

ISSN 0321—1215



Вопросы русской  
литературы

Выпуск

1985

2(46)



**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО  
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ УССР  
ЧЕРНОВИЦКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

# **ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

**РЕСПУБЛИКАНСКИЙ  
МЕЖВЕДОМСТВЕННЫЙ  
НАУЧНЫЙ СБОРНИК**

**ВЫПУСК 2 (46)**

**Выходит с 1966 г.**

**Л Ь В О В**

**ИЗДАТЕЛЬСТВО ПРИ ЛЬВОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ  
ИЗДАТЕЛЬСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «ВИЩА ШКОЛА»**

**1985**

Сборник посвящен актуальным вопросам истории советской и русской литературы, межнациональным литературным связям, методике высшей школы.

Для специалистов-литературоведов, преподавателей вузов и школ, студентов-филологов.

*Редакционная коллегия:* доц., канд. филол. наук *Н. В. Николаев* (отв. редактор), проф., д-р филол. наук *И. П. Вишневский* (зам. отв. редактора), доц., канд. филол. наук *Д. М. Степанюк* (отв. секретарь), проф., д-р филол. наук *А. Т. Васильковский*, проф., д-р филол. наук *А. Р. Волков*, доц., канд. филол. наук *М. Л. Гомон*, проф., д-р филол. наук *И. Я. Заславский*, проф., д-р филол. наук *И. Т. Крук*, проф., д-р филол. наук *А. В. Кулинич*, проф., д-р филол. наук *М. А. Левченко*, доц., канд. филол. наук *В. П. Малинковский*, доц., канд. филол. наук *М. А. Назарок*, доц., канд. филол. наук *В. Д. Павличенко*, доц., канд. филол. наук *Г. И. Пономарев*, доц., канд. филол. наук *В. П. Попов*, доц., канд. филол. наук *Е. П. Ситникова*, проф., д-р филол. наук *И. А. Спивак*.

*Адрес редакционной коллегии:* 274012, Черновцы, ул. Коцюбинского, 2, госуниверситет, кафедра русской литературы, тел. 9-84-47.

Редакция историко-филологической литературы

Зав. редакцией *И. П. Курганский*

В 4603010100—057  
М225(04)—85 Подписное

© Издательское объединение  
«Вища школа», 1985

## ***К 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941 — 1945 годов***

---

Г. Ф. Бондаренко, ассист.,  
Житомирский пединститут

### **«Брестская крепость» С. С. Смирнова (К проблеме документализма)**

Творчество С. С. Смирнова — яркая и своеобразная страница в летописи нашей литературы о Великой Отечественной войне. Не только личное участие (Смирнов был строевым офицером и военным журналистом) определило приверженность писателя к теме войны. Отвечая на вопросы редакции журнала «Вопросы литературы», он писал: «...подвиг, который совершил в этой войне наш советский народ, больше, чем что-либо другое, раскрыл его истинную душу, его настоящий характер. А писатель в конечном итоге прежде всего исследует характер народа. И мне кажется, что материал войны в этих поисках народного характера может дать чрезвычайно богатые результаты» [11, с. 52].

Философско-психологическое исследование характера советского человека, его героизма и патриотизма — основа всех произведений С. С. Смирнова. Задачи, стоящие перед военной прозой 60-х годов, связанные с углублением историзма, усилением личного начала в литературе, с обострившимся вниманием к документальной основе, так преломились в творчестве писателя, что дали критике основание «ставить его «Брестскую крепость» в начало «военной прозы» [14, с. 256].

Взгляд на события войны и поведение человека на войне все более тяготеет к масштабности, к осмыслению уроков минувшей битвы, к пристальному исследованию политического и нравственного потенциала характера советского человека. Эти тенденции, вызванные к жизни развитием общественной мысли, повлекли за собой и образное обновление прозы. Характерной особенностью нового подхода к воплощению героических событий войны в литературе является властное вторжение документа, когда «материалом для строительства образа служит изображение подлинной действительности, а не материализация представлений о ней» [5, с. 8].

Внимание к документальному материалу было свойственно и литературе периода Великой Отечественной войны. Подлинным открытием для читателей явились также произведения «бывалых людей» (партизанский эпос, записки и воспоминания участников военных событий). Военное четырехлетие открыло столько фактов поразительного героизма и мужества советских людей, что документальный материал по силе и выразительности зачастую пре-

восходил любой вымысел. «...После всемирной войны, — отмечал Вс. Вишневский, — люди не смогут читать отцеженные «благополучные» книги» [3, т. 3, с. 332]. И в другом месте: «Надо собирать исповеди, признания, дневники — мечты народа о будущем. Это огромная тема: духовный, эстетический рост, подъем» [3, т. 4, с. 625].

Для так называемой «второй волны» военной прозы характерно дальнейшее вторжение документального материала в художественные жанры. Особого внимания в этом плане заслуживает творческий опыт С. С. Смирнова. Война наложила неизгладимый след не только на выбор тем, но и на жизненное мировосприятие писателя, на понимание им своего гражданского долга: воскресить для нынешнего и будущих поколений героическую жизнь и борьбу защитников нашей Родины. Уже в первых послевоенных произведениях С. С. Смирнова «В боях за Будапешт» и «Сталинград на Днепре» чувствуется острая тяга к подлинности, конкретности, документальной точности изложения. Значительное место в этих очерках занимают личные наблюдения и воспоминания автора, его военный опыт.

Но для масштабного исследования общей панорамы войны (а именно в этом направлении идет развитие современной батальной прозы) опыта военного журналиста было явно недостаточно: такой опыт не был свободен от узости и приблизительности. В анкете, посвященной 30-летию Победы, А. Адамович отметил, что «документ по-прежнему решительно вторгается в «военную литературу». Но искать его, видимо, следует и в живой памяти народной — она тоже способна стать документом, если дать ей прозвучать, проявиться в полную силу. Не на этом ли направлении возможен поиск нового «синтеза»? Не в суммировании, а в помножении, возведении в степень: опыта личного, «документа» в обычном понимании и живой памяти народной» [1, с. 9]. Такой синтез, на наш взгляд, нашел свое талантливое воплощение в писательской деятельности С. С. Смирнова, особенно в его «Брестской крепости» — произведении, которому автор посвятил десять лет жизни и которое по праву отмечено высшей наградой — Ленинской премией.

История Брестской крепости и ее героических защитников, принявших бой с врагом в первые часы войны, будучи по мужеству и героизму одной из славнейших страниц нашей истории, достоверно никому не была известна. О смелости писателя, обратившегося к этой теме, об уникальности опыта его работы хорошо сказал А. Нилин: «Ему предстояло документировать легенду — доказать ее» [8, с. 187]. Сложность задачи предполагала и новизну решения: сюжетная структура книги такова, что читатель становится свидетелем не только подвига защитников Брестской крепости, но и свидетелем авторских поисков и находок (творческая лаборатория писателя нарочито раскрыта).

История поисков участников Брестской обороны не затмевает авторской сверхзадачи, наоборот, такое построение книги подчеркивает многогранность ее содержания. Поиск, предпринятый С. С. Смирновым, не только возвратил честных и достойных людей

из забвения, но и личным примером самого писателя напомнил живым об их долге перед павшими. Композиционное своеобразие «Брестской крепости» соответствовало тенденции военной прозы соединить два времени: прошлое — героические события войны — и нашу современность. Два временных плана, переплетающихся в книге, способствуют углублению исторического видения событий первого года войны, пониманию истинных масштабов подвига брестцев, а также позволяют перейти от повествования о защите крепости к повествованию о судьбах ее защитников. «День сегодняшний со всеми его приметами и заботами соприкасается с днями войны. Настоящее смыкается с прошлым, вырастает из него» [12, с. 216].

Кредо писателя «правду, ничего, кроме правды!» нашло свое отражение и в избранном принципе работы — строго документальном, обусловленном самим жизненным материалом. С. С. Смирнов так говорит об этом: «Если бы я писал повесть или роман с придуманными героями, священное право литератора на вымысел оказалось на моей стороне и я имел бы, выражаясь по-военному, «полную свободу маневра» и был бы избавлен от «цепей документализма» [6, с. 207]. Начав с поисков очевидцев и участников обороны Бреста, писатель не только сам вел огромную исследовательскую работу. Он привлек к ней, выступая по радио, а потом и по телевидению, миллионную аудиторию. Поистине «всенародно слагался эпос» [4, с. 39].

Восприятие героических событий художником уточнялось и обогащалось памятью народной. В работе над историей Брестской крепости органически соединились безошибочно избранная общественно-значимая тема и исследовательский талант писателя. В главе «Начало поисков» писатель так объясняет выбор именно этой темы: «В ней ощущалось присутствие большой и еще не раскрытой тайны, открывалось огромное поле для изысканий, для нелегкой, но увлекательной исследовательской работы. Чувствовалось, что эта тема как-то проникнута высоким человеческим героизмом, что в ней как-то особенно ярко проявился героический дух нашего народа, нашей армии» [10, с. 34—35]. В этих словах объяснение и специфики сюжетной структуры книги.

Повествование об обороне Брестской крепости несет, естественно, основную смысловую и эмоциональную нагрузку. Линия поисков героев тесно связана и соотнесена с основной сюжетной линией и в то же время отличается и относительной самостоятельностью — она вводит нас в мир сегодняшней жизни оставшихся в живых защитников крепости, в ней раскрывается образ автора-повествователя, добывающегося установления истины. К тому же именно с этой линией связаны авторские установки в системе образительных средств, раскрытие путей исследования, принципы работы с документом. Документально-публицистический подход к решению проблемы героического сопротивления народа захватчикам требовал от писателя особого внимания при организации материала. «Надо было тщательно сопоставить все воспоминания, отделить действительное от мнимого, кажущегося, соединить отдельные, нередко разрозненные факты в логическую цепь событий,

проследить ход обороны на различных участках», — писал С. С. Смирнов [10, с. 51—52].

Свободная композиция позволила автору создать эпическую панораму всенародной борьбы. Особенно выделяются главы, повествующие о ходе боев. Здесь в полной мере сказались мастерство писателя в раскрытии драматизма событий, в точности отбора фактов и деталей, в умении воссоздать атмосферу подлинности. Так, в главе «Крепость ведет бой» автор сурово и очень правдиво передает ситуацию внезапности вражеского нападения: «Рушились и горели дома, и люди гибли в огне и под развалинами ... с криками метались по двору обезумевшие, полураздетые женщины с детьми и падали, пораженные осколками. В казармах на окровавленных нарах стонали раненые» [10, с. 52].

За внешней сухостью и лаконизмом чувствуется сдерживаемая боль и горечь. В то же время такая манера повествования способствует усилению ощущения достоверности. Этой же цели служит и показ писателем начала боя на разных участках крепости: в казармах Центрального острова, у Кобринских и Тереспольских ворот. Эта конкретность, стремление с максимальной полнотой передать начало обороны дают возможность показать, что, несмотря на ошеломляющую внезапность нападения и неизбежное замешательство в первые минуты, повсеместно, на всех участках Брестской крепости велось организованное сопротивление врагу. Повествование обретает внутреннюю динамику, нет ни одного описания, задерживающего движение рассказа. Свидетельства очевидцев трансформируются в такое изображение действительности, которое производит впечатление видимой картины: «И вдруг совершенно неожиданный, ошеломляющий удар обрушился на противника. Какой-то глухой, протяжный шум послышался внутри казарменного здания; двери, ведущие во двор, рывком распахнулись, и с оглушительным, яростным «ура» в самую середину наступающего немецкого отряда потоком хлынули вооруженные советские бойцы, с ходу ударившие в штыки. В несколько минут враг был смят и опрокинут» [10, с. 55].

Принципы создания целостной картины боя у С. С. Смирнова близки приемам кинематографа, в частности, документального кино: яркой вспышкой высвечивает он наиболее выразительные эпизоды обороны (контрудар 84-го стрелкового полка, первая штыковая атака, бой 98-го противотанкового артиллерийского дивизиона) и как бы монтирует их в единое целое. Большое значение в плане углубления объективности повествования имеет обращение писателя к документу, захваченному в немецком архиве: автор вводит его в текст произведения и достигает огромного психологического и художественного эффекта, ибо фактически «Боевое донесение о занятии Брест-Литовска» является признанием беспримерного мужества и героизма защитников крепости даже со стороны врага. К тому же документ в данном случае дает автору возможность перейти от осмысления войны в конкретном разрезе одного участка фронта к глубокому осмыслению хода исторических событий в целом: «Гитлеровская армия не отступала ни разу ни на западе, ни на севере, ни на юге Европы, но она вынуждена была



отступить в районе Брестской крепости в первый же день войны на востоке, против СССР» [10, с. 64].

Документ выступает неопровержимым аргументом и в страстном гражданственном споре С. С. Смирнова с обывательскими суждениями. Этот спор в конечном счете вырастает до глобальной проблемы о цели и смысле человеческой жизни: «Я долго собирал материал о своих героях... Иногда слышал, и не только от брестского обывателя: а какой смысл был в этой обороне, когда все были заранее обречены? Безумные люди — сопротивлялись, сражались тогда, когда бесполезно уже было сопротивляться. Обывательская философия, философия чудовищного эгоизма, когда центр вселенной — моя драгоценная жизнь, которую я желаю сохранить во что бы то ни стало. Во что — мы знаем — ценят они ее: ей цена свобода, Отечество, честь» [2, с. 45—46].

Публицистический накал, мысли и убеждения писателя-гражданина определяют все звучание книги, сливаются с переживаниями ее героев. Ощущение себя частицей единой силы, имя которой — советский народ, придает особую убедительность словам С. С. Смирнова, когда, прерывая рассказ о жестоком бое не на жизнь, а на смерть, он пишет о «глубокой, непоколебимой уверенности в том, что вероломно напавший враг будет... наголову разбит и снова отброшен за государственный рубеж... Граждане великой страны, хорошо знающие мощь своей Родины и ее армии, воспитанные на славных, победных традициях советских войск, они не могли думать иначе» [10, с. 65]. В газетной публикации этот отрывок воспринимался бы как добротная публицистика, но в документально-художественном произведении, в контексте его авторские выводы не только публицистичны — они служат и средством художественного обобщения.

Обращение к документу, опора на свидетельства очевидцев, архивные изыскания, мемуарная литература, бесспорно, сыграли важную роль в воссоздании исторической правды о войне, осмыслении ее уроков. Но главный итог поисков писателя — человек, во всем его величии и красоте. Это отмечают все исследователи творчества С. С. Смирнова, его собратья по перу. «Не «сюжет» подвига, восстановленный тщательным монтажом тщательно и отважно разысканных фактов, но нравственная основа его — вот главное в этой книге» [8, с. 18].

В центре внимания писателя — исследование сущности советского характера на самых трудных, огневых рубежах эпохи. Верный принципу историзма, автор изображает характеры и обстоятельства в их взаимосвязанности. В биографиях и судьбах его героев соединилось довоенное время, период войны и современность. В борьбе они были непоколебимы — капитан Зубачев и комиссар Фомин, рядовой Александр Филь, «Гаврош Брестской крепости» Петя Клыпа и майор Гаврилов, военфельдшер Раиса Абакумова и многие, многие другие — рядовые и старшие по званию, совсем юные и испытанные бойцы отдают свои силы, умение, жизнь общему делу — защите социалистического Отечества. В сложных, драматических ситуациях С. С. Смирнов постоянно выделяет и подчеркивает героическую сущность характера советского челове-

ка, воспитанного всей предыдущей жизнью, идеалами нашего общества. В каждом образе есть «та идея, та высокая жизненная цель, которой определяют самую сущность героического поступка, ее человеческую привлекательность» [7, с. 120].

Исследование героического характера в «Брестской крепости» выступает в конкретно-историческом и национально-конкретном проявлении. Состав защитников крепости был интернациональным: русские и украинцы, белорусы и татары, вместе с ними защищали ее и немец Вячеслав Мейер и др. Но перед всеми стояла одна цель: преградить путь фашизму. В то же время герои С. С. Смирнова «по-человечески интересны, значительны не только «в сумме», но и каждый в отдельности, как бы глубоко в сегодняшней жизни они ни затерялись» [13, с. 233].

Использование документальных материалов при решении этой проблемы также играет большую роль. «Приказ № 1» от 24 июня 1941 г., который писатель приводит в конце седьмой главы, подчеркивает монолитное единство участников обороны в их решимости драться с врагом до конца, говорит о дисциплине и организованности бойцов и командования. Документ как бы скрепляет рассказы о героизме отдельных защитников крепости единой концепцией массового героизма и служит своеобразным логическим мостиком между главами. Огромную силу воздействия оказывают и приводимые писателем надписи на стенах крепостных строений. Авторские комментарии к этим потрясающим документам подчеркивают глубокую осознанность героического деяния, привлекают внимание читателей к наиболее важным событиям обороны.

Использование документальных материалов не только придает обобщающий характер повествованию. Важна их роль и в создании отдельных образов. Внимание писателя к «каждому в отдельности» подчеркивается названием глав: «Пойски Александра Филля», «Подвиг майора Гаврилова», «Комиссар», «Друзья-краснодарцы» и т. д. Рассказы очевидцев, выдержки из переписки автора с оставшимися в живых участниками обороны, внимательное изучение архивных материалов способствовали созданию ярких и запоминающихся образов. «Почти всегда Смирнов стремится сохранить облик собеседника, передать его речевую манеру, поведение и т. п.», — отмечает П. Глинкин в книге «Молодой герой советской литературы». Однако сравнивать на этом основании писательскую практику, как это делает исследователь, с «приемами записей фольклориста» [4, с. 41], на наш взгляд, неправомерно. Фольклорист спокойно и беспристрастно фиксирует события и факты; жизненность образам, созданным С. С. Смирновым, помимо других компонентов, придает авторское эмоциональное отношение, страстное сопереживание судьбам своих героев.

