ныне там», «люблю тебя... люблю зимы... люблю воинственную... люблю, военная столица...»), — все это характерные черты этой плавной, торжественной риторики, восходящей по существу к оде XVIII в.¹ Вся эта речевая организация поддержана и соответствующей эмоциональной окраской, особенно четко (помимо уже упомянутых фигур) выражающейся в системе вопросительных и восклицательных построений:

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?

Эта риторическая интонация связана с целым рядом других речевых особенностей, создавая тем самым целостный выразительный комплекс, определенный повествовательный тон, выражающий отношение повествователя к Петру и его делу.

Это прежде всего выражается в своеобразной организации ритма. Тяготение к плавным риторическим периодам определяет величину ритмико-синтаксических интонационных периодов и тем самым сложность их строфической органи-

¹ Ср. замечание Л. Пумпянского в сб. «XVIII век», Л., 1935, под ред. акад. А. С. Орлова: «Повидимому, 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» (стр. 105).

зации. Поэма не имеет четкой строфической организации в узком смысле этого слова, то есть не распадается на последовательно чередующиеся, однородно построенные строфы. Пушкин дает в поэме своеобразную рифмовку, чередуя в произвольном порядке парные, перекрестные и опоясанные окончания, изредка давая тройную рифму, и т. д. Однако «Вступление» дает более четкую строфическую организацию; об этом говорит начало поэмы, состоящее из двух однородно построенных пятистиший:

На берегу пустынных волн	— а
Стоял Он, дум великих полн,	— а
И вдаль глядел. Пред ним широко	— b
Река неслася; бедный челн	— а
По ней стремился одиноко,	— b
По мшистым, топким берегам	— а
Чернели избы здесь и там,	— а
Приют убогого чухонца;	— b
И лес, неведомый лучам	— а
В тумане скрытанного солнца...	— b

Следующая строка («Кругом шумел»), следовательно, представляет собой строфический enjambement, который связывает эти строфы с мыслями Петра, вложенными опять-таки в характерную для оды XVIII в. десятистрочную строфу (по схеме абабссдссд); такую же строфу встречаем через четверостишие после приведенной строфы (от «где прежде финский рыболов» — до «к богатым пристаням стремятся»). К строфе этого же типа Пушкин возвращается в описании памятника Петра:

Кто неподвижно возвышался	— а
Во мраке медною главой,	— b
Того, чьей волей роковой,	— b
Под морем город основался...	— а
Ужасен он в окрестной мгле!	— с
Какая дума на челе!	— с
Какая сила в нем сокрыта!	— b
А в сем коне какой огонь	— с
Куда ты скачешь, гордый конь,	— с
И где опустишь ты копыта?	— b

Аналогичную строфу составляют опять спустя четверостишие строки «Кругом подножия кумира» — «Пред горделивым истуканом» и т. д. Таким образом, свободная строфическая организация «Медного всадника» в наиболее напряженных местах, связанных с «темой» Петра, заменяется десятистрочной строфой, традиционной для оды XVIII в.

Но дело не столько в той или иной непосредственно строфической организации стиха (то есть в упорядоченности стиховых клаузул), сколько в более глубоких интонационно-синтаксических свойствах стиха и прежде всего в организации интонационного периода¹. Рассмотрим в связи с этим строение фразы в «Медном всаднике» с точки зрения соотношения ее синтаксической организации с числом ритмических единиц. Для ритмической структуры стиха чрезвычайно существенно, строится ли ритм на основе чередования кратких, замкнутых ритмических единиц, или, наоборот, они объединены в более сложные группы; то и другое придает стиху резко своеобразный характер. В «Медном всаднике» мы отчетливо можем наблюдать резкое различие в этом отношении «темы» Евгения и «темы» Петра. Сравним с этой точки зрения «Вступление» и первую часть поэмы. Обозначаем для простоты каждый период цифрой, показывающей, сколько ритмических единиц в него входит. В том случае, если имеется enjambement, число получается дробное ($1\frac{1}{2}$ или в зависимости от того, насколько захвачена переносом последующая строка). Так, фраза:

