

Natalia Żilina

О формах диалогизма в творчестве А. С. Пушкина

Acta Polono-Ruthenica 3, 137-149

1998

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

III. PUSZKIN W LITERATURZE I KRYTYCE ROSYJSKIEJ

Natalia Żilina
Kaliningrad

О формах диалогизма в творчестве А. С. Пушкина

Понятие диалогизма (диалогичности) вошло в отечественную науку вместе с трудами М. М. Бахтина, которому и обязано своим авторитетом. Проблема диалога разрабатывалась ученым в первую очередь на материале произведений Ф. М. Достоевского, однако ее постановка сразу отличалась огромной широтой и предполагала рассмотрение литературного произведения в философском аспекте: Достоевский, считал М. М. Бахтин, создает абсолютно новый тип произведения, в котором намечено „преодоление монологической модели мира”.¹ „Монологизм, - пишет он, - в пределе отрицает наличие вне себя другого равноправного и ответно-равноправного сознания, другого равноправного **я (ты)**... Монолог претендует быть **последним словом**”. Однако „единственно адекватной формой **словесного выражения** подлинной человеческой жизни является **незавершенный диалог**. Жизнь по природе своей диалогична”.²

Широта введенного понятия позволяет самому ученому применять его как для исследования внетекстовых связей („диалог культур”), так и внутритекстовых („диалогизованная речь”, главные

¹ М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, s. 317.

² *Ibidem*, s. 318.

герои как участники диалога - „диалог воплощённых мировоззрений”, „автор - только участник диалога (и его организатор)”.³

Несмотря на некоторую расплывчатость, термин прочно вошел в научный обиход, а плодотворное употребление его в целом ряде работ видных отечественных ученых доказывает его продуктивность. Так, уже несколько десятилетий бытует термин Ю. Манна „диалогический конфликт”, примененный исследователем прежде всего в отношении романа И. А. Гончарова *Обыкновенная история* и других произведений „натуральной школы”.⁴ В основе такого типа конфликта лежит диалог-спор двух героев с противоположными жизненными позициями. Односторонняя приверженность каждого из героев к определенному мировоззрению позволяет читателю увидеть его узость и неполноту, чему способствует своеобразная позиция автора: для него обязательна предельная объективность, полное неприсоединение ни к одной из сторон. Художественное построение аналогичного типа обнаруживает и В. Маркович, исследуя роман А. И. Герцена *Кто виноват?*.⁵

Формы диалогичности могут быть непрямыми, реализуясь в таком случае не через особый тип конфликта, а через различные сюжетные элементы. Главным показателем диалогичности при этом является несведенность и принципиальная несводимость к общему итогу, единой для всех и единственной истине, принципиальная открытость, незавершенность последнего смыслового целого.

Для русской прозы второй половины XIX века, как показано в целом ряде исследований, характерна и другая форма диалогичности, при которой авторская речь оказывается наполненной и пропитанной различными „чужими” для автора, принадлежащими персонажам (или неким субъектам повествования), „голосами”, „взглядами”, „точками зрения”, которые взаимодействуют в пределах единого повествовательного пространства, образуя полилог. При такой организации авторской речи смена повествовательных позиций, включение в повествование различных, часто противоречащих

³ Ibidem, s. 321-322.

⁴ Ю. В. Манн, *Философия и поэтика „натуральной школы”*, [w:] *Проблемы типологии русского реализма*, Москва 1969, s. 246-270.

⁵ В. Маркович, *И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века*, Ленинград 1982, s. 64-97.

друг другу мнений, противоположных оценок при отсутствии обобщающего и оценивающего авторского слова создает сложную диалогическую структуру образа автора. Особенным образом диалогизация повествования достигается в сказе, где „перед нами «не прямое говорение» - не на языке, а через язык, через чужую языковую среду, а следовательно, и преломление авторских интенций”⁶.

Рассматривая различные формы диалогизма, нельзя не учитывать, что само это особое качество художественного произведения получает свое развитие и распространение лишь в определенную эпоху, на определенном этапе существования литературы. Корнями своими явление диалогизма уходит в XVIII век, обнаруживаясь в прозе Н. М. Карамзина, драматургии Я. Княжнина и даже А. Сумарокова, а также в поэзии Г. Р. Державина, однако в полной мере оно проявило себя только в поэзии А. С. Пушкина.