Документализм как основной принцип повествования определил и авторскую манеру изложения материала: сдержанность, немногословность, тщательный отбор деталей, выразительность и точность языка. «Сочетание героизма людских поступков, о которых рассказано в книге, со спокойным аналитическим деловым тоном рассказа дает ощущение подлинности излагаемых в ней

событий, — писал большой мастер «батальной» прозы К. Симонов. — Качество достоверности, вообще очень важное в литературе, в такой книге, как эта, является первейшим критерием ее художественного качества» [9, с. 490].

Помимо специфики речевого стиля атмосфера подлинности достигается у С. С. Смирнова благодаря использованию фактического материала как при описании панорамы всенародной битвы, так и при создании отдельных образов. Чрезвычайно важна в этом роль справочно-иллюстративного аппарата. Необходимым показателем достоверности является также степень компетентности автора и соответствие его как личности избранной теме.

В «Брестской крепости» наиболее полно реализованы возможности документального материала и документальной структуры, что позволяет считать ее серьезным достижением документально-художественной прозы. Творческий опыт С. С. Смирнова показал, как многообразны функции документа в современной литературе; какими возможностями он обладает в социально-историческом, общественном и эстетическом плане.

**Список литературы:** 1. *Адамович А.* Ответы на вопросы анкеты «Этих дней не смолкнет слава». — Вопросы литературы, 1975, № 5, с. 7—10. 2. *Богатко И. А.* Мужество века. М., 1979. 80 с. 3. *Вишневский Вс.* Собр. соч. В 5-ти т. М., 1956, т. 3. 771 с; т. 4. 932 с. 4. *Глинкин П. Е.* Молодой герой советской литературы. М., 1980. 80 с. 5. *Куприяновский П. В.* Проблемы изучения художественно-документальной литературы. — Учен. зап. Ивановск. пед. ин-та. 1972, т. 105, сб. 1, с. 3—20. 6. *Лапшин М.* Дело жизни. — Москва, 1975, № 9, с. 207—209. 7. *Ломидзе Г.* Нравственные истоки подвига. — В кн.: Литература великого подвига. М., 1970, с. 107—137. 8. *Нилин А.* Открытие подвига. — Октябрь, 1975, № 9, с. 198—199. 9. *Симонов К.* Чувство долга. — В кн.: Смирнов С. С. Брестская крепость. М., 1965, с. 490—493. 10. *Смирнов С. С.* Брестская крепость. М., 1965. 495 с. 11. *Смирнов С. С.* Ответы на вопросы анкеты «О прошлом во имя будущего». — Вопросы литературы, 1965, № 5, с. 52—54. 12. *Смоляницкий С.* Его главная книга. — Октябрь, 1977, № 9, с. 213—219. 13. *Соколов В.* Свой жанр. — Новый мир, 1965, № 6, с. 231—236. 14. *Соколов В.* Книга подвига и подвиг книги. — Новый мир, 1975, № 8, с. 264—268.

Статья поступила в редколлегию 12. 03. 83.

П. А. Лещенко, доц.,  
Ровенский пединститут

## Жизненный и творческий путь поэта-воина Андрея Угарова

Накануне 40-летия нашей Великой Победы особенно актуальным становится изучение жизни и творчества художников слова, подтвердивших жизнью-подвигом каждую строку своих пламенных произведений, но до сих пор не известных нашему литературоведению. К ним принадлежит и поэт-патриот Андрей Угаров, о котором сведений осталось очень мало: ему посвящено девять общих строк в книге «Вінок слави» [1, с. 111] и такая же общая девятистрочная справка в дополнении к справочнику «Письменники Радянської України» (К., 1970, с. 525). До сих пор не известны

были даже число, месяц, год и место рождения поэта, многие страницы его биографии. Эта работа является первой попыткой исследовать жизненный и творческий путь молодого, но многообещающего поэта-воина. Автор исследовал материалы архивов, а также семейные реликвии жены писателя М. Б. Остропольской.

Иосиф Айзикович Остропольский (настоящая фамилия поэта) родился 15 июня 1907 г. в Киеве в семье служащего: отец работал главным бухгалтером Укрснаба, мать — домохозяйка. Будущий поэт учился в трудовой школе № 20 г. Киева, где окончил семь классов, потом рабфак; был рабочим водопроводной сети города. С 1930 по 1935 гг. служил на крейсере «Червона Україна», работая главным машинистом и редактором многотиражки. Здесь же вступил в ряды ВКП(б), издал первую книгу стихов «Корабли рапортуют», воспевающую нашу великую социалистическую Родину, советский народ, коллективный гений партии, под руководством которой наша страна уверенно строила и Военно-Морской флот. В 1935 г. поступает на русское отделение филологического факультета Киевского университета и издает вторую книгу стихов — «Когда цветет вишня». В 1940 г., окончив университет, получил назначение в Ровенский учительский институт на должность преподавателя русской литературы. В первый же день войны Андрей Угаров выступил на общеинститутском митинге с патриотической речью, заявив, что он добровольно идет в армию, где будет сражаться с врагом до победного конца. Свое выступление закончил чтением стихотворения «Над Киевом моим непобедимым», сделав особенное ударение на его финальных строках:

Сирени нашей Гитлеру не нюхать,  
И нашей крови Гитлеру не пить!

Перенеся сложную операцию по удалению больной почки, поэт имел полное право и возможность эвакуироваться, но добровольно вступил в ряды Красной Армии, защищая родной Киев. Попад в окружение, находился в Ровенском gros-лагере, где в один из серо-дождливых октябрьских дней 1941 г. был с группой коммунистов расстрелян в районе улицы Белая. Всей жизнью и творчеством Андрей Угаров доказал преданность великой Коммунистической партии, советскому народу-герою, социалистической Родине, воспитанником и певцом которых он остался до последнего часа своей жизни. «Он погиб смертью храброго матроса и капли его благородной крови на знамени нашей Великой Победы», — сказал его друг юности, известный писатель В. Кондратенко\*.

При жизни поэта вышло три сборника его стихотворений: «Корабли рапортуют» (1934), «Когда цветет вишня» (1935), «Песни Большой земли» (1940); посмертно — книга избранного «Стихи и песни» (1956). Основное направление творческого поиска Андрея Угарова образно выразил Л. Вышеславский, назвав его поэтом боевой романтики [1, с. 112].

Андрей Угаров славит ратные и трудовые подвиги советского народа-героя, строящего социализм, героическое прошлое нашей Отчизны и прекрасное настоящее. В стихотворении «Сказание о

\* Из личного архива жены поэта М. Б. Остропольской.

лейтенанте» воспевается «Самый сильный и упорный революции матрос» — Шмидт, параллельно же создается образ современного молодого лейтенанта — мужественного защитника наших морских границ, убежденного в правоте своего дела офицера. В произведении «Возвращение» автор поэтизирует мощь и несокрушимость нашей морской техники, очередное учение, его трудности, когда «от качки зеленеют лица, ложка каши не пролазит в рот»:

Я в походе, как на школьной парте,  
Управлять машинами учусь.  
Шупаю подшипники, маслянки  
Заливаю маслом на ходу.  
Значит, амба боевой тревоге!  
Пушки одеваются в чехлы.  
Мы по мертвозыбчатой дороге  
В Севастополь под вечер пришли [2, с. 17—18]."

Дружбе советских народов-братьев, спорой работе рыбаков разных национальностей — сплоченного коллектива небольшого баркаса посвящено стихотворение «Гречанка». Автор славит нелегкую профессию рыбаков, их самоотверженный труд на благо Советской Родины. В стихотворении «Друзья» Андрей Угаров создает образ молодого поколения советских рабочих, кующих счастье нашей Родины. Во второй части стихотворения поэт рисует нашу военную мощь, готовность в любой момент дать достойный отпор врагу:

Стеклодувы дунули в ладони,  
Токари прищурили глаза,  
Пусть страну попробует затронет  
Лютая военная гроза!  
Пусть ударят молнии косые  
О крутые наши берега!  
— Это вам не царская Россия!  
Дальнобойные береговые  
Батареи трахнут по врагам! [2, с. 24].

Поэтизируются героизм и легендарный подвиг крейсера «Авро-ра», нынешних боевых наследников традиций нашего народа, которые с честью выполняют приказ Родины, разгромят любого агрессора, если он нарушит наши границы. В стихотворении «Три песни о Щорсе» Андрей Угаров воссоздает образ легендарного героя гражданской войны, воспевает его мужество, преданность народу, партии, изобличает предводителя украинских буржуазных националистов Симона Петлюру. Зачин и финал стихотворения напоминают украинские фольклорные героические произведения. «Три песни о Щорсе» в романтически-возвышенном плане славят народного героя, отдавшего жизнь за ленинские идеи:

Недаром носит над моей страной  
О Щорсе славу ветер боевой.  
И будут долго вспоминать друзья  
Того, забыть которого нельзя [2, с. 29].

Стихи Андрея Угарова «Мичурин начинает утром», «Когда цветет вишня», «Звезды над Дарьялом», «Встреча», «Я мечтал», «Девушка провожает пилота», «Клятва», «Недалек уже день» посвящены изображению жизни советского народа-труженика, освоению Северного и воздушного океанов, трудовым свершениям, укреплению оборонного могущества нашей Родины:

Пылают в прожекторах вольтовы дуги,  
Водой наполняется шлюз...  
Я славлю на всю мировую округу  
Великий Советский Союз [2, с. 46].

Как и вся многонациональная советская литература предвоенных лет, Андрей Угаров раскрывал готовность нашего народа дать надлежащий отпор любому врагу, если он посмеет прервать наш мирный труд:

От Оста к Весту, с Севера до Юга  
Мы разошлись, товарищи, вчера.  
Но мы остались преданы друг другу  
И боевые помним номера.  
Мы заряжаем башенные пушки,  
Мы начинаем порохом сердца,  
Мы ненавидим и берем на мушку...  
И это значит — драться до конца [2, с. 48].

Книга стихов Андрея Угарова «Когда цветет вишня» свидетельствовала о приходе в литературу нового талантливому певца героических будней, поэта-романтика, влюбленного в нашу прекрасную жизнь, советский народ, его прошлое и прекрасное настоящее. Поэт отзывается на все важнейшие события жизни нашей страны, рисует ратный и трудовой подвиг. Не забывая о возможном нападении врагов, он призывал крепить единство советского народа, дружбу, отдавать всего себя великому делу построения социализма в нашей стране.

Талантливые произведения Андрея Угарова заняли достойное место рядом с известными стихами П. Беспощадного, Б. Котлярова, Б. Котова, Н. Ушакова, Л. Вышеславского, В. Кондратенко и других видных писателей нашей республики.

Как поэт Андрей Угаров постоянно расширял тематические горизонты, особенно много внимания уделял жизни и боевому соприкосновению советского Военно-Морского Флота. Его лучшие стихотворения отличаются профессиональной зрелостью, свежестью, оригинальностью, умением по-своему, в романтически-возвышенном плане воспеть героику свершений нашего народа. Поэт уверенно выходил на широкую творческую дорогу, о чем свидетельствует и следующая его книга стихов «Песни Большой земли». В посвящении к книге автор с гордостью говорит: «Двенадцать в мире знаю я жемчужин, одна из них — Украина моя», «Здесь все мое в стране моей богатой, счастливей нас на целом свете нет» [3, с. 50].

В стихотворении «Флагман» автор славит В. И. Ленина, его учение, коллективный гений созданной им партии:

Курс эскадры крут, но неизменен,  
Кто посмеет задержать наш бег?  
У штурвала мужественный Ленин, —  
Большевик, мыслитель и стратег [3, с. 7].

Коммунистическая партия, наш славный советский народ-труженик воспеты поэтом в стихотворении «Песня о вожде». Как и у многих писателей нашей многонациональной литературы конца 1930—начала 1940 гг., воспевание грандиозных успехов СССР в построении социализма сочетается у Андрея Угарова с оборонными

мотивами, с необходимостью держать порох сухим и быть готовым в любую минуту дать достойный отпор агрессору:

Ветер колышет колосья,  
Тяжелые и густые...  
Готовы опасность встретить  
В час боевой в штucky  
Мои соплеменники —  
Люди отважные и простые,  
Искусные и простые,  
По-нашему — большевики [3, с. 11].

Главная тема творчества Андрея Угарова — поэтизация чести, ума и совести нашей планеты — коммунистов, их ратных и трудовых свершений, верности своему народу, великим ленинским заветам. Весь цикл, которым открывается сборник «Песни Большой земли» так и называется — «Флагман». Руководящую роль партии в построении социализма раскрывает поэт и в стихотворении «Кирову». Начав с поэтической завязки:

Что за ветер огненный и чистый  
Прошумел в знаменах боевых!  
Возвращались с фронта коммунисты,  
Сколько песен сложено о них! [3, с. 12],

автор воссоздает жизненный путь выдающегося коммуниста-ленинца, подчеркивая:

Жить, как Киров, —  
Высшая награда!

Для индивидуализации образа Кирова-вождя и Кирова-человека поэт удачно вмонтировал в ткань стихотворения слова С. М. Кирова («Жить, друзья, чертовски хорошо!»), сказанные руководителем ленинградских коммунистов в выступлении на XVII съезде партии. Этот художественный прием помог Андрею Угарову передать главные черты С. М. Кирова — партийную убежденность, верность социалистической Родине, пролетарский гуманизм, жизнерадостность. В стихотворении «Художнику, поэту и борцу», посвященном Т. Г. Шевченко, его мужеству, преданности народу, популярности его творчества в наше время, поэт очень умело использовал реминисценцию, трансформировав слова Кобзаря: «Твои, Тарасе, песни запевают великая семья большевиков».

В цикле «Когда заиграют походные горны» Андрей Угаров говорит о великой Стране Советов, ее мужественном народе, славит коммунистов-ленинцев, героев Великого Октября и гражданской войны, выражает твердую уверенность, что наш народ никто и никогда не поставит на колени. В «Думе о матросе Павлюке» он поэтизирует подвиг рядового коммуниста-краснофлотца, отстаивавшего завоевания Великого Октября, его самоотверженный труд в мирное время, готовность стать на защиту рубежей социалистической Родины:

Он пронес от Балтики до Спасска  
Боевых штабдартов алый шелк.  
Вел Павлюк в атаку пролетарский  
Свой родной краснознаменный полк.  
Под землей, не покладая рук,  
Он проходит штреками Донбасса, —  
Сын великой партии, Павлюк [2, с. 60—61].

Ратные подвиги советского народа в годы гражданской войны и в борьбе с самураями, готовность в любую минуту откликнуться на зов Родины воспеты также в произведении «Над Киевом моим непобедимым», «Баллада о боевой подруге», «Шрапнель рвалась над самой головой», «Песенка», «Морской романс», «Оборонный марш», «Балтийская песня». В последнем стихотворении автор воссоздает подвиг героев-моряков, погибших за Советскую власть:

Бессмертная слава идет о балтийцах,  
Запомни, Республики сын:  
На запад спешили четыре эсминца,  
В Кронштадт возвращался один [2, с. 72].

Знаменитая «Донская казачья» в свое время была популярной и любимой советским народом песней. В ней нарисована картина счастливой жизни Советского Дона, готовность верных его сыновей в любую минуту подняться на защиту великой Родины:

И низко пройдут облака над станицей,  
И трубы сильней зазвучат, —  
Донцов на защиту советской границы  
Горячие кони помчат [2, с. 80].

На слова Андрея Угарова писали песни композиторы Ф. Козицкий, Д. Клебанов, Я. Левин. Были положены на музыку, в частности, «Лирическая железнодорожная», «Песня о наркоте», «Донская казачья», «Я мечтал» и др. Песни Андрея Угарова исполняли капелла «Думка», ансамбль песни и пляски донских казаков, хор республиканского радио, ансамбль песни и пляски Украинской ССР; звучали они неоднократно в многочисленных концертах с эстрады. Творчество Андрея Угарова имело много общего с «комсомольской поэзией» — стихами А. Жарова, М. Светлова, А. Бзыменского, П. Усенко, Л. Первомайского, А. Малышко, С. Крыжановского и др.

Успешно выступал Андрей Угаров и как переводчик. Сборник «Песни Большой земли» заканчивается циклом «Из украинских поэтов». Андрей Угаров переводил стихотворения своих украинских собратьев, близких его поэтической натуре: «Глядит очарованно маршал» П. Усенко, «Песни о сердце Сергея Лазо» Л. Первомайского, «Над гробом Важи Пшавелы» М. Бажана, «Здесь речь идет о девушке Оксане» А. Малышко.

Андрей Угаров пришел в многонациональную советскую литературу со своей темой героическо-романтического ратного и трудового подвига, великих свершений советского народа, героических будней нашего морского флота. Творчество Андрея Угарова — заметная страница в истории русской советской литературы предвоенного времени.

Список литературы: 1. Вінок слави. К., 1970, т. 1, 497 с. 2. Угаров Андрей. Стихи и песни. К., 1956. 90 с. 3. Угаров Андрей. Песни Большой земли. К., 1940. 56 с.

Статья поступила в редколлегию 18. 11. 83.



Л. П. Александрова, доц.,  
Киевский университет

## Традиции А. Н. Толстого в советском историческом романе

Более чем шестидесятилетний путь развития советской литературы, ее возрастающий международный авторитет, обусловленный как глубоким идейным содержанием произведений, так и высокой степенью мастерства выдающихся художников социалистического реализма, дает право говорить о ее новаторском характере, определяющем пути развития не только советской, но и всей прогрессивной литературы мира.

Слагаемыми новаторства литературы являются достижения отдельных писателей. «Выдающиеся художники слова часто становятся основоположниками новых литературных направлений либо вносят в их развитие новые важные черты и начала. Под их творческим воздействием происходит трансформация литературных жанров» [12, с. 80—81]. Это суждение М. Б. Храпченко вполне может быть выводом из творческой деятельности А. Толстого, сказавшего новое слово в жанре исторического романа и определившего пути его развития в литературе социалистического реализма.