На берегу пустынных волн
Стоял Он, дум великих полн,
И вдаль глядел

— обозначается как $2\frac{1}{2}$. Для «Вступления» получаем следующий ряд цифр: $2\frac{1}{2}$, $2\frac{1}{2}$, $5\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 9 (1, 2, 3, 3 — мысли Петра представляют собой интонационное целое), 4, 10, 8, 16, 8, 8, 9, 2, 6. Наоборот, начало первой части дает иную картину: 2, 4, 3, 2, $1\frac{3}{4}$, $2\frac{1}{2}$, 5, $1\frac{1}{2}$, $4\frac{1}{2}$, 2, 2, 4, $1\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$, 1, $1\frac{1}{2}$, 1, $3\frac{1}{2}$. Сразу бросается в глаза резкое различие первой части («тема» Евгения) и «Вступления» («тема» Петра) в интонационном отношении: в одном случае — сжатые короткие фразы, большое число перебоев, в другом — большие плавные периоды (характеристика их в отношении большого числа фигур и т. п. была уже дана), вбирающие в себя большое число ритмических единиц.

Таким образом, повествователь выступает перед нами в поэме двойственно. Речь его характеризуется двумя выразительными доминантами: одна из них обращена к Петру, другая к Евгению. Выразительные элементы речи связаны между собой настолько тесно, что определенная эмоциональная окраска одних — необходимо влияет на другие (если этому не противодействуют ошибки самого писателя).

¹ Подробнее об этом см. мою книгу «Теория стиха», 1939.

Мы уже видели, что эмоциональная направленность повествовательной речи, связанной с изображением Петра, характеризуется определенным комплексом выразительных особенностей (плавные риторические периоды, насыщенность их фигурами, большое число вопросительных и восклицательных построений, сложные интонационные периоды, в ряде случаев вбирающие в себя 8, 10 и более ритмических единиц, тяготение к десятистрочной организации, близкой к традиции оды XVIII в.¹.—Этот комплекс дополняется и своеобразием ритмики и звучания стиха, сравнительно с тем, что мы находим в «теме» Евгения. Как известно, «Медный всадник» характеризуется исключительной насыщенностью enjambements, он содержит их 20,9%. Это чрезвычайно интересная особенность его ритма. Достаточно указать для сравнения, что «Руслан и Людмила» дают их 3,6%, «Полтава» — 6,9%, «Граф Нулин» — 3,0%, «Казначейша» Лермонтова — 5% и т. д. Enjambement, по существу, представляет собой сильную эмоциональную паузу, возникающую независимо от синтаксического строя речи. Это своего рода интонационная фигура, выразительный жест. Богатство стиха enjambements говорит об особой насыщенности его паузами. Функция их может быть, понятно, различна в зависимости от всего стихотворного контекста. Enjambement могут быть использованы, например, при введении в стих разговорной речи, как в «Графе Нулине»:

«Мы получаем Телеграф». —
 «Ага! хотите ли послушать
 Прелестный водевиль?» — И граф
 Поет. «Да, граф, извольте ж кушать». —
 — Я сыт и так.
 Из-за стола
 Встают. Хозяйка молодая
 Черезвычайно весела... и т. д.

¹ В дополнение к существующим параллелям «Медного всадника» с другими литературными произведениями отмечу указавшую мне Г. Шпаером перекличку между «Медным всадником» и «Похвалой царской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу» Тредиаковского: речь идет не только о близости отдельных мыслей и выражений Тредиаковского к пушкинским (ср. «О прежде дебрь, се коль населена!» «Осушены почти уж блага мглысты» и т. д.), но и о лобопытной перекличке в датировке: стихотворение Тредиаковского имеет в виду пятидесятилетие Петербурга, и он пишет: «Что ж бы тогда, как пройдут уж сто лет? О, вы, по нас идущие потомки, Вам слышать то, сему коль граду свет, в восторг пришед, хвалы петь будет громки», слова Пушкина «Прошло сто лет» прямо отвечают на эту строку.

Наоборот, enjambement характерен и для «трудной» — взволнованной, напряженной речи, где частота и неожиданность пауз, краткость и оборванность фраз и т. п. отвечают повышенно-эмоциональному ее строю, например, в «Медном всаднике»:

И вдруг, как зверь, остервенясь,
На город кинулась. Пред нею
Всё побежало. Всё вокруг
Вдруг опустело — воды вдруг
Втекли в подземные подвалы... и т. д.