Уже романтические „южные” поэмы *Кавказский пленник* и *Цыганы* вызвали, как известно, недоумение критики логическими несоответствиями и смысловыми противоречиями. Непонятно было, в частности, любовь или желание свободы составляло основу характера Пленника. Структурная неопределенность центрального образа поэмы, двойственность его стремлений намечала смысловую незавершенность, не ставшую, однако, пока основой, почвой для коллизии диалогического плана. В следующей поэме - *Цыганы* - диалогические тенденции усиливаются, что выявляется сюжетной организацией: обвиняющий монолог старика-цыгана, направленный к главному герою („Ты для себя лишь хочешь воли”), не заканчивает поэму. Своеобразной „репликой в диалоге”⁷ звучит эпилог: „И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет”⁸.

В толкованиях *Медного всадника*, более поздней поэмы Пушкина, долгое время можно было различить две основные тенденции: или идейной доминантой произведения объявлялось прослав-

⁶ М. М. Бахтин, *Слово в романе*, [w:] М. М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, s. 127.

⁷ С. Г. Бочаров, *Поэтика Пушкина. Очерки*, Москва 1974, s. 14.

⁸ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Москва 1957, т. 4, s. 236. В дальнейшем все цитаты из произведений А. С. Пушкина будут даны по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте статьи.

ление Петра I, или, напротив, на главное место выдвигалась драма Евгения. В определенный момент обе трактовки соединились, что позволило заметить: в основе сюжетной коллизии - открытое противоречие, образно-смысловая структура *Медного всадника* обладает глубинной диалогичностью, суть которой - в столкновении равноправных „истин”, и носителями их выступают как „маленький человек” со своей мечтой о простом человеческом счастье, так и великий государственный деятель.

Значительное усложнение форм диалогизации происходит в *Евгении Онегине*. Структура пушкинского романа диалогична на всех уровнях: фабульная незавершенность, повествовательные „лакуны”, противоречия в характере главного героя, диалогичность сюжетных линий (лирической и событийной), система образов с персонифицированным Автором, принадлежащим одновременно как объективной, так и художественной реальности, и, наконец, диалог стилей, - все перечисленные особенности позволяют утвердиться в этой мысли.

Диалогизм как особое качество неразрывно связан с организацией образа автора в художественном произведении, скрытостью, невыявленностью авторской позиции. Усложнение образа автора, его „прятание” под разными, по выражению В. В. Виноградова, „ликами”, создание дистанции между автором и субъектом повествования началось в русской прозе только с Пушкина.

Проза Пушкина открыла для русской литературы новый взгляд на мир, разрушив привычную монологичность авторского повествования. Вводя сложную систему повествователей-рассказчиков, не соотносимых напрямую с авторской инстанцией, Пушкин не только создает установку на достоверность всего изображаемого (что было к тому времени уже обычным приемом), но вводит тем самым различные уровни восприятия событий и героев. Именно Пушкин вводит в русскую прозу „двуголосое”, по выражению М. М. Бахтина, слово. Авторское повествование, к примеру, может представлять собою сложное единство, в котором серьезный разговор о событиях разрушается изнутри отрицающей его ироничной интонацией. Колебания между различными стилистическими пластами создают в этом случае эффект мерцания смысла. Переплетаясь, сливаясь и расходясь, различные голоса, точки зрения, мнения создают мно-

гомерную объемность художественной реальности, живой действительности пушкинских произведений.

В своих прозаических произведениях Пушкин создает особую структуру мира, пространственно свободную, не стесненную узкими рамками единственного субъекта, видящего и оценивающего мир с позиции единственной и непреложной истины.

Одним из способов диалогизации внутреннего мира художественного произведения являются эпиграфы. Вопрос о пушкинских эпиграфах уже затрагивался в научной литературе⁹, были высказаны интересные и несомненно ценные мысли о роли их в диалогизации текста. Тема, однако, не кажется исчерпанной и предоставляет новые возможности для прочтения пушкинского текста. Обратимся к *Капитанской дочке*.