Основанное на постоянном углублении традиций, новаторство представляет собой как открытие идейной сущности художественного образа, так и совершенствование существующих и использование новых способов художественного осмысления действительности. По своей сущности новаторство всегда определяется художественным открытием, которое следует, в первую очередь, рассматривать на уровне художественного образа — этой первоосновы искусства. Особого внимания заслуживает новаторство в историческом жанре, где характер героя обусловлен наличием конкретного жизненного прототипа, к которому, возможно, уже обращались художники. Значит, требуется особое мастерство, чтобы на конкретном жизненном материале, в лице исторической личности, был создан образ, литературный тип, состоялось художественное открытие.

В довольно обширной литературе об историческом романе, где идет речь о новаторстве А. Толстого в исторической романистике [2; 3; 7; 8; 13], вопрос о конкретной поэтике жанра не был предметом исследования. В рамках небольшой статьи, естественно, невозможно рассмотреть все аспекты новаторства, поэтому мы ограничимся изучением новаторства А. Толстого в области композиции.

Композиция исторического романа, главным персонажем которого является конкретная историческая личность, подчинена прежде всего раскрытию характера героя. Правда, в советском литературоведении существует мнение, что «писатель должен заставить нас прежде всего волноваться судьбой вымышленных персонажей, так как о судьбе подлинного исторического деятеля мы знаем из истории» [8, с. 399].

Трудно согласиться с таким выводом. Ведь, обращаясь к исторической личности, писатель создает литературный тип, соответствующий изображаемой эпохе и осмысленный в духе передового идеала повествователя. Этот литературный тип, воплотивший в себе целую эпоху, несущий основную идейно-эмоциональную нагрузку, находится в центре внимания и писателя, и читателя. Вымышленные же персонажи призваны усилить в главном герое те или иные черты характера. Читатель обеспокоен судьбой именно этого литературного типа. Так, в романе А. Толстого «Петр Первый» мы следим, прежде всего, за судьбой Петра, а не Андрея Голикова или Ивашки Бровкина, в романе С. Злобина — за судьбой Степана Разина, а не Ивана Черноярца.

Продолжая традиции русских исторических романистов XIX в., А. Толстой делает композиционным центром своего романа подлинную историческую личность. Сложность создания образа Петра заключалась в том, что к нему уже обращались художники почти на протяжении двух столетий. И все же А. Толстой рисует качественно новый художественный образ, создает литературный тип, явившийся художественным открытием. Как же удалось автору достичь этого? Прежде всего благодаря марксистско-ленинскому пониманию истории, правильному осмыслению роли личности в истории. Но безусловного внимания заслуживают и художественные приемы автора, обеспечившие ему творческий успех. Изучение этих приемов поможет, с одной стороны, разобраться в творческом своеобразии писателя, а с другой — сделать выход в историческую поэтику — эту подвижную основу литературного процесса, показать взаимосвязь традиционного и новаторского.

В 20-е годы советские исторические романисты, идя по пути, намеченному художниками прошлого, выработали два вида композиции исторического романа: 1) выдающаяся историческая личность соотнесена с выдающимся событием, которое развивается в хронологической последовательности, определяя событийную основу и сюжет произведения («Разин Степан» А. Чапыгина); 2) малоизвестный исторический персонаж соотнесен с несколькими событиями. Сюжет обусловлен жизненной судьбой персонажа, ставшего композиционным центром произведения («Одеты камнем» О. Форш). А. Толстой совершенствует композицию исторического романа, выводя его в роман-эпопею с широким охватом исторических событий. Поэтому в «Петре Первом» нет центрального исторического события. Их целая цепь. Они и движущее начало повествования, и типичные обстоятельства, в которых формируется характер героя. Внутренне связанные между собой события нанизываются на одну ось — жизнь выдающейся исторической личности.

Таким образом, возникает новая разновидность композиции исторического романа: выдающаяся историческая личность соотносена с несколькими историческими событиями. По этому пути развивается исторический роман, часто воплощаясь в форму романа-эпопеи. В качестве примеров таких произведений можно назвать «Звезды над Самаркандом» С. Бородина, трилогию «Нашествие монголов» В. Яна, «Даниила Галицкого» А. Хижняка, дилогию С. Скляренко о Киевской Руси и др. Разработанная А. Толстым композиция своеобразно трансформируется в историческом романе о В. И. Ленине, где эпопейность выразилась не в широком охвате событий, сыгравших определенную роль в исторических судьбах народа, а в художественном осмыслении внутреннего движения истории. Здесь выдающаяся историческая личность соотносена с незаметными событиями (подписание «Протеста 17-ти» в романе А. Коптелова «Возгорится пламя», встреча В. И. Ленина с уфимскими политическими ссыльными в «Трех неделях покоя» М. Прилежаевой, участие Володи Ульянова в Казанской студенческой сходке в «Студенте университета» В. Канивца), но такими, которые подготовили свершение знаменательных. Тем самым художественно утверждается мысль, что история — это непрерывный процесс, в котором эволюция — период накопления сил для революционного взрыва, коренным образом изменяющего жизнь.

Говоря о композиции своего романа, А. Толстой подчеркивал ее своеобразие: в центре одна историческая личность, Петр стоит как бы на вершине лестницы, а ниже, опускаясь по ступеням, — другие персонажи. Очевидна их подчинительная сущность, которая не снимает вопроса о типизации, не умаляет их значение как ярких, самостоятельных литературных типов. Как известно, первоначальный творческий замысел композиции, построенной на судьбах характеров-антиподов, не состоялся. Федька Умойся Грязью вместо того, чтобы быть антиподом Петра, превратился во второстепенный персонаж. Петр же соотносён с представителями нескольких сословий: народом, дворянами, боярами, иностранцами. Это усиливает социально-исторический фон повествования, социально-исторический детерминизм при типизации исторического деятеля.

В советском историческом романе установились два приема реализации конфликта определенной эпохи: столкновение характеров-антиподов («Емельян Пугачев» В. Шишкова, трилогия В. Костылева «Иван Грозный», романы — «Дмитрий Донской» С. Бородина, «Дата Тугашхиа» Ч. Амирэджиби) и соотношение исторической личности с представителями различных сословий («А ты гори, звезда» С. Сартакова, «Жестокий век» И. Калашникова, «Долгая ночь» И. Абашидзе). В Лениниане преобладает первый композиционный прием, но он получил развитие по линии варьирования характеров, противопоставленных В. И. Ленину. Наблюдается несколько разновидностей характеров-антиподов: представители различных политических партий (Ленин и Крутовский в «Большом зачине» А. Коптелова, Ленин и Репнин в «Дипломатах» С. Дангулова); члены одной партии, внешне делающие одно дело, но резко противопоставленные по взглядам на жизнь, на народ, на

революцию (Ленин и Зиновьев в «Синей тетради» Э. Казакевича); историческая личность и политически созревающие под ее влиянием представители народа и других сословий (у Прилежаевой — Ленин и Прошка в «Удивительном годе», Ленин и Юлдашбай и Лиза в «Трех неделях покоя»).

Ставя героя в «исторический поток, который его несет» [1, с. 23], А. Толстой приходит к выводу, что главная задача исторического романиста — раскрыть «становление личности в эпохе» [10, с. 208]. Это был не просто удачный композиционный прием, а единственно верный путь, который помог автору найти «своего» Петра — не одинокого в свершенных им деяниях и резко противопоставленного окружающей его среде, как это было в романе Д. Мережковского «Петр и Алексей», в первоначальных набросках образа Петра у самого А. Толстого, а Петра, воплотившего в себе исторически закономерный путь России к прогрессу.

Такой композиционный прием стал законом жанра советского исторического романа, независимо от временной протяженности повествования: то ли десятилетия и более, как в «Емельяне Пугачеве» В. Шишкова», «Степане Разине» С. Злобина, трилогии В. Яна «Нашествие монголов», «Диве» П. Загребельного, или нескольких месяцев, как в «Цусиме» А. Новикова-Прибоя, «Последнем пути Владимира Мономаха» А. Ладинского, «Семье Ульяновых» М. Шагинян.

Существенную, если не определяющую, роль в композиции исторического романа играет художественное время как элемент целостности. Весь роман от начала и до конца зиждется на соотношенности времен, обуславливающих как идейное содержание, так и эстетическую ценность произведения. Соотношенность времен имеет несколько разновидностей. Главная — это соотношенность между авторским и изображаемым временами. Она определяет тематику исторического романа, а также оценку событий и характеров героев.

А. Толстой в своем художественном видении мира постоянно опирался на глубоко прочувствованную им внутреннюю связь времен. Он подчеркивал, что русский национальный характер наиболее ярко проявляется в переломные моменты истории, каковыми, по его мнению, были эпоха Ивана Грозного, Петра Первого, Октябрьская революция и социалистическая действительность. Героика первых пятилеток, укрепление советской государственности продиктовали А. Толстому обращение к эпохе Петра и оценку ее с позиций новой исторической действительности. И когда мы видим в романе, в каких тяжелых муках народ-создатель строил новую Россию, мы чувствуем не только эпоху Петра, но и дыхание современной автору действительности, когда советские люди, преодолевая трудности, делали то, что требовала Родина. Таково формирование характера в эпохе.

В изображаемом в романе времени автор реализует последовательную внутривременную соотношенность времен, сопоставляя допетровскую и петровскую Русь. Соотношенность времен органически вплетается в сюжетное время, которое и объединяет все части романа в единое целое.

Чтобы показать становление исторической личности, необходимо воссоздать жизненный путь героя, что требует увеличения протяженности линейного времени в последовательном изображении событий. Подобный композиционный прием используется в трилогии Е. Федорова «Каменный пояс», романе П. Загребельного «Я, Богдан» и др. Однако в советской литературе наблюдаем и другую, не менее удачную и более распространенную тенденцию использования художественного времени, ведущую свое начало от исторического романа О. Форш «Одеты камнем», когда фабульное время предельно сужается и показ становления исторической личности переносится в ретроспекцию как основной элемент временской триединства. По этому принципу построена вся прозаическая Лениниана, где ретроспекция соотнесена с характерами героев. У положительных, и в первую очередь у В. И. Ленина, она обязательно соотнесена с перспективой, то есть имеет выход в будущее, у отрицательных — только с современностью. Отрицательные персонажи пребывают не в трех, а в двух временных измерениях: в прошедшем и настоящем — будущего у них нет.

Идущая от исторического романа соотнесенность времен прочно закрепилась и получила развитие в романе о современности («Прощай, Гульсары!» и «Буранный полустанок» Ч. Айтматова, «Белый шаман» Н. Шундика, «Твоя заря» О. Гончара, «Обелиск» В. Быкова). Это еще одно яркое подтверждение мысли о том, что в литературе социалистического реализма исторический роман развивается на магистральном направлении литературного процесса, обогащая роман о современности и в то же время обогащаясь его достижениями. Это намечает путь перехода от исследования поэтики на уровне жанра к исследованию ее на уровне творческого метода.

В романе А. Толстого жизнь главного героя, обусловленная исторической эпохой и в то же время типизировавшая ее в себе, рассматривается как звено единой цепи исторического развития, идущего по восходящей. Вот почему эта жизнь в «Петре Первом» завершается на верхней точке, где примут эстафету следующие поколения. Роман, как известно, остался незавершенным. Но автор не думал доводить повествование до физической смерти, даже до старости главного героя, а хотел завершить его Полтавской битвой, то есть триумфом дела Петра. «Искусство, — писал А. Толстой, — выполняет работу памяти: оно выбирает из потока времени наиболее яркое, волнующее, значительное и запечатлевает его в кристаллах книг. Но искусство идет дальше. Оно стремится развернуть перспективу не только позади, но и впереди жизни, силится увлечь в будущее. В особенности это характерно для нашего времени. Весь пафос — в будущем. Перед искусством труднейшая задача: проникнуть в туманную завесу грядущего и, приподнимая ее, показать вероятное, безусловное, волнующее с той же силой, как век прошлый или настоящий миг» [10, с. 109].

В литературе социалистического реализма преобладают открытая концовка, дающая выход в будущее — третью действительность как составную часть временного триединства. В историческом романе третья действительность особенная: она не известна

во всех подробностях герою, но ее хорошо знает автор и читатель. Нам трудно предположить, какое конкретное формально-содержательное выражение получила бы концовка в романе А. Толстого. Можно только говорить об ее эстафетном характере, который успешно реализуется в советском историческом романе.

В связи с тем, что исторический персонаж не всегда может четко определить перспективу исторического развития, писатели, как правило, прибегают к вымышленным персонажам, принимающим эстафету жизни и борьбы. В финале «Степана Разина» С. Злобина появляется палач, передающий Разину рапорт четырех атаманов о продолжающейся борьбе; в «Переяславской раде» Н. Рыбака умирающий Богдан Хмельницкий беседует с Иваном Гуляй-Днем, рассказывающим ему о делах на Запорожской Сечи. Иногда эту эстафету авторы непосредственно передают историческим персонажам. Так, В. Костылев в эпилоге трилогии об Иване Грозном вводит Петра Первого, а С. Скляренко непосредственно сам определяет дальнейший ход событий. Он пишет: «Так оканчивается повесть о князе Владимире. А дальше — Ярослав» [9, с. 562].

В историческом романе последних десятилетий, отличающемся, как и вся советская проза, усилением лирического начала, наблюдаем лирико-философскую концовку с участием автора или повествователя, оценивающих события с позиций народа. «Василия, возможно, будут прославлять в веках историки, но простые пахари не могли восхищаться его жестокостью, хотя бы совершенной и над врагами, и это преступление (жестокая расправа Византийского Базилевса Василия над болгарам. — Л. А.) не только не поколебало болгар, но еще больше укрепило их душевные силы». И далее: «Может быть, мои дни пресекутся еще задолго до этого счастливого времени, но настанет день, когда перекуют мечи на орала, и народы станут жить между собой в мире», — делает вывод Ираклий Метафраст [6, с. 260].

В лирико-философских концовках писатели связывают различные времена и утверждают оптимистическое начало в жизни: «И лишь лета 1240-го в день, когда новгородцы под знаменем своего князя разобьют над Ижорой и Невой полчища шведов, за что он и будет прозван Невским, Александр вспомнит своего прапрадеда, князя Владимира, и вместе с новгородцами помолится за него», — читаем в романе С. Скляренко «Владимир» [9, с. 562]. Подобное встречаем в романах П. Загребельного: «Итак, даже сожженный, Первомоост не мог считаться уничтоженным основательно, он существовал и далее среди тысяч мостов будущих, которые должны быть сожжены, разорены, уничтожены, а то и уцелевшие, но имел преимущество над ними, потому что был Первым!» [5, с. 675]. Эта лирико-философская концовка усиливает мысль о нашем первородстве, о неиссякаемости сил народа-творца.

Концовка, как и начало в литературном произведении, является важным элементом целостности. В связи с тем что целое — это не механическая сумма его частей, а нечто качественно новое, следует обратить внимание на начало исторического романа, задающего тон всему повествованию и подчиненного его идейному содержанию. «Петр Первый» начинается сценой, очень далекой от

царского двора. Изба крепостного крестьянина Бровкина, везущего дань боярину Волкову, встреча с Цыганом, заявившим, на вопрос Бровкина, кого царем скажут: «Окромя некого, как мальчонку, Петра Алексеевича» [11, с. 36], — такова заповка народного характера романа, главным персонажем которого является царь. Имя Петра впервые звучит в устах народа. Народ становится той средой, в соотнесенности с которой раскрывается характер Петра, и в то же время — критерием оценки всего происходящего. Хотя Скляев, Жемов, Голиков, Воробьевы, старик Овдоким, безымянный старик на строительстве Петербурга, Федька Умойся Грязью находятся на периферии романа, по словам автора, на нижних ступенях лестницы, они определяют народный характер произведения.

Новаторство А. Толстого, написавшего «первый в нашей литературе настоящий исторический роман» [4, т. 30, с. 280], во многом способствовало созданию качественно нового жанра в литературе социалистического реализма, отличающегося многообразием композиции, подчиненной художественному воссозданию величественной истории нашей Родины и народа как движущей силы прогресса человечества.

**Список литературы:** 1. *Энгельс Ф. Ф.* Лассалю. — В кн.: Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976, т. 1, с. 22—26. 2. *Алпатов А. В.* Алексей Толстой — мастер исторического романа. М., 1958. 356 с. 3. *Андреев Ю. А.* Русский советский исторический роман. 20—30-е годы. М.; Л. 1962. 167 с. 4. *Горький М.* Собр. соч. В 30-ти т. М., 1950—1956. 5. *Загребельный П.* Соч. В 6-ти т. К., 1980, т. 3. 680 с. 6. *Ладинский А.* Когда пал Херсонес... М., 1959. 263 с. 7. *Оскоцкий В. Д.* Роман и история. Традиции и новаторство советского исторического романа. М., 1980. 384 с. 8. *Петров С. М.* Русский советский исторический роман. М., 1980. 413 с. 9. *Склярченко С.* Владимир. М., 1963. 575 с. 10. *Толстой А. Н.* О литературе. М., 1956. 447 с. 11. *Его же.* Петр Первый. М., 1965. 374 с. 12. *Храпченко М. Б.* Историческая поэтика: основные направления исследований. — Вопросы литературы, 1982, № 9, с. 67—84. 13. *Щербина В. Р.* А. Н. Толстой. М., 1956. 617 с.

Статья поступила в редколлегию 15.11.83.

А. Н. Ковалева, ст. преп.,  
М. М. Радецкая, доц.,  
Ворошиловградский пединститут

## Образ М. Шолохова в советской поэзии

Михаил Шолохов давно стал одним из «вечных спутников» читающего человечества. К нему, художнику и самобытной личности, обращают взгляды биографы, литературоведы, очеркисты, поэты.

Существует еще не изученная, даже не собранная «поэтическая биография» писателя, включающая сотни стихотворений, посвященных ему. Читатель знаком с этими стихами: они входят в поэтические сборники, появляются в периодике, регулярно печатаются в журнале «Дон» и в Вешенской районной газете «Советский Дон». Наиболее полную библиографию их за последние четверть века составил И. А. Сливак [3].