Поэтому отношение к enjambement очень показательно для того или иного типа стиха. Различие интонационных «тем» Петра и Евгения, естественно, сказывается и в отношении их к enjambements. Во «Вступлении» на 96 строк падает четыре enjambements, то есть немногим более 1⁰%. Точно так же крайне немногочисленны enjambements в тех местах поэмы, где речь идет о Петре, где, следовательно, звучит его интонационная «тема». В отрывке «Ужасен он в окрестной мгле» — их нет. Точно так же нет их и в описании преследования Медным всадником Евгения, то есть как раз в тех случаях, когда «тема» Петра дается с особенной силой. Между тем на 369 строк первой и второй части поэмы приходится 93 случая enjambements, то есть 25⁰%. Фактически этот процент еще выше, так как, вычитая из первой и второй части строки, прямо относящиеся к Петру и, как уже указывалось, не имеющие enjambements (а таких строк 34)¹, мы получаем даже 27,7 enjambements, характеризующих интонационную «тему» Евгения! Соотношение поистине разительное!

Наконец, и в звуковом отношении мы можем установить различное строение стиха в каждой из двух основных тем.

Уже говорилось, что интонационная «тема» Петра характеризуется риторической торжественной интонацией плавными периодами, что, между прочим, и объясняет почти полное отсутствие в ней enjambements. Отсюда ее замедленный темп и связанная с этим выпуклость слова, произносящегося с особой значительностью (в отличие от быстрого темпа чередующихся кратких фраз и пауз — речи, характеризующей «тему» Евгения). В этом легко убе-

¹ См. отрывки: 1) «И обращен к нему спиной», 2) «Кто неподвижно возвышался», 3) «Как будто грома грохотанье», 4) «И прямо в темной вышине».

даться, вспомнив обилие восклицательных и вопросительных интонаций первой «темы», насыщенность ее фигурами и повторениями («люблю», или во второй части:

Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!

И далее:

За ним несется Всадник Медный...
За ним повсюду Всадник Медный... и т. д.)

Эта выпуклость слова, ясно ощущаемая подчеркнутость словоразделов («стоял он, дум великих полн», «и думал он»), придающая полновесность даже сверхсхемным в ямбе ударением (ср. «Стоял он, дум великих полн», то есть IIII), характерна опять-таки для стиха риторического типа в широком смысле слова. Не случайно, что «Вступление» значительно богаче полноударными формами ямба (то есть большим числом самостоятельных слов), чем обе части поэмы и чем среднее число их вообще в четырехстопном ямбе Пушкина. В нем полноударная форма ямба дает 31% (30 на 96 строк), в то время как средний процент ее в поэме 27, а в первой и второй частях — 25 (93 на 369). И в этом отношении (так же как и в особенностях строфики и в отношении к enjambements) стих интонационной темы Петра близок к традиции оды XVIII в., характеризовавшейся ритмически именно высоким процентом полноударных форм.

В тесной связи с этими ритмическими особенностями стоит и звуковая характеристика каждой из интонационных тем, нами рассматриваемых. У нас обычно принято трактовать звуковые повторы, как чисто звуковое явление. Это, однако, неверно. И так называемая звукопись и вообще эвфония не имеют сами по себе того значения, которое им часто приписывают (см. об этом мою книгу «Теория стиха»). Значение звукового повтора в гораздо большей мере интонационное, чем непосредственно звуковое. Слова, входящие в звуковой повтор, тем самым подчеркиваются, выделяются, получают особенное значение. Это особенно отчетливо видно на примере повторения слов, одновременно являющемся и звуковым повтором. Это повторение усиливает слово, интонационно его выделяет, придает ему особое значение:

Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!