В этом позднейшем прозаическом произведении Пушкин вновь находит способ скрыть авторское лицо, применив особый способ повествования - записки. Само изложение от имени героя-рассказчика, казалось бы, предполагает единство восприятия и оценки, нарушаемое, однако, дистанцией между временем действия и временем повествования: форма воспоминаний создает „двойное зрение” - молодой участник событий не тождествен самому себе в старости. Тем не менее, авторское „всеведение” исключается: кругозор героя-рассказчика ограничен не только рамками происходящего, но и интеллектуально.

Одноплановость восприятия изображенных в произведении героев и событий нарушается и благодаря эпиграфам, которые в ряде случаев выполняют роль иронического сопровождения. Пример этому можно увидеть в главе III *Крепость*.

Петр Андреевич Гринев едет к месту своего назначения в Белогорскую крепость. Эпиграф к главе представляет собой фрагмент солдатской песни:

Мы в фортеции живём,
Хлеб едим и воду пьем,
А как лютые враги

⁹ См., например: В. Шкловский, *Заметки о прозе русских классиков*, Москва 1955, s. 69-83; С. Г. Бочаров, *op. cit.*, s. 158, 182-185; Ю. М. Лотман, *В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь*, Москва 1988, s. 110-111.

Придут к нам на пироги,
Зададим гостям пирушку:
Зарядим картечью пушку (VI, 416).

Дальнейшее повествование является своеобразным опровержением эпиграфа: то, что носит громкое название „фортеции”, оказывается обыкновенной деревушкой, „окруженной бревенчатым забором” (VI, 417), а грозное оружие, наводящее страх на врагов, для участия в боевых действиях нуждается в приготовлениях: оттуда вытаскивают „тряпочки, камушки, щепки, бабки и сор всякого рода, запиханный в нее ребятишками” (VI, 450). Гарнизон крепости производит странное впечатление: он составляет „человек двадцать стареньких инвалидов”, которыми командует „комендант, старик бодрый и высокого роста, в колпаке и китайчатом халате” (VI, 420).

Несколько иную роль играют эпиграфы в характеристиках героев. Этой же главе (где главный герой, приехав в Белогорскую крепость, знакомится с ее обитателями) предпослан еще один эпиграф, на этот раз из *Недоросля*: „Старинные люди, мой батюшка” (VI, 416). Слова эти принадлежат Простаковой, ставшей для русского сознания своеобразным символом тиранки. Действительно, капитанша Миронова управляет своим мужем не хуже известной героини Фонвизина, однако этим ее характер и их семейные взаимоотношения далеко не исчерпываются. Василиса Егоровна Миронова - женщина тоже „простая”, но совершенно по-иному, чем госпожа Простакова: у пушкинской героини существует в жизни ясная и определенная система ценностей, что позволяет ей с патриархальной мудростью и спокойствием принимать повороты судьбы. Для жены капитана Миронова весь гарнизон - своя семья, ее забота и участие во всем вызваны не простым женским любопытством, а чувством материнской ответственности за все происходящее.

Наивное удивление, с которым воспринимает она рассказ Гринева о трехстах крепостных, принадлежащих его родителям, и напоминает госпожу Простакову, и резко разграничивает их: в пушкинской героине нет и тени зависти к чужому богатству, нет и намека на желание завладеть им. Приверженность долгу в этой женщине поистине героическая, а ее преданность мужу не имеет границ: страшнее неприятельских пуль и ядер для нее расставание

с милым Иваном Кузмичом. Невозможно не увидеть, что установка на одноплановое восприятие четы Мироновых, как будто заявленная в эпиграфе, в дальнейшем опровергается: комические персонажи обретают черты высоких героев, предпочитающих гибель бесславию и бесчестью.