«Возможны ли стихи о писателе?» Стихи идейно и эстетически весомые, в которых читатель каждый раз открывает «своего» Шолохова как личность, художника, гражданина. К сожалению, среди множества лирических произведений об авторе «Тихого Дона», написанных преимущественно в 50—70-е годы, не всегда удается отделить согретые искренним чувством и освещенные работой аналитической мысли настоящие стихи от холодных юбилейных виршей, где мысль и образы тонут в потоке расхожих слов. Но предметом разговора должна стать «Лирическая биография» писателя в целом. Мы рассмотрим лишь посвященные М. Шолохову лирические стихотворения русских советских поэтов, хотя было бы закономерно говорить об образе его в творчестве поэтов народов СССР и зарубежных авторов.

В юбилейном номере «Дона», посвященном М. Шолохову, многоязычная «поэтическая биография» его представлена стихами русского поэта В. Цыбина и в переводах стихами чеченца Н. Музаева и болгарина Х. Георгиева [8].

Стихи о М. Шолохове, как о каждом крупном, сложном и самобытном мастере, многожанровы и многотемны. Нам хотелось бы выделить в них три ведущих мотива: лирическое, субъективное воспроизведение образа писателя; осмысление художественного мира М. Шолохова и его героев; наконец, «страны поэта», того «Тихого Дона», «легенды-реки», с которой неразрывно связаны жизнь и творчество писателя.

В стихах о М. Шолохове наметились различные тенденции в восприятии его как человека и художника. У одних поэтов он домашний, интимный, у других — творец неумирающих образов, исключенный из бытового окружения. Третьи пытаются синтезировать, примирить «большой» и «малый» мир писателя. Пафос стихотворения Н. Доризо «В гостях» [9, с. 134—135] направлен против копания в интимно-бытовых подробностях жизни писателя, так волнующих воображение обывателя: «Что ест, что курит он обычно, женат ли он и сколько раз?» [9, с. 134]. Для поэта важен огромный художественный мир, воплощенный в книгах выдающегося художника слова.

«Аскетическому» восприятию М. Шолохова противопоставлены те исповедальные стихотворения, в которых, по словам С. Смирнова, «робость» высокая авторов их не мешает синтезированному изображению писателя-человека и художника [18, с. 250]. Такой исповедальностью проникнуто стихотворение А. Брагина «М. Шолохову (письмо из Казахстана)», отмеченное желанием понять и почувствовать место писателя и его героев в жизни России. Писатель, живущий вдали от столицы, представляется поэту «не отшельником в мирной глуши», а человеком, которому «во весь горизонт» видна Россия» [5].

Впечатления от личных контактов с М. Шолоховым в «светлой молодости» у поэта сильны и свежи. Здесь и встреча с прототипами и потомками шолоховских героев, и разговор с автором «Тихого Дона» о казачьей песне. А. Брагин пытается найти словесные формулы, воплощающие его концепцию М. Шолохова: «слава родной земли», «беспокойный ее однолюб», «мудрый вешенский старо-





ки», равной только неисчерпаемости Дона. Для него М. Шолохов — неизменный правофланговый нашей литературы. Таковую же сюиту на шолоховские мотивы создал в цикле «Донские стихи» А. Гарнакерьян [4].

Свою концепцию образа в цикле «Шолоховская земля» раскрывает В. Федоров. В программном стихотворении «Быть мудрым» он лепит образ писателя, который был «мудрым в день двадцатилетья» и «страстным в годы седины», а в творчестве сумел «собрать все краски разноцветья» [28].

К созданию образа М. Шолохова обращались поэты разной меры таланта. Скромно озаглавленное стихотворение Н. Рыленкова «Надпись на романе М. Шолохова «Тихий Дон» — философское раздумье над «вечными глубинами» писательского ремесла, над затронутыми в эпосе проблемами совести. Роман воспринимается поэтом как активный призыв к переустройству мира, ибо при чтении его

Святая жажда дела — жжет ладони,  
Святая жажда правды — сердце жжет [6, с. 66].

Характер М. Шолохова поэты раскрывают в сопоставлении со знаменитыми современниками. Встреча писателя с первым космонавтом стала темой стихотворения Ф. Чуева «Встреча на Дону» [38, с. 11]. Поэт масштабно рисует знаменитого хозяина («Нас встречал человеке», «самый главный казак»). Видит, как Ю. Гагарин входит в живой шолоховский мир, как он «У дуба стоял, где встречались Григорий с Аксиной». Лирически-бытовой строй стихотворения Ф. Чуева контрастирует с философским осмыслением этой встречи В. Фирсовым в стихотворении «Гагарин в гостях у Шолохова». В. Фирсов рисует трогательную встречу двух великих, которые стояли на крутом берегу Дона, позабыв на мгновение о том, «как тяжело ходить под гнетом славы». Ю. Гагарин увидел в космической мгле тот же черный шар солнца, что и шолоховский Григорий Мелехов. Космонавт и писатель для В. Фирсова — современники, прославившие нашу планету, хотя

...один немислим без Земли,  
Ну, а другой не мыслился без неба [19, с. 130].

Философскими раздумьями о месте писателя в жизни человека пронизано стихотворение В. Фирсова «Дом, в котором родился Шолохов» [20, с. 8]. Поэту нужны космические масштабы, чтобы отыскать этот дом «среди шести материков», «на стыке двух веков» [20, с. 8].

Личными впечатлениями окрашен образ писателя в стихотворении В. Бокова «Встреча с Шолоховым». Поэт использует в обрисовке внутреннего мира художника сочетание реалистических деталей портрета с романстическими гиперболами:

Наш Златоуст седоватый  
Несколько угловатый.  
Из-под казачьего уса  
Юмор лучит чисто русский.  
Шолохов очень прозорлив,  
Чуток необычайно.  
Взгляд то льется грозюю,  
То материнской печалью [2, с. 62].

Мужество Шолохова-гражданина передается в стихах через такую деталь. «Он говорил даже Сталину, как коммунист коммунисту». Вероятно, В. Боков имеет в виду его письма И. В. Сталину в 1932 г., когда во время голода по настоянию писателя Верхнедонью была оказана продовольственная помощь. Об этом же писал А. Бахарев в очерке «Мужественное сердце» [24, с. 80—89]. Ярko бьющая в глаза эта шолоховская черта была отмечена и Н. Грибачевым: «...мы ведь знаем, с какой прямоотой умеет он резать правду в глаза, лезет в драку, если задели его убеждения» [24, с. 176].

Из произведений очерково-мемуарного жанра можно узнать о широте читательских интересов М. Шолохова, о его любимых книгах, стихах. А художественной биографией интеллектуальный мир автора «Тихого Дона» почти не отражен. Тем интереснее стихи А. Красильникова о М. Шолохове военных лет, беседующем с эвакуированными школьниками о зарубежной литературе:

Потом труднее час от часу нам,  
Становится вдруг стыдно сразу нам,  
Что не читали Кнута Гамсуна,  
Что плохо мы знакомы с Драйзером...  
В ладони трубка неизменная,  
Хитро глазами улыбается,  
Как будто говорит:  
— Вы смея нам,  
А как же это называется? [15, с. 40].

Присущий М. Шолохovu мягкий юмор окрашивает посвященные ему стихи. Т. Уралов, который написал о том, как писателю вручали в Москве диплом почетного кораблестроителя, шутливо использует профессиональную лексику корабелов:

С высоких ваших стапелей  
Пусть новые романы сходят.  
И ваш талант еще распашет  
Моря добра по целине.  
Как корабли, романы Ваши  
Не дрогнут на крутой волне [31, с. 135].

Особое место в лирической биографии М. Шолохова занимают произведения его земляков-поэтов, наблюдавших писателя вблизи. М. Ковалев, учитель литературы из Вешенской, в стихах о великом земляке показывает связь писателя, гражданина, депутата с родной станицей:

За важным партийным советом идут  
Работники из райкома.  
Идут хуторяне по разным делам  
К писателю-депутату.  
Идут, если сына жена родила, —  
Отпраздновать «дату»... [13, с. 6].

В биографических стихах о писателях чаще всего освещаются итоги творчества, реже — общие его закономерности и совсем редко — индивидуальный процесс, неповторимая «формула творчества». М. Ковалев в стихотворении «Снятся детишкам умные книжки» сравнивает труд заядлого рыболова М. Шолохова с его писательским трудом:

...вдруг на рассвете  
Забьется строка,  
Попавшая в сети... [27].



Еще в 1938 г. А. Софронов в стихотворении «В станице Вешенской» писал о героях М. Шолохова как о живых современниках, которых можно отыскать в толпе:

Хотелось бы немедля угадать:  
В бордовой кофте или в кофте синей  
Мелькнула за левадою Аксинья  
И сколько лет ей можно ныне дать? [30, с. 14].

В стихотворении «Аксинья» Ф. Сухов создает целую сюиту по мотивам «Тихого Дона». Трагедийно развита тема «Вскипающего пеной дончака», несущего героиню «навстречу последней торжествующей любви» [32, с. 20—22]. Л. Шемшелевич («В шолоховском краю») с удивлением отмечает, до чего люди «воспетого Шолоховым края» похожи на его героев. То это доярка, «жаркой красотой» схожая с Аксиньей, то веселый казачок Мишатка, «чернявый мелеховский внук» [7].

В живых образах рисует С. Баренц такую картину (стихотворение «На берегу Дона»): в годы Отечественной войны советским танкистам, вышедшим к излуцине Дона, в шуме его волн слышался голос шолоховских героев: «В грохоте грома» Григорий «за нелегкою правдой своей» шел к своим землякам сквозь года» [1, с. 25—26]. К сожалению, сложный и трагедийный образ Григория Мелехова в интерпретации пишущих о нем поэтов утрачивает свою социальную сущность, превращаясь в обезличенный символ казачества вообще. Так случилось и в стихотворении известного поэта Л. Вышеславского «Какой же он тихий?!», где Григорий с Аксиньей механически переносятся в эпоху Великой Отечественной войны [6, с. 84].

Интересна та полемика, в которую невольно вступают пишущие о М. Шолохове поэты, по-разному понимая характер и судьбу его героев. В. Резник («За чтением Шолохова») проникновенно говорит о читательском ожидании чуда-воскрешения героев его «в последнем абзаце» [11, с. 90]. Отвечая тем, кто сетует на «нежеланный конец» любимых героев М. Шолохова, В. Гришаев вслушивается в голос политой кровью донской земли:

А мне отвечают  
И степь, и вода:  
Другого-то не было  
В жизни тогда [21, с. 38].

Особая тема стихов о М. Шолохове — мир тихого Дона, вошедшего в биографию и творчество писателя. Уже в довоенной поэзии образ М. Шолохова не мыслился вне Дона, вне ковыльной степи. Поэт А. Бондаревский писал в 1938 г., что наполненная шорохом степь, казачий говор вызывают самые конкретные ассоциации поэтического мира М. Шолохова [33, с. 75]. О том же говорит В. Трубицын в стихах «Михаилу Шолохову» [34, с. 85—86].

Н. Грибачев посвятил родным местам писателя стихотворение «Татарский». В очерке «Цельность характера» он вспоминает, как в годы Великой Отечественной войны в каждом хуторе и станице роман «Тихий Дон» «накладывался» на живую действительность [24, с. 177]. Духом истории шолоховских мест проникнута «Леген-

да о дубе» Н. Скребова. Поэт из Донбасса Г. Кирсанов пишет о том, что герои М. Шолохова неотделимы от донской степи:

Читаю я про край родной:  
Пахнуло чебрецом,  
Польнюю.  
И как живые —  
Предо мной  
Григорий Мелехов,  
Аксинья [12, с. 41].

Не может оторвать М. Шолохова и его героев от породивших их мест С. Васильев:

...свет влюбился навсегда  
в тихий Дон с его польнюю,  
и в покосы, и в жнивье,  
и в красавицу Аксинью,  
и в Григория ее! [18, с. 76].

Разные по идейно-эстетической ценности и социально-аналитическим возможностям историко-биографические стихи о М. Шолохове отражают находки и просчеты лирической биографии писателя как жанра в целом. Описательностью, шаблонностью мысли убит не один интересный замысел (лирический цикл «Дон», «Голубая баллада» В. Гришаева, «Станица» В. Марьинского и др.). В лучших лирических стихах о М. Шолохове органически синтезировались присущие этому художнику начала трагедийности, лиризма и юмора.

«Поэтическая биография», рожденная как синтез дружеского послания, оды, реквиема, панегирика, элегического раздумья «о времени и о себе», — явление все еще не устоявшееся по жанрово-стилевым признакам. Стихи о М. Шолохове в этом плане не исключение. Мы отметили лишь три ведущих мотива в них: концепцию личности человека и художника, мир героев его известнейших произведений, поэзию «малой родины» — донской стороны. Но ведь это лишь крошечный участок художественной биографии в стихах о писателе с мировым именем.

Мы не коснулись вопроса о мере документализма и художественного домысла в биографических стихах, проблемы первовидения «своего» М. Шолохова, знакомого и неожиданно нового в свежем восприятии другого мастера слова. От общего анализа жанра художественной биографии еще не сделан шаг к осмыслению «микрожанров» ее, ибо М. Шолохов в подписи А. Архангельского к дружескому шаржу совсем не то, что М. Шолохов в цикле стихов или поэме В. Фирсова. Стихи о «донском Гомере» еще не собраны воедино. Это стало бы первым шагом к осмыслению закономерностей воссоздания художественного образа писателя.

Список литературы: 1. Баренц С. Краснозорье. Стихи. М., 1968. 95 с. 2. Боков В. У поля, у моря, у рек. Стихи. М., 1965. 155 с. 3. Вопросы русской литературы. Львов, 1975, вып. 2(26), с. 123—125. 4. Гарнакерьян А. Люблю и ненавижу. Стихи и поэмы. Ростов н/Д, 1965. 208 с. 5. Дон, 1955, № 4, с. 156—158. 6. Дон, 1965, № 5, с. 66—84. 7. Дон, 1965, № 10, с. 60—61. 8. Дон, 1980, № 5, с. 164, 186. 9. Доризо Н. Избранное. М., 1963. 164 с. 10. Журавлев В. Определенность. Стихи. М., 1971. 148 с. 11. Заводские зарницы. М., 1968. 120 с. 12. Кирсанов Г. Песня моя, Краснодар. Донецк, 1972. 55 с. 13. Ковалев М. Мое

донская сторона. Стихи Ростов н/Д, 1970. 24 с. 14. *Ковынев Б.* Искусство полета. М., 1965. 135 с. 15. *Красильников А.* Адрес любви. Волгоград, 1965. 128 с. 16. *Марков А.* Цветы и камни. М., 1965. 288 с. 17. *Марьянский В.* Век стали и нежности. Лирика. М., 1972. 112 с. 18. Михаил Александрович Шолохов. Сборник. М., 1966. 320 с. 19. Молодая гвардия, 1972, № 8, с. 128—130. 20. Молодая гвардия, 1973, № 10, с. 8—9. 21. Наш Шолохов (Раздумья и встречи). М., 1964. 64 с. 22. *Решетов А.* Стихотворения. Поэмы. М., 1956. 314 с. 23. *Скребов Н.* Южная вьюга. Стихи. М., 1976. 128 с. 24. Слово о Шолохове / Ред.-сост. М. Андриасов. М., 1975. 545 с. 25. *Смирнов С.* Рядовой гражданин. М., 1959. 32 с. 26. Советский Дон, 1963, 7 нояб. 27. Советский Дон, 1972, 23 мая. 28. Советский Дон, 1975, 17 апр. 29. Советский Дон, 1975, 24 мая. 30. *Софронов А.* В глубь памяти. Стихотворения и поэмы. М., 1979. 328 с. 31. Стапель. Литературное творчество николаевских судостроителей. Одесса, 1969. 143 с. 32. *Сухов Ф.* Стихи. М., 1963. 240 с. 33. 30 дней. 1938, № 1, с. 75. 34. *Трубицын В.* Страницы жизни. Уфа, 1953. 112 с. 35. *Фирсов В. И.* Огонь над Тихим Доном. Поэма. М., 1975. 64 с. 36. *Фирсов В.* Чувство Родины. Стихи и поэмы. М., 1971. 336 с. 37. *Фоломин Ф.* Кисть. Новая книга. М., 1968. 158 с. 38. *Чуев Ф.* Пятый лепесток. М., 1977. 159 с. 39. *Шолохов М. А.* Сб. М., 1966. 320 с.

Статья поступила в редакцию 18. 12. 83.

М. А. Назарок, доц.,  
Черновицкий университет

## Работа С. Н. Сергеева-Ценского над документальными источниками исторических романов

Очень важная, характерная особенность советского исторического романа состоит в том, что он создан на основании глубокого и всестороннего изучения исторических материалов. Руководствуясь марксистско-ленинской теорией, творчески продолжая замечательные традиции выдающихся мастеров исторического жанра А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, советские писатели каждый документ прошлого рассматривают в тесной связи с общественной жизнью, за каждым свидетельством минувшего они видят социальные, классовые устремления определенных лиц, их отношение к тому или иному событию, историческому деятелю. Исторические документы советские писатели исследуют со всей настойчивостью и кропотливостью ученого.

Именно так поступал и С. Н. Сергеев-Ценский, создавая свои исторические романы. Прежде всего он глубоко изучил труды и высказывания К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина о Крымской войне, труды В. И. Ленина о первой мировой войне. Это имело решающее значение в работе писателя, в освещении им исторических событий. Всесторонне изучил писатель и многочисленные документальные материалы: военные приказы и распоряжения, воспоминания участников событий, их письма и пр.