Поэтому-то различные выразительные системы стиха по-разному относятся к звуковым повторам: в одних они имеют особенное значение, в других, наоборот, мало существенны и т. д. То свойство риторической интонации, на которое только что указывалось: выпуклость слова, связанная с замедленностью темпа речи, в особенности способствует усилению роли звуковых повторов; слово резко выделено («стоял он») отчетливо ощущающимися словоразделами; поэтому его звуковой состав становится особенно заметен; отсюда — близость слов по звучанию дает возможность еще более оттенить их значение; звуковые повторы создают как бы опору для голоса, на них задерживающегося, их (а тем самым и слова, с ними связанные) выделяющего. Поэтому-то однородные повторы в различной интонационной среде будут совершенно различно ощущаться: в одном случае они будут крайне выразительны, в другом, наоборот, почти незаметны.

Эти два типа отношения к звуковым повторам мы можем наблюдать в «Медном всаднике»: «тема» Петра вся подержана звуковыми повторами (не случайно, что в «Медном всаднике» — во «Вступлении» — сосредоточены образцы звукового мастерства Пушкина), в «теме» Евгения они мало заметны. В самом деле, в цитированном выше отрывке из «Графа Нулина» мы найдем, например, большое число повторяющихся звуков:

Поет. «Да, граф, извольте ж кушать».

— Я сыт и так».

Из-за стола

Встают.

Здесь, как говорится, «инструментовка на «т»! Но мы ее не замечаем (если не заниматься чисто графическими подсчетами), потому что в этой словесной системе характер произнесения слов не нуждается в особом его выделении, слово как бы растворяется в диалоге и не нуждается в звуковом, тем самым, интонационном подчеркивании.

Другое дело, когда мы читаем торжественное описание Петербурга:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит...

Здесь каждое слово на весу, оно подчеркивается высокой риторической интонацией, и в этой выразительной системе звуковые повторы выполняют совершенно иную функцию; наоборот, другая система изложения, к которой Пушкин прибегает, говоря о Евгении, лишенная всякой риторичности и торжественности, не требует этой звуковой окраски речи, и если даже в ней и возникают звуковые повторы, то они не выходят за пределы общеязыкового порядка, поскольку звуковые повторы — факт языка вообще (ибо в русском, например, языке — 39 фонем, которые естественно, непрерывно и перекрещиваются между собой во всякой речи) и поэтому в строках, посвященных Евгению:

О чем же думал он? О том,
Что он был беден; что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь;
Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег... и т. д.

мы не замечаем звуковых совпадений (хотя они и имеются в большом количестве, как факт языка, — «о чем — о том», «был беден — был себе — мог бы — бог — прибавить», и т. д.), так как они не являются членами этой выразительной системы, не играют в ней той роли, которую могли бы сыграть в иной интонационной и словесной среде:

Мы, таким образом, проследили характерные особенности повествования в «Медном всаднике», в части его, связанной с изображением Петра. Мы видели, что это повествование представляет собой сложную выразительную систему, элементы которой взаимосвязаны и взаимообусловлены. Эта система художественно мотивирована тем предметом изображения, тем характером, который через ее посредство создается писателем.

Этот комплекс выразительных средств мы обозначали понятием «интонационной темы».

Мы видели, что Петр мыслится Пушкиным как ярчайшее выражение сущности дворянской государственности, как создатель и носитель устоев дворянского общества. Это понимание Петра выразилось и оформилось в отношении к нему повествователя, осуществлявшемся через его речь. Мы видели основные особенности этой речи в применении к изображению Петра, образующие определенный выразительный комплекс. Большие ритмические периоды, сложные синтаксические конструкции, замедленный темп,

словесные повторения и параллелизмы, выпуклость слова (поддерживаемая звуковыми повторами), торжественность интонации и — в связи с этим незначительное число enjambements, строфическая организованность и тяготение стиха к полнударным формам ямба, переключаются с традицией оды XVIII в., высокая лексика, опять-таки связанная с этой традицией (архаизмы, славянизмы), — все это тесно связано друг с другом, все это создает определенный выразительный комплекс. Этот комплекс обусловлен в своей структуре тем характером, который через него раскрывается, дает определенное отношение к изображаемому. На смысле этого отношения мы остановимся позже.

Совершенно иной выразительный комплекс мы найдем, обращаясь к изображению Евгения.