Для эпиграфа к главе IV *Поединок* Пушкин использует фрагмент из комедии Я. Княжнина *Чудаки*, где цитируемый эпизод имеет пародийно-сниженный характер, так как описывается дуэль трусоватых слуг:

- Ин изволь, и стань же в позитуру.
Посмотришь, проколю как я твою фигуру! (VI, 424)

Если воспринимать эпиграф как ключ к прямому раскрытию образа героя, то глава, в которой описывается дуэль между Гриневым и Швабриным, должна восприниматься с иронией. И в самом деле, ироническая интонация здесь несомненно присутствует. Петруша Гринев моделирует свое поведение в полном соответствии с шаблонными представлениями того времени: он воображает себя рыцарем прекрасной дамы, которой посвящает стихи собственного сочинения, а для защиты ее чести вызывает соперника на дуэль. Несоответствие простенькой Марьи Ивановны, „круглолицей, румяной, с светло-русыми волосами, гладко зачесанными за уши, которые у ней так и горели” (VI, 421), воображаемому образу прекрасной возлюбленной хорошо видна читателю, но не герою. Высокое представление о дуэли как рыцарском поединке также нарушается описанием предполагаемого секунданта, которого мы видим „с иголкой в руках: по препоручению комендантши он нанизывал грибы длчя сушенья на зиму” (VI, 428). Интересно, что и сама дуэль предстает перед читателем как бы увиденной с иной точки зрения: Пушкин применяет так называемый „взгляд простака”: „Вы изволите говорить, - сказал он мне, - что хотите Алексея Иваныча заколоть, и желаете, чтоб я при этом был свидетелем?”

Изложение жизненных принципов несостоявшегося секунданта продолжается и дальше:

- Помилуйте, Петр Андреич! Что это вы затеяли! Вы с Алексеем Иванычем побрались? Велика беда! Брань на вороту не виснет. Он вас по-

бранил, а вы его выругайте; он вас в рыло, а вы его в ухо, в другое, в третье - и разойдитесь; а мы вас уж помирим. А то: доброе ли дело заколоть своего ближнего, смею спросить? И добро б уж закололи вы его: бог с ним, с Алексеем Иванычем; я и сам до него не охотник. Ну, а если он вас просверлит? На что это будет похоже? Кто будет в дураках, смею спросить?" (VI, 428).

Само сопряжение таких несовместимых оценок и представлений диалогизирует картину происходящего, заставляя читателя переключаться с одного уровня восприятия на другой.

Сюжетную основу *Капитанской дочки* составляют, как известно, встречи двух главных действующих лиц этого произведения - царского офицера и государственного преступника. Главный герой, а с ним и читатель, впервые встречается с Пугачевым во второй главе, названием которой подчеркивается появление этого нового человека: *Вожатый*. Эпиграф к этой главе, как гласит подпись под ним, взят из старинной песни:

Сторона ль моя, сторонушка,
Сторона незнакомая!
Что не сам ли я на тебя зашел,
Что не добрый ли да меня конь завез:
Завезла меня, доброго молодца,
Прытость бодрость молодецкая
И хмелинушка кабацкая (VI, 404).

Удивительным образом слова песни имеют отношение как к будущему руководителю народного восстания, которому хорошо знакома эта сторона, так и к новоиспеченному царскому служаке, чья „прытость, бодрость молодецкая” чуть не послужила причиной гибели в буряне. Мотив, объединяющий этих двух столь несхожих между собой людей, - их похмельное состояние: именно в этот день молодой сержант просыпается „с головною болью, смутно припоминая свои вчерашние происшествия” (VI, 401). Спасаящий же их всех незнакомый мужик, как он сам признается позже, накануне заложил свой тулуп у целовальника, то есть, попросту говоря, пропилил. Оба они, таким образом, оказываются причастными мотиву „хмелинушки кабацкой” как причине и источнику неудач, мотиву,

без которого, как правило, не обходится определение русского национального характера.

В следующий раз Петруша Гринев увидит своего „вожатого” неузнаваемо изменившимся: на белом коне, в красном кафтане с обнаженной саблей в руке. Вместе с „крестьянским царем” в Белогорской крепости появится виселица, о которой „предупреждает” эпиграф к этой главе:

Голова моя, головушка,
Голова послуживая!
Послужила моя головушка
Ровно тридцать лет и три года.
Ах, не выслужила головушка
Ни корысти себе, ни радости,
Как ни слова себе доброго
И ни рангу себе высокого;
Только выслужила головушка
Два высокие столбика,
Перекладинку кленовую,
Ещё петельку шелковую.