В романах С. Н. Сергеева-Ценского встречаются самые разнообразные приемы и методы использования исторических материалов. Иногда писатель полностью вводит какой-либо документ в ткань романа. В большинстве случаев это вполне целесообразно и оправдано художественными целями. В седьмую часть «Севастопольской страды», например, включен приказ Нахимова по се-

вастопольскому порту в связи с присвоением ему адмиральского звания [3, вып. 5, с. 496—497]. Это необычный приказ. В нем не ставятся какие-либо военные задачи. В нем — искренняя признательность матросам за их мужество и героизм. Вводя в «Севастопольскую страду» этот документ, С. Н. Сергеев-Ценский значительно усиливал патриотическое звучание своего произведения, достигал большой глубины в изображении выдающегося флотоводца.

Всесторонне продумано и включение в «Севастопольскую страду» «Приказа главнокомандующего военными, сухопутными и морскими силами в Крыму» о подвиге матроса Шевченко [3, вып. 2, с. 296—297]. Текст приказа, свидетельствующего об исключительном героизме народа, органически входит в сюжет романа.

Так же целесообразны, глубоко мотивированы и другие документы в исторических романах С. Н. Сергеева-Ценского. Можно только заметить, что не было, пожалуй, необходимости полностью приводить манифест Николая I от 14 декабря 1854 г. [5, т. 5, с. 351—353]. Большой по объему, он только утяжеляет повествование. Показательно, что в дальнейшем, в романе о первой мировой войне «Пушки выдвигают», писатель не стал полностью цитировать пространный указ Николая II о мобилизации. Он ограничился только несколькими фразами из него и кратким комментарием [5, т. 9, с. 326—327].

Чаще всего С. Н. Сергеев-Ценский не полностью вводит исторический документ, а значительно его сокращает, берет самое необходимое. Так он поступил с приказом генерала Брусилова по восьмой армии от 5 июня 1915 г. [2, с. 639—640]. Опущена большая его часть — первая. Намного сокращена и вторая часть. Писатель акцентирует внимание на тех местах, которые свидетельствуют о падении дисциплины: «...приказываю: для малодушных, оставляющих строй или сдающихся в плен, не должно быть пощады; по сдающимся должен быть направлен и ружейный, и пушечный, и орудийный огонь, хотя бы даже и с прекращением огня по неприятелю; на отходящих или бегущих действовать таким же способом, а при нужде не останавливаться также и перед поголовным расстрелом» [5, т. 11, с. 35]. С. Н. Сергеев-Ценский передал важнейшую сторону приказа, обратив внимание читателей на то, что солдаты все более и более сознавали антинародный, империалистический характер войны и не желали поэтому сражаться.

Таким же образом писатель поступает и по отношению к письмам, телеграммам, газетным статьям и пр. Не приводя их полностью, он использует самое существенное, наиболее полно характеризующее определенное событие, обстановку, лицо.

Нередко С. Н. Сергеев-Ценский ограничивается несколькими или даже одной фразой, удачно выбранной из какого-либо источника. Из докладной записки по крестьянскому вопросу, поданной А. Меншиковым царю, приводится всего два слова. А. Меншиков считает «решительно преждевременной»... даже и самую мысль об освобождении крестьян...» [5, т. 4, с. 463]. Из докладной А. Меншикова писатель сумел взять самое существенное, характеризующее его как ярого крепостника, верного слугу царизма.



Иногда писатель увлекается документами, приводя большие цитаты из них. Можно бы, пожалуй, реже обращаться к письмам Меншикова и Горчакова в «Севастопольской страде», а в романе «Пушки выдвигают» короче и реже цитировать всевозможные материалы, относящиеся к подготовке первой мировой войны.

Наряду с цитированием С. Н. Сергеев-Ценский находил и другие способы и приемы использования исторических материалов. В частности, он умел сжато, в основных чертах изложить содержание какого-либо документа, приводя при этом отдельные выдержки из него. О пространным донесении французского инженера Ниэля, тщательно ознакомившегося с укреплениями Севастополя, писатель говорит: «...он донес, что Севастополь может считаться крепостью неприступной, пока он не обложен со всех сторон».

«Никогда, — писал он, — не предпринималась осада при более неблагоприятных условиях!...» Перечислив все эти условия, Ниэль признал необходимым бросить план и вести главную атаку не на четвертый бастион, а на Малахов курган, как такой пункт, с которого «союзники могут уничтожить и русский флот, и город, и, что важнее всего, неистощимые русские арсеналы» [5, т. 5, с. 525]. Используя небольшую фразу из донесения весьма опытного военного инженера, писатель усилил достоверность повествования. Нередко он и этого не делает, излагая документ только своими словами. Об одном из донесений начальника сева­стопольского гарнизона говорится, например: «...Остен-Сажан... писал в своем «отношении», что гарнизон находится накануне полного истощения сил, что он сам, если не получит подкрепления, сложит с себя ответственность за судьбу Севастополя» [5, т. 5, с. 527]. Такое документирование художественного текста, несколько не нарушая стройности повествования, приближает читателя к историческим событиям, помогает глубоко понять их.

Исторические документы С. Н. Сергеев-Ценский обычно сопровождает небольшими меткими комментариями, которые как бы расширяют их рамки, дают возможность прочитать, узнать и то, что находится, как говорится, между строк. Меншиков; отстраненный от командования крымской армией, писал царю, что он даже рад этому. По этому поводу писатель замечает: «Это был ответ старого царедворца-дипломата, оскорбленного теми, кому он служил, настолько, что уже не в силах промолчать об этом, но старавшегося высказать это так, чтобы было как можно более похоже на благодарность и преданность до конца дней» [5, т. 5, с. 559].

Творчески относясь к историческим материалам, С. Н. Сергеев-Ценский умел на основании какого-либо факта нарисовать самостоятельную красочную картину, являющуюся важнейшим средством типизации. В работе М. Лемке «250 дней в царской ставке» есть замечание от 27 декабря 1915 г.: «Южная операция закончилась, причем мы потеряли около 50 000 чел... Пережив бог знает что за эти дни, Алексеев докладывал эти цифры Николаю со слезами на глазах и дрожью в голосе, а идиот рассматривал в это время какую-то карикатуру и затем, как ни в чем ни бывало, стал спрашивать о всяком вздоре... «Ну что же делать, — без потерь нельзя», — утешил он начальника штаба, видя, как того кричит

от царского внимания к павшим за его подлую шкуру» [2, с. 328]. Положив в основу эти строки, С. Н. Сергеев-Ценский написал целую главу романа «Лютая зима». На восьми ее страницах убедительно показана совершенная неспособность царя руководить боевыми операциями, его враждебность народу.

Особенно тщательно нарисована сцена доклада М. В. Алексеева царю, о которой кратко сообщает М. Лемке. С. Н. Сергеев-Ценский прежде всего внимательнейше присматривается к психологическому состоянию царя, армия которого потерпела поражение, потеряв пятьдесят тысяч человек. Во время доклада «царь был спокоен... как всегда... С некоторым беспокойством присматривался он к пухлой тетради своего начальника штаба, явно желая, чтобы она поскорее показала свой последний лист...» [5, т. 10, с. 661]. Когда же М. В. Алексеев, дойдя до последней страницы доклада, стал говорить о потерях русских войск, «он улыбнулся милостиво и взял в обе руки юмористический журнал» [5, т. 10, с. 662]. Закончив доклад, М. В. Алексеев несмело посмотрел на царя, но тот «весело и широко улыбался той удачной, по его мнению, карикатуре, какую он нашел в журнале» [5, т. 10, с. 662]. И далее в разговоре царь «весело добавил... улыбаясь все так же любезно-непроницаемо...» [5, т. 10, с. 662—663]. Ни сожаления, ни беспокойства нет у царя, он спокоен и весел.

Остро разоблачительное изображение царя усиливают и краткое описание его кабинета, и меткие портретные зарисовки, что позволяет писателю превратить всего несколько строк документа в художественно-выразительную картину.

Раскрывая исторические события, рисуя образы, С. Н. Сергеев-Ценский обычно не ограничивался каким-либо одним документом. Он тщательно исследовал большое количество материалов. И только все взвесив, приходил к определенному выводу. Такой метод работы писателя особенно наглядно проявился в изображении сражения на р. Альме, о котором рассказывали многие из его участников, в частности В. Стеценко. С полемическими статьями о нем выступили и непосредственные его организаторы и руководители — О. Вунш, бывший начальник штаба русских войск, В. Кирьяков, командовавший левым флангом, П. Горчаков, командовавший правым флангом, и др. Одни из них (особенно В. Стеценко) оправдывали Меншикова, утверждая, что он сделал все возможное и во время подготовки боевой операции, и непосредственно в день ее проведения. В. Стеценко при этом подчеркивает, что в командующем объединялись «ум, опытность и проницательность, доходившие иногда до предвидения» [4, т. 1, с. 227]. Другие же указывали на ошибки и упущения главнокомандующего и стремились при этом в самом лучшем виде представить свои действия. Во всем этом нужно было суметь разобраться, установить, кто и в чем прав или неправ.

В результате кропотливого исследования военных распоряжений, свидетельств участников боевой операции С. Н. Сергееву-Ценскому удалось нарисовать реалистическую картину сражения и показать, как неправы были те, кто восхвалял «опытность и проницательность» А. Меншикова, выбравшего боевую позицию, которая

требовала гораздо больше войск, чем имелось для ее защиты, к тому же не позаботившегося об ее укреплении. Нарисованная картина боя на р. Альме исчерпывающе показывает самонадеянность, нераспорядительность, косность царских генералов и офицеров, убедительно раскрывает беспредельный героизм и мужество русского солдата.

Характерная особенность С. Н. Сергеева-Ценского как писателя исторического жанра состоит в том, что события прошлого раскрываются в его романах гораздо глубже, чем в свидетельствах современников. Это, естественно, объясняется изучением истории с марксистских позиций: такой подход позволил писателю увидеть закономерности исторического процесса, обратить внимание на самое существенное, главное.

В документах о сражении на р. Альме отмечаются различные причины неудачного исхода боя. Но в них нет самого главного — того, что причиной поражения был в конце концов царизм, его косность, реакционность. Понимая это, С. Н. Сергеев-Ценский обращает наше внимание на отсталость России в военном отношении, на враждебность царизма народу. Исключительно впечатляющей является в этом смысле сцена стрельбы из русских гладкоствольных ружей в начале боя. Предельная дистанция полета их пуль составляла триста шагов, тогда как нарезные штуцеры противника стреляли ровно вчетверо дальше. «А у резервных батальонов Белостоцкого и Брестского полков, которые тоже были переброшены Меншиковым из Севастополя на Альму, были даже совсем древние — кремневые ружья, как у запорожцев времен гетьмана Сагайдачного» [5, т. 4, с. 369]. Военная отсталость России, обусловленная косностью царизма и явилась главной причиной поражения на р. Альме. Используемые источники подверглись, таким образом, решительной идейной переоценке.

Большое искусство проявляет С. Н. Сергеев-Ценский при создании исторических образов. Их много и в «Севастопольской страде», и в романах о первой мировой войне. С предельной достоверностью автор воспроизводит их поступки, рисует портреты, нередко дословно передает их высказывания, переносит на страницы романов их мысли, сообщенные кому-нибудь из близких.

Писатель располагал сравнительно немногими материалами при создании образов из народа и, наоборот, — разнообразными и многочисленными при создании образов известных исторических деятелей. Это обусловило и различные принципы использования и обработки документов. В первом случае значительную роль играл творческий вымысел и домысел, а во втором необходимо было прежде всего обобщить имеющийся материал, взять из него то, что отвечало идейно-эстетическим целям писателя. Это не исключает, конечно, домысла и даже вымысла.

С большой любовью работал С. Н. Сергеев-Ценский над созданием образов народных героев — Даши Севастопольской и матроса Кошки. В «Севастопольской страде» это самые яркие характеры, воплощающие в себе лучшие черты русского народа.

Рисуя образ Даши, писатель творчески использовал рассказ о ней А. Погосского, помещенный во втором выпуске «Материалов

для истории Крымской войны и обороны Севастополя» [3, вып. 2, с. 475—477]. Он взял такие факты биографии героини, как продажа ею имущества, оставшегося после смерти отца, приобретение лошади и двуколки, оказание помощи раненым во время сражения на р. Альме. Остальное — сведения о том, как и где жила Даша после ухода из госпиталя — опустил. Силой художественного воображения он превратил в целую картину несколько слов А. Погосского о довоенной жизни героини. В описании С. Н. Сергеева-Ценского и сведения о родителях Даши, и о том, что с детских лет она близко узнала и как родных полюбила матросов, друзей ее отца, раскрывают психологические мотивы ее подвига, источником которого стали высокие патриотические побуждения.

О творческом отношении писателя к историческому материалу свидетельствует и сценка, показывающая Дашу в день сражения на р. Альме. У А. Погосского всего десять строк об этом, да и то больше о том, когда она прибыла на позицию и где находился ее перевязочный пункт. О самой же работе сказано только, что она «как умела перевязывала раны офицеров и солдат» [3, вып. 2, с. 476]. С. Н. Сергеев-Ценский, домысливая отдельные эпизоды, штрихи и детали, широко изображает подвиг Даши, ее сердечное отношение к раненым, смелость и находчивость. Домысел писателя не противоречит характеру героини. Он помогает ему нарисовать типический образ настоящей сестры многотысячной массы солдат и матросов.

Работая над образом Петра Марковича Кошки, писатель располагал несколькими мемуарными материалами, правда, в большинстве своем слишком краткими. Наиболее полно о подвигах матроса рассказал Георгий Чаплинский в своих «Воспоминаниях о Севастопольской обороне» [4, т. 1, с. 114—117].

С. Н. Сергеев-Ценский порой почти дословно воспроизводит факты, о которых рассказал Г. Чаплинский. И несмотря на это, образ матроса Кошки у него значительно ярче, полнокровнее. В нем отчетливо выражены типические черты рядового защитника города. Сухие свидетельства современника под пером художника наполнились жизнью. Писатель домыслил ряд деталей, показывающих героя в повседневной боевой жизни, отношение к товарищам и командирам. В рассказ Г. Чаплинского он внес существенные изменения, переакцентируя первоисточник. Сказанное относится прежде всего к сцене, повествующей о «выручке» Кошкой тела убитого товарища, над которым надругались враги. Г. Чаплинский несколько раз подчеркивает, что убитый был унтер-офицер. В романе Петр Кошка, проявив исключительную храбрость и находчивость, вынес из неприятельской траншеи тело товарища.

Рисуя образ Даши и матроса Кошки, писатель опирался в основном на документальный материал, творческим воображением восполняя его фрагментарность и недостаточность. Но бывали случаи, когда автор романа, располагая мемуарными свидетельствами, использовал их только частично, отдавая предпочтение вымыслу. Так было с образом солдата Терентия Чумаченко. С. Н. Сергеев-Ценский имел о нем большой очерк П. Алабина [с. 772—786]. Умело выбрав из него основное, писатель отбросил все, что не

имело значения для развития характера. Но этим он не ограничился. Сюжетную линию Чумаченко С. Н. Сергеев-Ценский решил связать с изображением жизни крестьян, с изображением социальных противоречий царской России. Очерк П. Алабина, написанный с верно-подданических позиций, почти не давал необходимого для этого материала. Поэтому писатель пошел по пути вымысла. Вымышлены, в частности, эпизоды жизни Чумаченко в селе, взаимоотношения с помещиком Хлапониным, убийство им этого помещика, а также отношение к племяннику помещика и его жене. В результате огромной работы, проведенной писателем, создан и образ солдата-героя и вместе с тем крестьянина, активно выступающего против крепостного гнета. С. Н. Сергеев-Ценский не нарушил исторической правды. Вымышленное им, являясь средством типизации, отражает нарастание кризиса всей феодально-крепостнической системы.

О некоторых защитниках Севастополя в распоряжении С. Н. Сергеева-Ценского имелись лишь скупые воспоминания. Поэтому нередко задача художника «состояла в том, чтобы из имени сделать образ» [6, с. 194]. Так было с Ианникием Савиновым в «Севастопольской страде». «Из нескольких слов в одном из материалов, — говорит С. Н. Сергеев-Ценский, — об Ианникии — «Анике-воине» я сделал живого человека, дав ему в придачу к могучему духу не менее могучую плоть, могучий голос, любовь к спиртным напиткам и светским песням» [6, с. 194].

Кратко упоминается в мемуарной литературе также о подлинных исторических лицах из народа — матросе Игнате Шевченко, унтер-офицере Захарове, медицинской сестре Прасковьи Ивановне Графовой, солдатах Арефии Алексееве, Бастринине, Лазаре Оплетяеве. А у С. Н. Сергеева-Ценского это живые, полнокровные лица. Творческая фантазия писателя сыграла тут, безусловно, решающую роль. Из мемуарной литературы известно, например, только о том, как матрос Шевченко спас командира: «...человек пятнадцать штуцерных, отступая, — замечает Бирюлев, — вскочили на завал да оттуда и прицелились, все как есть, в меня. Я и не заметил... только бедный мой Шевченко заметил первый, какой опасности я подвергался; недолго он рассуждал, перекрестился, кинулся ко мне, заслонил меня и молодецкою своею грудью принял пулю, мне предназначавшуюся. И не одна пуля поразила его! Я сквозь его почувствовал во многих местах глухие удары» [3, вып. 5, с. 292]. О подвиге Шевченко говорится в приказе Меншикова.

Положив в основу эти сведения, писатель создал запоминающийся образ храброго матроса. Он наделен определенными портретными и психологическими чертами. Это уже пожилой широкогрудый человек большой физической силы, с ровным грудным голосом; «спокойный и рассудительный», в мирной обстановке он «стеснялся» показывать свою силу, а в штыковом бою во время ночных вылазок «действовал, как таран, — за ним шли другие» [5, т. 5, с. 287]. Мы видим, с каким уважением относятся к нему товарищи, какую находчивость проявляет он в бою. И перед нами возникает типический образ одного из тех, кто отстаивал Севастополь.