Припомним отмеченное выше различное отношение к enjambements выразительных систем, связанных с образами Петра и Евгения. Как указывалось, повествование, связанное с изображением Евгения, исключительно насыщено enjambements, их — около 28%. В свое время Гюйо («Задачи современной эстетики», СПб, 1890, стр. 136 — 137) справедливо указывал, что enjambement способствует тому, что «стих вмещает более идей, больше чувств, в нем собирается, так сказать, более скрытой эмоции, более нервной силы»... Если «тема» Петра построена на основе риторической интонации, то «тема» Евгения строится на основе того, что мы можем назвать «человечной» интонацией. Перед нами короткие фразы, резкие эмоциональные паузы, придающие повествованию взволнованный и сочувственный Евгению характер. Enjambement здесь появляется с особенной силой тогда, когда повествование связано с печальной судьбой Евгения, с бедствиями, вызванными наводнением, и т. д. Взволнованная речь, перебиваемая тревожными эмоциональными паузами, обнаруживает иное, чем при изображении Петра, отношение повествователя к Евгению, человеческое сочувствие к его горестям¹. Слово, стоящее на паузе, в конце строки, получает благодаря enjambement оборванный, незаконченный интонационно оттенок, это его резко выделяет,

¹ М. Пришвин («В краю испуганных птиц», СПб. 1913, стр. 48—65), рассказывая об исполнении для него надгробного плача, отмечает, что присутствовавшие плакали. «Я понял, — пишет он, — что тоскливое чувство вызывала, главным образом, маленькая пауза в каждом стихе. Спев несколько слов, она останавливалась, всхлипывала и продолжала». Это очень яркий пример выразительного значения эмоциональной паузы, а enjambement является ее наиболее сильной формой.

подчеркивает, придает ему особенную значимость. Какие же слова, определяющие состояние Евгения, связаны с enjambements? Приведем несколько примеров.

1. Сидел недвижный, страшно бледный
Евгений. Он страшился, бедный,
Не за себя.
2. Достиг он берега. Несчастный
Знакомой улицей бежит.
3. Глядит,
Узнать не может.

Все эти короткие, оборванные фразы возникают в наиболее драматических местах повествования, они построены на интонации глубокого сочувствия к человеческому страданию; повествователь как бы потрясен горем и страданиями, обрушившимися на Евгения, проникнулся его чувствами; повествование имеет отчетливую, сочувственную переживаниям Евгения, эмоциональную окраску. И когда, наконец, в Евгении «прояснились страшно мысли», то есть когда он осознал причину своих бедствий, то и в повествовании происходит соответствующее изменение. Оно вообще меняется параллельно судьбе Евгения.

Сначала о Евгении, выступающем в его обыденной будничной обстановке, говорится даже несколько пренебрежительно. Это мелкий человек с мелкими мыслями и заботами. После величественной картины Петербурга, после торжественной передачи великих дум Петра, «державца полумира», повествовательная интонация резко снижается. Риторические торжественные периоды, пышные фигуры, сложные фразы вступления сменяются обыденной, почти прозаической повествовательной интонацией первой части. Вместо интонационно подчеркнутого «и думал Он», где «он» с большой буквы, перед нами небрежно покровительственный вопрос — «о чем же думал он» («он» с маленькой буквы даже не имеет собственного ударения, почти проглатывается), и далее следует беглая передача мыслей Евгения:

. 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... и т. д.

Но по мере развития образа Евгения интонация повествователя меняется:

Так он мечтал, но грустно было
Ему в ту ночь, и он желал,
Чтоб ветер выл не так уныло,
И чтобы дождь в окно стучал
Не так сердито.....

Здесь уже нет первоначального небрежного отношения к Евгению. Его печальная судьба вызывает уже более серьезное и сочувственное к нему отношение. Обрушившееся на него бедствие придает еще более взволнованный характер речи повествователя, он все ближе, так сказать, принимает к сердцу страдания Евгения. Трагедия этого человека находит все более горячий отклик; о ней повествуется с огромной человеческой жалостью, да и сама ситуация уже поднимает Евгения в наших глазах: он не замечает опасности для себя, думая о других:

.... Он не слышал,
Как подымался жадный вал,
Ему подошвы подмывая..
...Он страшился, бедный,
Не за себя.