Народная песня (VI, 459)

Мотив виселицы как „награды” будет развит и в главе следующей: попав во „дворец” к самозванцу, Петруша становится свидетелем их пения. „Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице” (VI, 474). Так фольклорный образ „высоких хором среди поля” вносит объединяющее начало, трагически сопрягая судьбы людей, принадлежащих одному времени, одному государству, одной нации, но роковым образом оказавшихся во враждующих лагерях. Название этой главы - *Незванный гость* - имеет явный иронический оттенок: не гостем, а хозяином, „великим государем” явился он сюда. Однако в эпиграфе настойчиво повторяется уже высказанное, облекаясь в форму народной мудрости: „Незванный гость хуже татарина” (VI, 468).

Непосредственное отношение к Пугачеву имеют также эпиграфы к главам X и XI. Для эпиграфа к главе X, где изображается осада Пугачевым Оренбурга, Пушкин использует описанное Херас-

ковым взятие Казани Иваном Грозным:

Заняв луга и горы,
С вершины, как орел, бросал на град он взоры,
За станом повелел соорудить раскат
И, в нем перуны скрыв, в ночи привесть под град (VI, 485).

Прямые ассоциативные связи несомненно привносят высокое начало в образ Пугачева, однако налицо и несоответствие между поэтическими образами поэмы XVIII века и нарочитой обыденностью дальнейшего пушкинского описания: „Я увидел войско мятежников с высоты городской стены. [...] При них была и артиллерия, взятая Пугачевым в малых крепостях, им уже покоренных” (VI, 490).

Сравнение с царственной птицей, имеющее место в эпитафье, будет иметь свое продолжение в рассказанной Пугачевым сказке об орле, пьющем живую кровь, и вороне, питающемся мертвечиной. Восприятие Гринева полярно противоположно пугачевскому и тем для него неожиданнее: „Какова калмыцкая сказка? - Затейлива, - отвечал я ему. - Но жить убийством и разбоем значит по мне клевать мертвечину” (VI, 508).

Образ-символ царственной силы мы видим и в эпитафье к главе XI *Мятежная слобода*, где Гринева вновь встречается с Пугачевым, отправившись освобождать Машу Миронову из швабринского плена:

В ту пору лев был сыт, хоть с роду он свиреп.
„За чем пожаловать изволил в мой вертеп?” -
Спросил он ласково (VI, 495).

Двойственность образа-сравнения здесь ярче, чем в других случаях, открывает характер Пугачева: нечто царственно-высокое и бунтарское сочетается в его натуре с хищным и жестоким.

На протяжении романа Пугачев предстает перед нами в разных обликах: хитроватый мужик, притворяющийся простодушным, благородный спаситель - защитник слабых и угнетенных, жестокий самозванец, готовый казнить всех неугодных, горячий и нетерпеливый, умный и дальновидный, с горечью предвидящий свое бу-

душее... Эпиграфы вносят свою лепту в создание сложной, диалогической структуры этого образа.

Грандиозные исторические события в этом пушкинском произведении переданы через восприятие обычного русского человека, молодого дворянина, волею судеб попавшего в страшный круговорот и уцелевшего в нем. Именно этот взгляд частного лица отражается в названии произведения: в жизни Петруши Гринева нет человека важнее, чем избранница его сердца, ради спасения которой он готов на любые, самые отчаянные поступки и которая, в свою очередь, становится его спасительницей.

Излишне доказывать, что Маша Миронова представляет собой одну из трансформаций любимого пушкинского образа, так ярко воплощенного им в Татьяне Лариной. Личностное начало, далеко не столь развитое в Маше, живущей в более раннюю эпоху, восполняется теми нравственными основами, которые и сближают обеих героинь: неприметная, неяркая, бедная провинциальная барышня, дочь капитана Миронова привлекает искренностью и свежестью чувств, душевной чистотой, открытостью и отсутствием какого бы то ни было жеманства. К ней как нельзя более подходят слова, характеризующие Татьяну: „Все тихо, просто было в ней...” (V, 171).

„Европеизм” не затеняет, а лишь подчеркивает красоту души Татьяны - натура Маши возросла и сформировалась целиком на русской почве. Именно народная основа характера этой героини отчетливо высвечивается в эпиграфах к главам V и XII.