Добавим к этому еще и то, что Шевченко у писателя совершает не один подвиг, а два — однажды «самолично приволок с вылазки вполне исправную мортиру не крупного калибра» [5, т. 5, с. 287]. Создавая образы людей, о которых имелись очень скудные сведения, С. Н. Сергеев-Ценский сочетал их подвиги с подвигами других севастопольцев. Так поступать ему позволяло обстоятельное знакомство с разнообразным материалом о Крымской войне, содержащим немало сведений об исключительном героизме солдат и матросов.

В воспоминаниях одного из участников обороны Севастополя говорится, например, как смертельно раненый солдат Егор Мартышин обращался к товарищам с просьбой не уронить чести и славы полка, защищая боевую позицию [3, вып. 5, с. 405]. Писатель в точности передал этот подвиг солдата, но не ограничился этим. У С. Н. Сергеева-Ценского Мартышин совершает и еще ряд подвигов, которые в документах не связаны с его именем. Эти факты и не вымышлены полностью, а взяты из жизни, что способствует созданию типического характера.

В исторических романах С. Н. Сергеева-Ценского действует много известных исторических лиц. Имея большой и разнообразный материал, писатель стремился выбрать из него самое существенное, достоверное, не избегая, конечно, и вымысла или домысла. Такой принцип типизации использует писатель, в частности, при создании образа генерала С. А. Хрулева. Во втором выпуске «Материалов для истории Крымской войны и обороны Севастополя» на шестидесяти четырех страницах освещается жизненный и боевой путь генерала [3, вып. 2, с. 22—86]. Подробно рассказывается о его родословной, учебе в военном училище, о службе в армии. С. Н. Сергеев-Ценский в главе «Степан Хрулев» («Севастопольская страда») только в нескольких словах говорит о родословной генерала, очень кратко об учебе в военном училище. Зато обстоятельно рассказывает о боевых операциях, в которых проявился его военный талант, инициатива, храбрость, умение подойти к людям, то есть обращает внимание в первую очередь на то, что характеризует Хрулева как командира. Раскрыть чувства, переживания, вообще его внутренний мир писателю, естественно, помогает домысел.

В ряде случаев С. Н. Сергеев-Ценский, создавая образы исторических лиц, располагал их воспоминаниями, письмами, трудами, в которых освещались боевые операции, проведенные при их непосредственном участии, личная жизнь. Имеем в виду книгу А. Брусилова «Мои воспоминания», военно-исторический труд К. Гильчевского «Боевые действия второочередных частей в мировую войну», «Севастопольские письма Н. И. Пирогова 1854—1855 гг.», «Воспоминания...» В. Стеценко. Из этих материалов писатель всегда выбирал самое необходимое, отвечающее художественным замыслам. Рисуя, например, в главе «Начальник дивизии» (роман «Бурная весна») образ генерала К. Л. Гильчевского, С. Н. Сергеев-Ценский взял из предисловия к его книге только отдельные моменты биографии. Остальное написано на основании труда К. Гильчевского. Автор не описывает подробно

боевые операции, проводившиеся под руководством генерала, а говорит только о том, что характеризует его как личность, рисуя яркий образ талантливого инициативного генерала, не всегда соглашавшегося с вышестоящим начальством, почему и продвижение его по службе было не таким уж успешным.

Итак, создавая исторические романы на основе богатейшего документального материала, С. Н. Сергеев-Ценский проявлял исключительное писательское чутье. Он брал из него наиболее существенное, достоверное. Факты истории в его произведениях искусно сочетаются с вымыслом. В результате исторические события и лица в его романах нарисованы правдиво и убедительно.

**Список литературы:** 1. *Алабин П.* Четыре войны. Ч. 3. Защита Севастополя 1854—1856. М., 1982. 2. *Лемке М.* 250 дней в царской ставке. Пг., 1920. 3. Материалы для истории Крымской войны и обороны Севастополя / Под ред. Н. Дубровина. СПб., 1870—1874. 4. Рукописи о Севастопольской обороне. СПб., 1872—1873. 5. *Сергеев-Ценский С. Н.* Собр. соч. в 12-ти т. М., 1967. 6. *Сергеев-Ценский С. Н.* О художественном мастерстве. Симферополь, 1956. 224 с.

Статья поступила в редколлегию 18.12.83.

Л. И. Зверева, доц.,  
Черновицкий университет

## Новаторство А. Н. Толстого-драматурга

Среди множества высказываний советских и зарубежных писателей о творчестве А. Н. Толстого примечательной с точки зрения интересующей нас темы является мысль К. Федина о том, что А. Н. Толстой тянул золотую нить преемственности от литературной классики XIX века к нашей литературной современности [5, с. 14]. Литературные традиции стали основой собственного новаторства А. Н. Толстого, базой для целого ряда художественных открытий.

Творческий путь А. Н. Толстого продолжался с 1905 по 1945 г. — в бурное сорокалетие, в котором были спрессованы важнейшие исторические события, потрясшие Россию: три революции и четыре войны. С юных лет писатель стал участником сложного литературного процесса, отражавшего невиданные общественные катаклизмы. На его глазах происходил высший взлет реализма в творчестве Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, писателей демократического направления; распад литературы буржуазного мира, вылившийся в эстетизм и натурализм; нелегкие поиски нового, социалистического искусства и становление литературы социалистического реализма. Духовные и творческие поиски А. Н. Толстого были тесно связаны с широким течением общественной и литературной жизни страны. И в его драматургии многое определялось художественными традициями и временной модой, обретениями и потерями, открытиями и заблуждениями на путях развития этого рода творчества в русской литературе.

С детства А. Н. Толстой воспитывался на демократических идеалах шестидесятников, на высоких образцах литературной классики XIX в. Позднее он сам говорил, что любимыми его писателями были И. С. Тургенев и Н. В. Гоголь [4, т. 13, с. 566], Л. Н. Толстой, Н. А. Некрасов, А. С. Пушкин [4, т. 1, с. 80—81]. Увлекался юный А. Н. Толстой и В. Г. Белинским, восхищался пьесами А. В. Сухова-Кобылина [1, инв. №76/47, 143/107]. Очень рано у него пробудился интерес к устному творчеству народа [4, т. 1, с. 32; т. 13, с. 84, 349]; с детства жадно впитывал он богатства многокрасочной народно-разговорной речи [2; 3]. Русская классическая литература и фольклор заложили прочные реалистические основы в эстетике и художественной практике будущего драматурга.

Первое драматургическое произведение А. Н. Толстого — пьеса-шутка 1900 г. «Путешествие на Северный полюс» [1, инв. № 3/3] — находилось в русле реалистической традиции. Уже в этом ученическом этюде он затронул тему чудаков и оскудения дворянского сословия, которая впоследствии в течение многих лет станет ведущей как в его прозе, так и в драматургии.

После поражения революции 1905 г., когда буржуазное искусство входит в полосу крайнего упадка и разложения, молодому А. Н. Толстому нелегко было правильно сориентироваться в оценке литературных течений начала века. Поэтому были в его драматургии, как и в прозе, и временное увлечение символизмом, и преодоление его, и борьба с ним. Но писатель возвращался на позиции реализма, к образцам русской литературной классики, близкой ему с детства.

Серьезная работа в драматургическом жанре началась у А. Н. Толстого с пьесы «Насильники» (1913), в которой он ориентировался на опыт А. Н. Островского. Школа великого драматурга сказывается в ярком живописании социальных типов эпохи, в реализме деталей быта, в подлинности колоритного языка изображаемого сословия.

В «Насильниках» обнаруживаются также традиции Д. И. Фонвизина и Н. В. Гоголя, проявляющиеся в типологическом сходстве персонажей. Простакову и Коробочку напоминает главная насильница — помещица Квашнева, властная и деспотичная, насилем утверждающая свою власть. Своеобразным вариантом Скотинина и Собакевича является яркий типический персонаж — помещик Тараканов, признающий только кулачное право. Велико-возрастный дворянский балбес Фока Носакин — это подобие фонвизинского Митрофанушки: он не блещет умом и образованием, зато обладает неумной физической силой. В лице помещика Кобелева, рыцаря пустых фраз, А. Н. Толстой показывает вырождающегося Манилова и осуждает хлестаковщину.

Уже в «Насильниках» драматург делает попытку использовать традиции классиков творчески, применительно к современности. Он не просто повторяет своих великих учителей, а рисует Простаковых, Скотининых, Скалозубов, Маниловых в новых исторических условиях, в период столыпинской реакции, и убедительно раскрывает в них признаки дальнейшего упадка и разложения. Зри-



тель понимал, что на таких духовных уродов и крайних реакционеров опиралось русское самодержавие, установившее после революции 1905 г. режим кровавого террора в стране. Не как бытовую комедию, а как политическую сатиру восприняла пьесу «Насильники» тогдашняя публика. Поэтому после пятнадцатого представления на сцене Малого театра власти запретили спектакль.

В поисках стиля А. Н. Толстой обращается и к опыту А. П. Чехова, влияние которого мы обнаруживаем в комедии «Ракета» (1916). За внешней будничностью сюжета здесь скрывается напряженная эмоциональная жизнь персонажей. Главный конфликт произведения состоит не в столкновении характеров и поступков, а в коллизии чувств героев. В «Ракете» драматург прибегает еще к одному чеховскому приему: разрешает конфликт путем неожиданного раскрытия правды (сцена «саморазоблачения» Даши). Большую эмоциональную нагрузку в пьесе несет пауза, с помощью которой писатель передает смятенность чувств персонажей, подчеркивает скрытый в диалоге подтекст. Содержание пьесы по-чеховски углубляется с помощью реалистической символики. Так, дача осознается как символ духовного захолустья, замкнутости в сфере эгоистических интересов, а известие о том, что дача сгорела, воспринимается как символ гибели чего-то большого и в более крупной катастрофе.

А. Н. Толстой очень любил А. П. Чехова, однако характер талантов у них был разный. Он не склонен был к полутонам, любил яркие краски, броские детали. Даже в «Ракете», самой «чеховской» пьесе А. Н. Толстого, прорывается его любимая манера писать героев крупными мазками, с озорным юмором. Чего стоят, например, такие персонажи, как Толстяк, стонущий от удовольствия при виде именинного стола, или барышня Шунькина, которой дана такая исчерпывающая характеристика: «У нас, напротив, на скамейке, сидит барышня Шунькина, каждый вечер с книжкой... Сажусь рядом, спрашиваю, что читаете? «Омут», говорит, Горчакова. Смотрю — «Обрыв» Гончарова» [5, т. 10, с. 211].

Традиции А. П. Чехова не получили широкого развития в драматургии А. Н. Толстого. Однако чеховская школа обогатила его художественную манеру: интерес к внутреннему миру героев, реалистическая символика — эти качества будут отличать многие его пьесы, в том числе и исторические драмы.

После революции и эмиграции творческие поиски А. Н. Толстого вливаются в общее русло художественных исканий советской драматургии и театра. В пьесе «Бунт машин» (1924) писатель стремится раскрыть тему революции. Однако для ее художественного воплощения он пока еще использует формы аллегории и фантастики. Это не было исключительной особенностью творчества А. Н. Толстого. Многие писатели 20-х годов в поисках художественной формы для выражения идеи революции прибегали к образам условным, космическим. Вспомним массовые театральные действия тех лет, а также «Главную улицу» Д. Бедного, «150 000 000» и «Мистерию-буфф» В. Маяковского с ее революционной символикой, яркой плакатностью образов, призванной выразить «гигантскую суть» Октября.

Драматурги 20-х годов лишь начинали поиски форм, способных передать небывалую новизну пролетарской революции. От них пока еще ускользали ее конкретно-исторические приметы, национальный и исторический колорит. Но ценным и плодотворным в агитационной драматургии тех лет был исторический оптимизм и понимание истории как цепи классовых столкновений. Положительный опыт агитационной драматургии, творчески трансформированный А. Н. Толстым, питал и его бытовые комедии 20-х и историческую драматургию 30—40-х годов.

Однако в 20-е годы, как и раньше, тенденции, установившиеся в литературе, были для А. Н. Толстого не предметом подражания и копирования, а основой для собственного новаторства. Типичные для литературы 20-х годов условно-аллегорические образы писателя оттеняет жизненно убедительным реалистическим фоном и оживляет тонким бытовым контуром. Поэтому в «Бунте машин» многие персонажи, с одной стороны, обладают высокой степенью условной обобщенности (Морей олицетворяет империализм, стремящийся к мировому господству; Елена — это воплощение красоты и гуманизма, попранных в условиях классового антагонистического общества; Пуль — символ науки, покупаемой империалистами; Михаил — воплощение правоты революции и т. д.); с другой стороны, — это живые люди со своей особой судьбой, характером, речью.

Популярными в драматургии 20-х годов были исторические хроники. А. Н. Толстой также отдал дань моде, написав в этом жанре пьесы «Заговор императрицы» (1925) и «Азеф» (1926). Но и здесь большой талант позволил драматургу сделать новаторский вклад в развитие жанра хроники. Он в значительной степени освободил хронику от элементов натурализма и мелочного копания в интимной жизни исторических лиц, оживил ее приемами занимательного построения сюжета, украсил живыми, потолстовски ярко выписанными характерами.

В 30—40-е годы творческие поиски А. Н. Толстого-драматурга, автора пьес о Петре Первом и Иване Грозном, смыкались с усилиями других советских драматургов, искавших пути художественного воплощения героя и массы, современности и истории. В этих исканиях многое роднило А. Н. Толстого с М. Горьким, на целые десятилетия определившим пути развития советской драматургии, с А. В. Луначарским, творчество которого сыграло важную роль в становлении этого рода литературы, с В. Вишневским и Н. Погодиным, создававшими поэтику историко-революционной драмы.

С А. В. Луначарским его сближало обращение к истории с целью познания современности. А. В. Луначарский внес в советскую драматургию 20-х годов философскую проблематику, острые политические и социальные вопросы. В драмах 20-х годов «Оливер Кромвель» и «Фома Кампанелла» А. В. Луначарский смотрит на историю глазами своего современника, создает образы революционной мысли и действия, поет гимн революции. Для А. Н. Толстого обращение к эпохе Петра Первого было, по его словам, вхождением в историю через современность и одновременно подходом к со-

временности с глубокого исторического тыла. Однако историзм выступал у него в новом качестве. В отличие от А. В. Луначарского он не столь прямолинейно связывал историю и современность, его персонажи лишены откровенного дидактизма.

В центре пьесы А. В. Луначарский ставил крупные исторические личности, в которых в концентрированном виде воплощал тенденции развития классов и групп. Борьба классов на сцене преподносилась как столкновение их отдельных представителей. В исторических пьесах А. Н. Толстого в идейном и композиционном центре также стоит личность (Петр Первый, Иван Грозный). Но она — не символ класса, а живой человек, находящийся в диалектической связи со своим временем и вступающий в конфликт как с другими классами, так и со своим сословием.

В отличие от А. В. Луначарского на новом этапе развития советской литературы А. Н. Толстой по-своему решал и проблему характера исторической личности. Для решения этой проблемы большое значение имел опыт историко-революционной драмы 30-х годов, особенно пьес Н. Погодина о В. И. Ленине, в которых драматургу удалось постигнуть диалектику социального, философского и личного в облике вождя революции. Опыт историко-революционной драмы был использован А. Н. Толстым и развит применительно к характерам исторических деятелей иных эпох с их специфическими особенностями быта, нравов, духовной жизни. И тут писатель сумел сказать свое оригинальное слово, внес значительный вклад в эстетику драмы социалистического реализма.

Что касается опыта В. Вишневского, Б. Лавренева, К. Тренева, В. Иванова, В. Билль-Белоцерковского, которые вывели на сцену революционные массы, то А. Н. Толстой в целом не воспринимал этот опыт, выступал против массовых народных сцен. Однако в практике творчества он вводил такие сцены в свои пьесы, оставаясь вместе с тем оригинальным в принципах художественной типизации: если у названных драматургов облик массы имел романтическую окраску, то у А. Н. Толстого толпа отличается ярко выраженными конкретно-бытовыми, историческими и классовыми признаками.

То, что А. Н. Толстой в композиционном центре пьесы ставил личность, сближало его с М. Горьким. Правда, у М. Горького в центре произведения находилась не историческая личность, а рядовой представитель класса (Самгин, Артамоновы, Булычев, Достигаев, Васса Железнова). Однако сознание героев М. Горького глубоко исторично, они находятся в широком историческом потоке, а в их духовном развитии и семейно-бытовых конфликтах отражаются классовые сдвиги эпохи.

Главное внимание в драмах 30-х годов А. Н. Толстой по-горьковски уделяет исторической обусловленности характеров и поступков героев, классовой определенности их мировоззрения, историчности сознания. Однако, сообразуясь с законами исторической драмы, писатель в центр произведения ставит историческую личность, а образ времени создает на подлинном историческом материале. Пафос исторического времени, диалектику его развития он передает в конкретно-исторических индивидуализированных характе-

рах, в достоверных картинах быта и нравов, в реализме языка эпохи.

В исторической драматургии 30—40-х годов А. Н. Толстой сделал свои главные художественные открытия. Новаторский вклад его в историческую драматургию социалистического реализма состоял еще и в том, что он широким планом ввел в драматургию элементы эпоса. Эпичность пьес А. Н. Толстого «Петр Первый» (1934 и 1938) и «Иван Грозный» (1942) определяется прежде всего особенностями его художественного историзма, предполагающего органическую связь героя с историей и переключку времен. Эпическая объективизация событий и монументальность пьес о Петре Первом и Иване Грозном заключены у А. Н. Толстого в раскрытии глубинных связей героев и народа с поступательным движением истории.

Пьесы «Петр Первый» и «Иван Грозный» отличаются эпической широтой охвата истории, которую автор рисует широкоформатно, вынося на сцену крупные исторические события, «коренные узлы» истории, когда «завязывался русский характер» и на века определялись пути прогресса русского государства. Пьесы характеризуются свойственной роману-эпосе многоплановостью действия, в котором отражаются самые существенные социальные и политические явления эпохи.