Для того, чтобы понять смысл этой интонационной организации стиха, дающего нам всей своей структурой определенное отношение к изображаемому состоянию персонажа, проверим себя, обратившись к такому случаю, когда характер и трактовка персонажа повествователем не вызывает у нас никаких сомнений — к тому, как Пушкин говорит о Татьяне в одну из наиболее тревожных минут ее жизни:

Вот ближе! скажут... и на двор
Евгений! «Ах!» — и легче тени
Татьяна прыг в другие сени,
С крыльца на двор, и прямо в сад;
Летит, летит; взглянуть назад
Не смеет; мигом обежала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты сирень передомала,
По цветникам летя к ручью
И задыхаясь, на скамью

XXXIX

Упала...

Здесь, как видим, тревога Татьяны передана благодаря тому, что и повествование о ней ведется в крайне напряженном тоне, который в значительной мере опирается на enjambement и заканчивается крайне резким и редким строфическим enjambement. Лиризм, то есть субъективированный характер повествования, обнаруживается в частности именно в том, что в повествование вкладывается уже определенное эмоциональное отношение к происходящему, и, говоря о Татьяне, Пушкин как автор как бы сам переживает ее состояние, заражен им и своей речью передает это волнение читателю.

Аналогично и построение повествования о Евгении: чем дальше, тем взволнованнее звучит голос повествователя, тем сочувственнее его интонации.

Когда Евгений возвышается до восстания против всего строя жизни, олицетворенного в Петре, обрекающего его на гибель, то и повествовательная интонация опять-таки сохраняет свою близость к Евгению. В этот момент он становится равным Петру, он выступает против него как равноправная сила, и поэтому и повествование принимает уже другой характер: о Евгении говорится так же приподнято, патетически, как говорится о Петре (это справедливо было отмечено В. Брюсовым)¹. Переносы исчезают, появляется уже знакомая нам в своей функции десятистрочная строфа, стих звучит с той же риторической энергией, которая звучала во «Вступлении» и только что повторилась в описании Петра («Ужасен он в окрестной мгле»):

Кругом поднося кумира
Безумец бедный обошел
И взоры дикие навел
На лик державаца полумира,
Стеснилась грудь его. Чело
К решетке холодной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь. Он мрачен стал
Пред горделивым истуканом...

¹ «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» (В. Брюсов, «Мой Пушкин», ГИЗ, 1929, стр. 80).

И дальше напряжение опять спадает, и повествование опять принимает характер печального рассказа, с его неровными интонационными периодами (2, 1^{1/4}, 4^{3/4}, 1(2) и горькими паузами:

И с той поры, когда случилось
Итти той площадью ему,
В его лице изображалось
Смятенье. К сердцу своему
Он прижимал поспешно руку,
Как бы его смиряя муку,
Колпак изношенный сымал,
Смущенных глаз не подымал
И шел сторонкой.

Таким образом, интонационная тема Евгения резко отличается от темы Петра; каждая из этих тем тесно связана с определенным характером, им окрашена и в свою очередь его окрашивает, создает определенное к нему отношение, причем отношение это в значительной мере — и противопоставление.

Еще более отчетливо это противостояние тем Евгения и Петра обнаружится, если мы попытаемся найти им соответствие в композиционно-сюжетной структуре произведения.

Сюжет — это та конкретная система событий, в которых обнаруживается характер героя и отражаются общественные конфликты, характерные для среды, формирующей героя. Писатель переводит жизненный материал, им обобщенный, в конкретное действие, в систему событий, в сюжет. Но в ряде случаев обобщения писателя не могут полностью перейти в характеры, события и т. д., так как жизнь не дает для них достаточного материала, или этот материал не удовлетворяет писателя.

Произведение, поэтому, может иметь такую структуру, в которой сюжет дополняется и внесюжетным материалом, как, например, в «Мертвых душах» Гоголя (лирические отступления). Идею содержание произведения в таких случаях не укладывается в сюжет, наоборот, — сюжет дополняется, уравнивается внесюжетным материалом. Поэтому соотношение сюжетных и внесюжетных частей произведения крайне важно осмыслить как явление содержательного порядка, то есть как такую особенность произведения, поняв которую, мы глубже разберемся в его содержании. С этой точки зрения легко заметить, что сюжет «Медного всадника» по существу сводится к судьбе Евгения. Наоборот, то, что относится к утверждению Петра и

его дела, в сюжет не вошло, Петр в основном дан внесюжетно. Это чрезвычайно существенно: для изображения жизни Евгения Пушкину не приходится отходить от жизненного материала. Судьба Евгения глубоко реалистична. Это живой характер, история которого с непосредственным волнением и сочувствием рассказывается повествователем. Реальность его судьбы и определяет реальность повествования, жизненность его интонаций, передающих реальное сострадание к жизни «униженных и оскорбленных». Человечность и непосредственность интонационной темы Евгения тесно связана с реалистичностью сюжета.