Глава V называется *Любовь*, и слова народной песни, обращенные к молодой девушке, звучат своеобразным предостережением:

Ах ты, девка, девка красная!
Не ходи, девка, молода замуж;
Ты спроси, девка, отца, матери,
Отца, матери, роду-племени;
Накопи, дсвка. ума-разума,
Ума-разума, приданова (VI, 436).

Во втором эпиграфе к этой же главе слышится голос самой героини, волею обстоятельств разлученной с любимым:

Буде лучше меня найдешь, позабудешь,
Если хуже меня найдешь, вспомянешь (VI, 436).

Голос народного хора, провожающего невесту-сироту, слышен и в обрядовой свадебной песне, фрагмент из которой стал эпиграфом к главе XII *Сирота*:

Как у нашей у яблонки
Ни верхушки нет, ни отросточек;
Как у нашей у княгинюшки
Ни отца нсту, ни матери.
Снарядить-то ее некому,
Благословить-то ее некому (VI, 509).

Русский национальный женский характер обладает, по Пушкину, цельностью и внутренней гармонией, позволяющей героине в изменчивом и сложном мире оставаться верной непреложным ориентирам высокой нравственности. Не столь развитая в личностном плане, как Татьяна Ларина, Маша Миронова являет собой воплощение народных принципов, устоев, начал. Как пишет Н. Н. Петрунина, „сила ее не в словах, а в том, что слова ее и действия всегда безошибочны, и это говорит о необыкновенной внутренней цельности героини. С простотой Маша Миронова соединяет непогрешимое нравственное чувство”. Присутствие духа и непоколебимая стойкость „равно характеризуют ее и в дни любви, и в дни утраты надежд на соединение с Петрушей, и перед лицом опасности, а быть может, и самой смерти”¹⁰

Выбор Пушкиным в качестве эпиграфа ко всему произведению известной русской пословицы „Береги честь смолоду” возвращает нас к творческим установкам русской литературы XVIII века. Главной задачей художника этого времени являлось наиболее точное и художественно совершенное выражение на языке поэзии единственной и общезначимой истины. Непреложность такой истины, провозглашаемой в начале *Катитанской дочки*, казалось бы, подтверждается всем ходом событий: недалекий, наивный и бесхитростный юный Петруша Гринев не отступит, однако, от тех правил чести и благородства, которые перешли к нему в наследство от отца. Благородство души, прямота и честность его заслужат ему симпатии и уважение самозванца, но не спасут от доносов и на-

¹⁰ Н. Н. Петрунина, *Проза Пушкина: пути эволюции*, Ленинград 1987, s. 277.

ветов, от преследований за нарушение воинской дисциплины. Переключкой финала и эпитафия высвечивается лукавая авторская усмешка: не следование кодексу чести, а чистая случайность избавляет героя от наказания.

Так благодаря во многом именно эпитафиям простое на первый взгляд, незатейливое повествование русского дворянина Петра Андреевича Гринева о его жизни и приключениях обнаруживает смысловой диапазон и внутреннюю глубину: один и тот же человек, одно и то же событие начинает поворачиваться к читателю разными гранями, приоткрывая скрытое, выявляя неожиданное.

В эпитафиях к *Капитанской дочке* хорошо видна ориентация одновременно на две традиции, сосуществующие и постоянно взаимодействующие в русской культуре на протяжении всего XVIII века: народно-фольклорную и книжно-литературную. Внешняя европеизация образованных слоев русского общества не привела к полному отрыву от национальных корней, истоков русской культуры. В жизни русского дворянина обе эти мощные струи оставались равно значимыми - ощутимо это и в пушкинском произведении.

Национальная жизнь предстает в *Капитанской дочке* в период разлома, когда русские люди образуют два непримиримых лагеря, две стороны, у каждой из которой своя правда, их разъединяет социальное, а соединяет человеческое. Национальное, народное начало оказывается всепроникающим, оно захватывает собою всех персонажей без разделения их по сословно-классовым признакам, а эпическая дистанция заставляет по-новому посмотреть на враждующие стороны. Русская речь, живое слово, народная мудрость обнимают собою весь мир пушкинских героев.