Основной драматический конфликт в исторических пьесах А. Н. Толстого также носит эпический характер: на первый план драматург выдвигает глубокие классовые противоречия эпохи. Прибегает А. Н. Толстой и к эпическим приемам построения сюжета. Главную роль в его развитии он отводит не внешней интриге, а объективному раскрытию внутренних закономерностей поступательного развития истории, передаче неспешного, но неуклонного движения народа по пути прогресса. В сюжете пьес есть драматические и трагические коллизии, но нет неожиданных поворотов действия, сложных сюжетных ходов. Произведения отличаются предельной объективизацией событий и характеров, развитие действия характеризуется в них эпической плавностью и величавостью.

Эпическим в драмах А. Н. Толстого является и склад характеров главных героев, что соответствует исторической правде. В Петре эпически сочетается царственное и человеческое. Эпически монументальным предстает Грозный с его сильным характером, большим гневом и большой любовью. Драматург нарисовал характеры сложные, сильные и противоречивые. Диалектика их развития определяется движением самой истории.

Наконец, эпический характер пьесам придают и специфические художественно-изобразительные средства, и особенности языка: преобладание народной языковой стихии, экономное вкрапливание в художественную ткань пьес исторических реалий и неологизмов эпохи, широкое использование фольклора, глубина психологического анализа.

Проникновение элементов эпоса в пьесы на историческую тему дало поразительный художественный эффект, привело к созданию нового художественного качества. Объективное отражение дви-

жения истории и эволюции крупных характеров, эпическая плавность течения народной жизни, элементы народного эпоса — все это в сочетании со специфически драматургической остротой и напряженностью конфликтов, живостью диалога, самораскрытием персонажей создает особый художественный сплав, позволивший автору отразить сложность и многокрасочность исторической картины. Идя по пути сближения с эпосом, А. Н. Толстой-драматург сделал крупные художественные открытия и внес большой новаторский вклад в драматургию социалистического реализма.

В драматургии 30—40-х годов А. Н. Толстой сам выступает как создатель художественных традиций, оказавших заметное воздействие на развитие советской драматургии. Это воздействие обнаруживается в киносценарии П. Павленко и С. Эйзенштейна «Александр Невский», в «Дмитрии Донском» С. Бородина. Влияние А. Н. Толстого сказалось и на украинской драматургии. Он находился в личных контактах с украинскими драматургами А. Корнейчуком и И. Кочергой, о драматургии которого очень уважительно говорил с трибуны Первого Всесоюзного съезда советских писателей. И. Кочерга, в свою очередь, не мог пройти мимо опыта А. Н. Толстого. На этот опыт он в значительной степени ориентировался в пьесах на историческую тему, особенно в «Ярославе Мудром» (1944).

Не утрачивая национального своеобразия, оставаясь по-настоящему оригинальным, И. Кочерга развивает испытанный А. Н. Толстым прием создания драматургии широких эпических полотен. «Ярослав Мудрый» — это монументальное воплощение эпохи Киевской Руси XI века: блестящий расцвет древнерусского государства и нелегкое движение народа к единству и правде. Ярослав Мудрый у И. Кочерги, как и Грозный у А. Н. Толстого, — фигура трагическая, великая в своих достоинствах и недостатках, раздвоенная необходимостью исполнять «раньше закон, потом благодать». Пьеса И. Кочерги отличается очень оригинальной тональностью: она философична и поэтична, ей свойствен возвышенный романтический пафос. Школа драматургии А. Н. Толстого помогла развиться лучшим качествам самобытного таланта украинского драматурга.

А. Корнейчук как художник формировался в тесных контактах с русской театральной культурой. Его вхождение в советскую драматургическую классику не могло не сопровождаться приобретением к признанным традициям этой классики. В исторической пьесе «Богдан Хмельницкий» (1938) он ближе всего стоит к опыту А. Н. Толстого. Сближает двух выдающихся драматургов тяготение к изображению переломных эпох, этапных моментов в жизни народа, стремление выделить прогрессивные тенденции изображаемого исторического времени, обнаружить те «становые жилы» истории, которые соединяют прошлое с настоящим.

Роднит А. Корнейчука с А. Н. Толстым и манера рисовать широкие социальные полотна, на фоне которых крупным планом выделяются как исторические, так и вымышленные лица. У талантливого драматурга толстовские традиции стали толчком к созданию оригинального стиля. В пьесах А. Корнейчука сильнее, чем у

А. Н. Толстого, проявляется романтическое и героическое начала. Сама тема воссоединения Украины с Россией давала ему для этого благодатный материал.

А. Н. Толстой в совершенстве владел трудным жанром исторической драмы и передал опыт своего мастерства советским драматургам. Современная советская драматургия продолжает неуклонное движение по пути дальнейшего развития исторической драмы, основанной на подлинном историзме. И на путях этого движения большую роль продолжает играть драматургическое творчество А. Н. Толстого, протягивающее нить преемственности от традиций русской классики к лучшим достижениям драматургии социалистического реализма.

**Список литературы:** 1. Архив А. Н. Толстого. — Отдел рукописей Института мировой литературы им. А. М. Горького. 2. *Поляк Л. М.* Роль фольклора в становлении реалистического метода А. Н. Толстого. — В кн.: Известия АН СССР, отдел. лит. и яз. М., 1956, т. 15, вып. 4, с. 54—66. 3. *Поляк Л. М.* Раннее творчество А. Н. Толстого (В поисках стиля). — В кн.: Творчество А. Н. Толстого. М., 1957, с. 5—40. 4. *Толстой А. Н.* Полн. собр. соч. В 15-ти т. М., 1946—1953. 5. *Федин К.* Воспоминания. — В кн.: Воспоминания об А. Н. Толстом. М., 1973, с. 13—21.

Статья поступила в редколлегию 22. 01. 84

Е. Н. Кононко, доц.,  
Киевский университет

## Г. Р. Державин в творчестве М. Цветаевой

«Писатели прошлого, поскольку их продолжают читать и они продолжают свое воздействие — наши современники», — пишет Д. С. Лихачев [6, с. 406]. Это в полной мере может быть отнесено к Г. Р. Державину, который «и сейчас, спустя два столетия, остается в наших глазах одним из самых замечательных явлений русской литературной истории» [8, с. 13].

Поэзия Г. Р. Державина, сам образ его прочно вошли в жизнь и литературу последующих поколений. К нему обращались и обращаются многие русские поэты, особенно в начале XX в.: в сложных условиях жизни этого времени многие из них, по словам О. Мандельштама, чувствовали себя «потерпевшими крушение выходцами XX века, волею судеб брошенными на новый исторический материк», и, пытаясь определить свои позиции, опирались «не на вчерашний, а на позавчерашний исторический день» [7, с. 70]. М. Н. Эпштейн имел основание сказать, что «Державин делается одним из любимых наставников целого поэтического поколения: Хлебникова, Маяковского, Вяч. Иванова, Цветаевой, Мандельштама» [13, с. 7].

Особое место Г. Р. Державин занимал в творчестве М. Цветаевой — ее интерес к нему был постоянным, неизменным. В 1925 г. она называет его в числе любимейших своих поэтов, сама поэзия ее, сложная, иногда просто невнятная, чем-то близка «вещем» косноязычию» Г. Р. Державина.

Однако говоря о сходстве поэтов «старших» и «младших», о поэтических традициях, особенно тех, которые хронологически разделены не годами, а столетиями, нужно обратить внимание не только на то, что поэт перенял от своего предшественника и как утвердил воспринятое в искусстве своей эпохи, но и «какими общественными условиями, а также обстоятельствами индивидуальной судьбы художника было порождено заимствование» [9, с. 17]. Именно так следует рассматривать вопрос об отношении М. Цветаевой к Г. Р. Державину, обращая внимание прежде всего на глубинные смысловые связи, на обстоятельства индивидуальной судьбы обоих поэтов.

М. Цветаева интересовалась не только державинская поэзия, но и сама личность поэта, беспокойная судьба его. Она обращается к русскому XVIII веку в целом и не как «стилизатор, дегустатор старинных безделушек», «прошлое живет для нее не благодаря завиткам рококо, не в пудренных париках, а скорее вопреки им. Прежде всего — в перекличке с собственной жизнью автора» [1, с. 51].

В самих характерах поэтов были сходные черты: оба полны противоречий, горячих пристрастий и горьких разочарований, оба пытаются быть предельно откровенными, искренними в своей поэзии. Г. Р. Державин с полным правом мог сказать о себе, что прежде всего «любил чистосердечье» и «сердца своего товаров за деньги он не продавал». Знатный вельможа, министр, сенатор, энергичный, умный администратор, верой и правдой служивший трем царям, он постоянно находился в опале из-за своего резкого, строптивного нрава, настойчивых поисков справедливости. Он пишет обличительные стихи, призывая грома небесные на головы «земных богов», несправедливых и пристрастных, с горечью ощущает свое подневольное положение:

Страха связанный цепями  
И рожденный под жезлом,  
Можно ль орлими крылами  
К солнцу нам парить умом?  
А хотя б и возлетали —  
Чувствуем ярмо свое [5, с. 254—255].

Сложным, путаным, исполненным многих печальных ошибок был жизненный путь М. Цветаевой: здесь и неприятие Советской России, и мучительная разлука с нею, и общение с чуждым, ненавистным ей миром белой эмиграции. В ее стихах, написанных в эмиграции, постоянное ощущение тревоги и боли. Человек горячий и пристрастный, она нередко меняет свои симпатии, переходя от пылкой увлеченности к разочарованию и отрицанию. Ее постоянно привлекают сильные, волевые герои, независимо от их исторической роли и политических убеждений — Наполеон, Пугачев, лейтенант Шмидт. «Пушкину я обязана страстью к мятежникам, как бы они ни назывались и ни одевались. Ко всякому предпринятию — лишь бы было обречено» [11, т. 2, с. 382].

В «Капитанской дочке» А. С. Пушкина она видит прежде всего «тему народной правды», восхищается Пугачевым, воплотившим в себе «бескорыстное человеческое добро». Именно Пугачев понастоящему велик, все остальные герои повести ничтожны, Пуш-

кин никого не противопоставил ему. «А мог бы: поручика Державина, чуть не погибшего от пугачевского дротика» [11, т. 2, с. 385]. В самом процессе творчества, в работе над стихами М. Цветаева близка вдохновенному и рациональному XVIII веку, Г. Р. Державину, который, создавая свои грандиозные оды, предварительно составлял развернутые прозаические «проспекты» их. Дочь поэтессы А. С. Эфрон вспоминала о ней: «Прежде чем взяться за работу над большой вещью, до предела конкретизировала свой замысел, строила план, от которого не давала себе отходить» [14, с. 157].

Время от времени поэт Державин, его имя, созданные им образы являются в поэзии М. Цветаевой. Так, в 1916 г. (юбилейном державинском) она пишет стихотворение «Никто ничего не отнял», обращенное к О. Мандельштаму, поэзия которого да и он сам в то время увлекали ее. По своей излюбленной привычке «имена раздавать» поэтесса называет О. Мандельштама «молодой Державин», давая этим высокую оценку его поэтическому дарованию и намекая на увлечение его поэзией XVIII в., особенно державинской («На нем лежит след десницы Державина»):

Я знаю: наш дар неравен.  
Мой голос впервые — тих.  
Что вам, молодой Державин,  
Мой невоспитанный стих!  
На страшный полет крещу вас:  
— Лети, молодой орел!  
Ты солнце стерпел, не шурясь, —  
Юный ли взгляд мой тяжел? [11, т. 1, с. 52—53].

Позднее М. Цветаева писала, что эти стихи — напутствие, которым она провожала О. Мандельштама в трудную жизнь поэта [11, т. 1, с. 492]. В них возникает собственно державинский образ бесстрашного орла, который «открытыми глазами смотрит на красоту солнца и восхищается им к высочайшему парению» [4, т. 1, с. 15]. Стихи завершаются нежным прощанием, поцелуем, посланным поэтессой обоим Державиным:

Нежней и бесповоротней  
Никто не глядел вам вслед...  
Целую вас — через сотни  
Разъединяющих лет [11, т. 1, с. 52].

На душе у поэтессы все еще легко и светло, прощание без печали и тревоги — впереди полет, высота, простор... Совершенно иначе звучат стихи 1928 г., написанные в эмиграции и обращенные непосредственно к поэту XVIII в. — «Разговор с гением». Имя не названо, однако само содержание разговора, державинские образы в нем убеждают, что это именно он. Известно, что в начале 90-х годов Екатерина II приблизила Державина к себе в качестве личного секретаря, рассчитывая, что автор «Фелицы» снова и снова будет прославлять ее «великие деяния». Однако надежды не оправдались, так как поэт, по собственному признанию, «не мог так воспламенить своего духа, чтоб поддерживать свой высокий прежний идеал, когда вблизи увидел подлинник человеческий с великими слабостями» [4, т. 1, с. 543—544]. Вместо хвалебных од он пишет стихотворение «На птичку»:



Поймали птичку голосисту  
И ну сжимать ее рукой.  
Пищит бедняжка вместо свисту,  
А ей твердят «Пой, птичка, пой!» [5, с. 213].

В ответ на настойчивые советы придворных — «еще воспеть Фелицу» Г. Р. Державин написал: «Богов певец не будет никогда подлец» [5, с. 216].

С этим Державиным, разочарованным, гневным, ведет диалог М. Цветаева — о самом для нее главном, самом наболевшем. Стихи написаны в тесной квартирке парижского предместья, где жила она с мужем и двумя детьми. Это было для нее трудное, безрадостное, время: тоска от разлуки с Родиной, разочарование, неприязнь окружающих ее эмигрантов, подозревавших ее в симпатии к «Советам», поскольку она не соглашалась клеветать на Советскую Россию, приветствовала подвиг челюскинцев, благожелательно отзывалась о В. В. Маяковском, а главное — откровенно презирала белоэмигрантскую среду, людей, которые «живут, ненавидя Россию и одновременно за границу, в тухлом и затхлом самоварном и блинном прошлом» [12, с. 129]. Трагизм положения усиливался тем, что эмигрантская печать не принимала ее стихов, вследствие чего она оставалась без читателей и без средств к жизни. Так родились эти короткие, отрывистые, как бы задыхающиеся строчки — заглушенный крик боли и отчаяния:

Глыбами — лбу  
Лавры похвал.  
«Петь не могу!»  
— «Будешь». — «Пропал,  
(На толокно  
переводи!)  
Как молоко —  
Звук из груди.

Пусто, сухо.  
В полную веснь —  
Чувство сука.  
— «Старая песнь!  
Брось, не морочь!»  
«Лучше мне впредь —  
Камень толочь!» [11, т. 1, с. 288—289].

Но Державин строго и требовательно отвечает: «Тут-то и петь!» Один за другим в стихотворении являюся державинские поэтические образы из мира птиц:

— «Что я, снегирь,  
Чтоб день-деньской  
петь?»  
— «Не могли,  
Пташка, а пой!  
Назло врагу!»  
«Коли двух строк  
Свесть не могу?»  
— «Кто когда — мог?!»

«Пытка!» — «Терпи!»  
«Скошенный луг —  
Глотка!» — «Хрипи:  
Тоже ведь — звук!»...  
«Так и в грубу?»  
— «И под доской».  
«Петь не могу!»  
— «Это воспой!» [11, т. 2, с. 88—89].

Так старый Державин учит поэтессу мужеству, вновь и вновь напоминая о многотрудном долге поэта.

В январе 1935 г. М. Цветаева снова обращается к Державину в цикле стихотворений «Надгробие», посвященном Н. П. Гронскому, молодому поэту, русскому эмигранту, трагически погибшему в результате несчастного случая. Его смерть потрясла поэтессу. В письме к А. Тесковой она пишет: «Мое горе чистое и острое, как алмаз. Он любил меня первую, а я его — последним» [12, с. 117]. В черновой тетради ее сохранилась краткая запись, сделанная в эти скорбные для нее дни: «Стояла на его могиле и думала:

здесь — его нет и там его нет, здесь — слишком тесно, там — слишком просторно, здесь — слишком здесь, там — слишком там. Где — тогда?» [10, с. 760]. Однако эти стихи не только о безвременно погибшем молодом поэте, смысл их глубже, сильнее: это тревожная мысль о жизни и смерти вообще, мысль, которая в свое время мучила и Г. Р. Державина. В 1779 г. он, пораженный внезапной кончиной близко знакомого ему кн. А. И. Мещерского, полный страха и сомнения, вопрошал:

Сын роскоши, прохлад и нег,  
Куда, Мещерский, ты сокрылся?  
Оставил ты сей жизни брег,  
К брегам ты мертвых удалился;  
Здесь персть твоя, а духа нет.  
Где ж он? — Он там. Где там? — Не знаем.  
Мы только плачем и зываем:  
«О, горе нам, рожденным в свет!»...  
Где стол был яств, там гроб стоит;  
Где пиршеств раздавались лики,  
Надгробные там воют клики,  
И бледна смерть на всех глядит [5, с. 62].

Смятение и скорбь звучат и в стихах М. Цветаевой, посвященных смерти Н. П. Гронского:

Напрасно глазом — как гвоздем,  
Пронизываю чернозем:  
В сознании — верней гвоздя:  
Здесь нет тебя — и нет тебя.  
Напрасно в ока оборот  
Обшариваю небосвод:  
— Дождь! Дождевой воды бадья.  
Там нет тебя — и нет тебя...  
Где — ты? где — тот? где — сам? где — весь?  
Там — слишком там, здесь — слишком здесь [11, т. 1, с. 325].