Наоборот — Петр I (и та система понятий, которая, как указывалось, за ним скрыта) не связан с жизнью непосредственно, в жизни нельзя было найти убедительного материала для утверждения дворянской государственности. Поэтому эта тема не может быть поддержана сюжетно. Реальной теме Евгения противостоит условная, данная вне действия и вне развития тема Петра. Легко заметить, что все сюжетные узлы (завязка, кульминация, развязка) связаны с Евгением. Евгений и Петр сюжетно обособлены так же, как и в речевой системе. Евгений выступает перед читателем в реальных жизненных ситуациях, в конкретных событиях, в движении и в развитии. Петр дан внесюжетно и неподвижно.

Если бы в «Медном всаднике» не было «Вступления» и действие непосредственно начиналось бы с первой части, то история Евгения целиком заполняла бы повествование, в ней был бы центр тяжести поэмы, восстание Евгения было бы единственным путем разрешения противоречия, изображенного в поэме. Так далеко Пушкин не шел. И он бросил на другую чашку весов образ Петра, в котором воплощались вся мощь и весь блеск дворянской государственности. Но в действительности он не мог найти полного материала, который он мог бы положить на эту другую чашку весов. Поэтому-то реальной драме Евгения, за которой стоит подлинная жизнь масс, противостоит условная, хотя и с предельным мастерством выраженная риторика и патетика темы Петра. Конфликт, благодаря этому, приобретал гораздо более сложный и запутанный характер, так как он не получал в поэме разрешения. Трагическая судьба и сила гнева Евгения как бы уравновешивались величием Петра и его дела. Величие Петра как бы нейтрализовалось трагедией Евгения. Силы, ими олицетворенные, приходили в столкновение, но результат этого

поединка оказывался вне поля зрения поэмы. Ответа на поставленный вопрос она не давала. Но вопрос был поставлен — великий, в нем было отражено основное историческое противоречие всемирного масштаба.

Эта идейная сложность и определяла всю стилевую «противоречивость» поэмы, глубочайшее различие в раскрытии образов Евгения и Петра, различие их композиционно-сюжетной организации и интонационных тем.

Своеобразное противоречие реалистических и романтических тенденций дано в «Медном всаднике». Перед нами переплетение объективно-жизненной и условно-патетической трактовки действительности, проходящее по всем разрезам ее стилевой структуры: сюжетному, лексическому, интонационно-синтаксическому, стихотворному. Оставляя патетику Петру, Пушкин свое сочувствие, всю человечность своих стихов отдавал Евгению. И в том-то и была сила пушкинского реализма, что в самой жизни черпал он содержание своего творчества. И величие его заключалось в непрерывном движении вперед, навстречу народу, навстречу жизненной правде. Принципы реализма организовывали все стороны творчества Пушкина, определяя собой и его работу над сюжетом, языком, стихом.

«Медный всадник» является одним из важнейших моментов развития реализма Пушкина. В этой поэме Пушкин во весь рост поставил одну из основных исторических проблем своего времени — и не только своего. В нем он с величайшей силой и сформулировал принципы, уже обреченные историей, и увидел то, что опровергает эти принципы в жизни. В этом смысл противоречивости «Медного всадника», и в этом объяснение тех особенностей его художественной структуры, которые мы рассматривали.

ТРУДЫ МОСКОВСКОГО ИНСТИТУТА
ИСТОРИИ, ФИЛОСОФИИ
И ЛИТЕРАТУРЫ имени Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО



ПУШКИН

СБОРНИК СТАТЕЙ

под редакцией проф. А. Еголина

О Г И З
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Художественной литературы
МОСКВА 1941