Сама по себе тема скоротечности и непрочности человеческой жизни, бренности всего земного издавна звучала в русской литературе, но у Г. Р. Державина она впервые была выражена с такой потрясающей силой. При этом поэт не принимает утешительной религиозной идеи загробной жизни, бессмертия души. Ему, как замечает Д. Д. Благой, ближе оказался другой путь — «языческо-горацианский путь наивозможно большего наслаждения «пролетным мгновением», «благоуханьем роз» — радостями земного бытия» [2, с. 178]. М. Цветаева не принимает ни утешений религии, ни житейского оптимизма Г. Р. Державина. Она считает, что человек не может, не должен исчезнуть в небытии, он остается в тех, кто знает, помнит и любит его:

Не ты — не ты — не ты — не ты,  
Что бы ни пели нам попы,  
Что смерть есть жизнь и жизнь есть смерть, —  
Бог — слишком бог, червь — слишком червь,  
На труп и призрак — неделим!  
Не отдадим тебя за дым  
Кадил,  
Цветы  
Могил.  
И если где-нибудь ты есть —  
Так в нас... [11, т. 1, с. 325—326].

Стихи М. Цветаевой близки державинской оде «На смерть кн. Мещерского» не только тематически, но и композиционно; они тоже основаны на острых антитезах, отражающих трагические контрасты самого человеческого бытия: жизнь — смерть, здесь — там, червь — бог (у Державина в оде «Бог» — «Я царь — я раб — я червь — я бог»).

Как известно, «великие художественные творения минувших эпох подобны посевам многолетних трав — каждое поколение собирает свою жатву» [3, с. 57]. Это подтверждает и державинская поэзия. М. Н. Эпштейн справедливо замечает, что в русской поэзии нового времени, в советской поэзии очень ощутимо слышатся «державинские звуки», у В. Маяковского, О. Мандельштама, А. Вознесенского, Ю. Кузнецова и др. [13, с. 7—9]. Но особенно громко державинский голос звучит в творчестве М. Цветаевой. Конечно, здесь речь может идти не о подражаний или влияний, а о своеобразном общении двух поэтов, именно общении — несмотря на хронологическую отдаленность, разность эпох и условий жизни. Державин для М. Цветаевой — мерило поэтических ценностей, ее собеседник и единомышленник, с которым она обсуждает самые животрепещущие вопросы жизни и творчества.

**Список литературы:** 1. Антокольский П. Собр. соч. В 4-х т. М., 1973, т. 4. 352 с. 2. Благой Д. Д. Литература и действительность. М., 1959. 515 с. 3. Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы. Л., 1975. 159 с. 4. Державин Г. Р. Соч. Державина с объяснительными прим. Я. Грота. СПб., 1864. т. 1. 812 с. 5. Державин Г. Р. Стихотворения. М.; Л., 1963. 455 с. 6. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. 414 с. 7. Мандельштам О. О поэзии. Л., 1928. 97 с. 8. Рождественский В. В созвездии Пушкина. М., 1972. 222 с. 9. Смирнов И. П. О поэтической преемственности. — Русская литература, 1966, № 4, с. 3—18. 10. Цветаева М. Избранные произведения. М.; Л. 1965. 810 с. 11. Цветаева М. Соч. В 2-х т. М., 1980, т. 1. 575 с. т. 2. 543 с. 12. Цветаева М. Письма к А. Тесковой. Прага, 1964. 216 с. 13. Эпштейн М. Н. Новое в классике. Державин, Пушкин, Блок в современном восприятии. М., 1982. 40 с. 14. Эфрон А. С. Страницы воспоминаний. — Звезда, 1973, № 3, с. 154—180.

Статья поступила в редколлегию 13. 04. 83.

Л. Н. Розанова, ст. преп.,  
Каменец-Подольский пединститут

### **Композиционно-образное влияние романа И. С. Тургенева «Накануне» на роман-эпопею Л. Н. Толстого «Война и мир»**

В общении людей искусства есть свои странные закономерности, установить которые тем труднее, чем крупнее личности художников. Лев Толстой был дружески привязан к А. А. Фету, ласков с А. П. Чеховым, но не любил И. С. Тургенева. Общеизвестно, что писателя всегда раздражали люди, явно стремившиеся «влиять» на него, и это иногда закрывало путь ко взаимопониманию. Однако то открытая, то тщательно маскируемая взаимная неприязнь И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого объяснялась не только позой учителя, желанием «старшего» наставить на путь истинный «младшего». Ведь автор «Детства» и военных рассказов охотно признавался в своем ученичестве у И. С. Тургенева.

Вот как об этом пишет Н. Н. Гусев в «Летописи жизни и творчества Л. Н. Толстого»: «Толстой просит Панаева обратиться к Тургеневу с просьбой о разрешении посвятить ему этот рассказ («Рассказ юнкера»), так как, перечитав его, Толстой нашел в нем «много невольного подражания» рассказам Тургенева» [6, с. 92].

И открытый интерес друг к другу, и почтительность молодого писателя, и искреннее стремление старшего помочь ему — вся эта идиллия окончилась сразу после первой же личной встречи. И не потому, что кто-то был дурен, а кто-то хорош. Просто если бы они с самого начала лишены были возможности общения и были знакомы только заочно, то, думается, до самой смерти сохранили бы друг к другу чувства уважительной симпатии. Но как личности Л. Н. Толстой и И. С. Тургенев были несовместимы.

Казалось бы, какое дело историкам литературы до такого рода конфликтов и ссор, которые чаще всего были вызваны причинами внелитературными! Конфликты эти имеют объективное значение, потому что зачастую мешают обнаружить во всей полноте связи между произведениями художников.

Влияния и реминисценции являются немаловажным фактором, объединяющим в единый литературный процесс творчество писателей, которых разделяют время, объективные или же личные обстоятельства. Обнаружить эти влияния тем легче, чем моложе художник и чем ощутимее внешние особенности стиля того, кому сознательно подражают. М. Ю. Лермонтов, например, в своем переложении «Кавказского пленника» подражал одноименной поэме А. С. Пушкина, а Н. В. Гоголь в «Ганце Кюхельгартене» перепе-

вал мотивы некоторых глав «Евгения Онегина». Вообще же влияния установить легко лишь в тех случаях, когда они не маскируются писателями, когда они проявляются на уровне внешних пластов произведения и не захватывают его глубинные композиционно-образные основы.

Однако трудности умножаются при попытке обнаружить связь одного глубоко оригинального произведения с другим, особенно если их авторов разделяют разные творческие манеры; тематико-идейные установки и, наконец, просто жизненные конфликты. Именно такой характер носит влияние композиционно-образной системы романа И. С. Тургенева «Накануне» на роман-эпопею Л. Н. Толстого «Война и мир».

Попробуем объяснить, почему эта проблема до сих пор не ставилась в нашем литературоведении. Лев Толстой вообще не очень то любил признаваться в подобных вещах. Пожалуй, только на произведения А. С. Пушкина как на источник замысла «Анны Карениной» он указал вполне определенно [12, т. 62, с. 16]. Поэтому именно с А. С. Пушкина и начали ученые поиски связей, связывавших творчество Л. Н. Толстого с его великими предшественниками и современниками. Крайне интересны, хотя и немногочисленны, исследования и наблюдения по темам «Толстой и Лермонтов» [2; 7; 10], «Толстой и Тургенев» [5; 8; 9].

Однако авторы этих работ чаще всего уходят от вопросов непосредственных влияний и сосредоточивают внимание (делая при этом немало любопытных открытий) на околотолстовских проблемах оценки И. С. Тургеневым «Войны и мира» и «Анны Карениной» или же Л. Н. Толстым — «Отцов и детей» и «Накануне» [1; 4].

Таким образом, основная причина того, что до сих пор мало исследованы глубинные связи произведений Л. Н. Толстого с тургеневскими романами и повестями, состоит в прямом нежелании самого писателя обнаруживать эти связи. Вторая причина — неприязнь к И. С. Тургеневу, которая мешала иногда автору «Войны и мира» осознать влияние старшего даже там, где оно было [1, с. 167], признаться в вольном или невольном подражании» [6, с. 92].

Третья причина — в разногласии мнений о том, что же считать влиянием, которое преимущественно понимается как явление положительное (автор испытывает влияние чужого мотива, образа, оборота, идеи и, соглашаясь с ними, интерпретирует в своём произведении). Мы уже научились отделять влияние от плагиата, подражания, реминисценции, конвергенции, но не учитываем так называемого антивлияния, когда писатель, отрицая что-либо у предшественника, нередко против своего желания внедряет это в собственную литературную практику.

Так случилось с Л. Н. Толстым в отношении его к роману «Накануне». В повести «Декабристы» (1860) он хотел показать двух друзей, из которых один испугался преследований, а другой прошёл всю дорогу борьбы, мучений, тридцатилетней каторги и ссылки, но сохранил, в отличие от первого, живую человеческую душу. Идея такого построения была не нова. И. С. Тургенев в романе «Накануне» (1859) попытался не только сюжетно, но и компози-

ционно противопоставить личность Инсарова личности Берсенева. В подобном противопоставлении для Л. Н. Толстого скрывалась та самая прямолинейность, которую он так ненавидел в жизни и в искусстве.

Традиционность, противная творческой природе писателя, художественная неполноценность такого замысла была одной из множества причин неудачи повести «Декабристы». И все же интерес исследователей к этому незавершённому труду Л. Н. Толстого огромен. Ведь в трех главах незаконченной повести уже есть элементы гениальных композиционных открытий «Войны и мира». И один из этих элементов — отнюдь не идея противопоставления двух друзей (в романе-эпопее оно было осуществлено скорее в духе Пушкина, чем Тургенева) — связан с романом «Накануне».

Мы считаем, что главным композиционным открытием «Войны и мира» стало появление двух композиционных центров вместо традиционного одного: первый — картина Бородинского сражения; второй — образ Наташи Ростовой. Первым шагом к этому открытию, сущность которого — в изменении композиционно-сюжетной функции женского образа, являются строки, посвященные героине «Декабристов» Наталье Николаевне Лабазовой. Именно ей, жене декабриста, суждено определять человеческую ценность всех остальных героев повести: «Тебе всё еще 16 лет, Пьер. Сережа моложе чувствами, но душой ты моложе его. Что он делает, я могу предвидеть, но ты еще можешь удивить меня» [12, т. 16, с. 17]. Открыл же возможность изменения роли женского образа И. С. Тургенев в романе «Накануне».

Весь опыт предшествовавшей И. С. Тургеневу и Л. Н. Толстому художественной литературы говорил о том, что самая важная роль женщины в произведении — страдательная. Резонёрствовали, произносили приговоры, обличительные монологи и хвалебные речи как правило мужчины. Даже знаменитая отповедь Татьяны Онегену явилась в сущности лишь повторением его собственных деревенских нравоучений: она содержит в себе очень много страданий и безнадежности и нисколько не раскрывает читателю сущности Евгения. Более того, любящее сердце Татьяны удивительно слепо. Она подзревает в упавшем к её ногам человеке, быть может, впервые в жизни чувствующем глубоко, искренне, — низменные самолюбивые страсти. Женщины ещё со времён шекспировской Дездемоны страдают — чаще всего безгласно, потому что не имеют права даже на собственное оправдание, не говоря уж об удивительном, чисто женском свойстве, впервые увиденном Л. Н. Толстым, разгадывать сердцем сущность человека.

Выше мы говорили о том, что помог писателю совершить это открытие И. С. Тургенев, в романе которого «Накануне» Елена Стахова получает возможность выбрать — и не случайного, а самого достойного человека. Инсаров становится главным героем книги во многом благодаря любви Елены к нему.

Парадокс, но образ главной героини не понравился Л. Н. Толстому. По его мнению, лица положительные в «Накануне» «не только не типы, но даже замысел их, положение их не типическое,

или уж они совсем пошлы... Девушка из рук вон плоха... Нет человечности и участия к лицам» [12, т. 60, с. 327]. Однако после этих уничтожающих слов в письме к А. А. Фету Л. Н. Толстой замечает: «Вообще же сказать, никому не написать теперь такой повести, несмотря на то, что она успеха иметь не будет» [12, т. 60, с. 327].

Мы полагаем, что писатель ощутил новаторский характер построения романа «Накануне» и в то же время понял причину относительной творческой неудачи его автора, которая заключалась в том, что И. С. Тургенев, вводя приговор Елены в художественную ткань произведения, не сумел привести в соответствие поэтический уровень изображения героини с её главенствующей функцией в композиции — функцией судьи. «Девушка из рук вон плоха» именно потому, что она в сравнении с другими героями книги менее поэтична — и более символична, нежели человечна.

Не могло Л. Н. Толстому понравиться и то, что воля автора романа не была «спрятана» в «глубину» женского образа, а поэтому выглядела нарочито диктаторской. Посредника между И. С. Тургеневым и читателем не было. Л. Н. Толстой сразу почувствовал это, потому что размышлял над проблемой уже давно. Так, работа над «Записками маркера», «Отрочеством» и «Беглецом» (первый вариант повести «Казак»), он записывает в дневнике: «Читая сочинение, в особенности чисто литературное, главный интерес составляет характер автора, выражающийся в сочинении... Самые приятные суть те, в которых автор как будто *старается скрыть* (Курсив наш. — Л. Р.) свой личностный взгляд и вместе с тем остаётся постоянно верен ему везде, где он обнаруживается. Самые бесцветные те, в которых взгляд изменяется так часто, что совершенно теряется» [6, с. 72].

Писатель сам сформулировал одну из важнейших идейно-композиционных особенностей своих будущих крупных произведений. И обвинения в «бесстрастии», которые выдвигались современниками, в том числе и И. С. Тургеневым [1, с. 32], да и сейчас иногда мелькают на страницах работ зарубежных литературоведов, объективно являются признанием главного композиционного достоинства романов Л. Н. Толстого, всегда умевшего «скрыть свой личный взгляд» и всегда остававшегося «постоянно верным ему везде». Неудивительно, что и в 1860 г. ещё до того, как писатель научился воплощать этот свой тезис в практику литературного творчества, он так чутко ощущает «диктаторство» И. С. Тургенева в «Накануне».

И все-таки решение основных композиционных вопросов романа-эпопеи «Война и мир» было бы невозможным для Л. Н. Толстого без художественного опыта романа «Накануне». Отвергая образ «девицы», писатель воспользовался тем главным достижением романа, которое, кажется, не было замечено должным образом и самим И. С. Тургеневым. Елена Стахова — не просто основное действующее лицо. Важная идейно-композиционная функция этого образа — функция приговора другим действующим лицам (её, кстати, не заметил не только И. С. Тургенев, но и Н. А. Добролюбов). Но подобная функция теряется в ряду других, тоже немало-

важных, если носитель её — самый главный герой произведения. Вот почему её так трудно было заметить в романе «Накануне».

Слишком критическое отношение Л. Н. Толстого к образу «девицы» («из рук вон плоха») является свидетельством пристального внимания писателя к этой героине (как художник он чаще всего учился у тех, кого критиковал — возьмём хотя бы А. С. Пушкина или В. Шекспира). Наталья Николаевна Лабазова (повесть «Декабристы»), которая удивительно верно понимает человеческую сущность близких ей людей, находится, скажем так, на полпути от Елены Стаховой к Наташе Ростовой. Острый ум и сознательная самоотверженность Елены сочетается в этом едва намеченном образе с будущим ростовским «человеческим участием к лицам».

То, что Наталья Николаевна в «Декабристах» произносит, Наташа Ростова в «Войне и мире» ощущает, далеко не всегда умея объяснить своё отношение к другим героям. Л. Н. Толстой уводит это отношение, этот приговор с поверхности в глубину содержания романа, превращая приговор в одну из основ композиции.

Но сущность образа Наташи та же, что и Елены Стаховой. Елена — «это возрождение ...свет после тьмы» [13, с. 114]; там, где Наташа, — «там все счастье, надежда, свет ...где ее нет, там все уныние и темнота» (Курсив наш. — Л. Р.) [12, т. 10, с. 221]. В отличие от И. С. Тургенева, завершающего на этом произведение, Л. Н. Толстой развивает идею света, воплощённую в облике Наташи Ростовой, до новаторской идеи образа как композиционного центра, о чём он нечаянно проговаривается в одном из первоначальных вариантов «Войны и мира»: «Все раскиданные прежде в разных сторонах центры жизни, все вдруг слились к одному центру, и центр этот был Наташа» [12, т. 13, с. 123].

В романе «Война и мир» нет единого сквозного сюжета и одного главного героя, как в «Накануне». Нет потому, что масштабное описание события мирового значения необходимо предполагает множественность сюжетов и образов. Это первое условие, которое было понято и соблюдено Л. Н. Толстым. Несколько равноправно главных героев — такого еще не было в произведениях русской литературы. Но писатель идёт дальше: Наташа Ростова, не являясь, в отличие от Елены Стаховой, самым главным персонажем, в силу своей органической близости к народу оказывается мерилom нравственной ценности героев «Войны и мира», центром их жизни и смыслом в поисках счастья. Всё это происходит потому, что в романе-эпосе у Л. Н. Толстого было две цели: раскрыть идею войны и мира. Чтобы их связать, нужны были не только два различных композиционных центра книги, но и необходимость в самом качестве и различии этих центров выразить основной вывод романа.

Образ Наташи Ростовой как наиболее полное проявление жизни — центр движущийся, действенный от начала до конца повествования. Он не имеет строго очерченного, определённого места, но притягивает к себе, оберегает всё светлое, доброе, естественное, живое. Таким образом, уже в самой композиции, где идея войны получает воплощение в статической, прерывной, полной ужаса



перед смертью картине Бородинского сражения, а идея мира — в сопрягаемом с нею движущемся, непрерывном, полном обаяния и жизни образе Наташи Ростовой, заложены основы идейного пафоса «Войны и мира».

Взаимопроникновение системы образов и композиции — необходимое условие художественности. Следя за работой Л. Н. Толстого над романом, можно заметить, как последовательно автор протягивал связующую нить от действующих лиц, событий и фактов к перипетиям жизни и к судьбе Наташи Ростовой и как в такой же мере последовательно он старался скрыть малейший намёк, случайный след особой функции образа Наташи среди всей системы образов романа. Это даёт основания утверждать, что новаторство Л. Н. Толстого в романе-эпопее «Война и мир» проявилось и в своеобразии его построения, и в тщательной композиционной отделке произведения\*.

Таким образом, анализируя роль образа Наташи Ростовой в композиции «Войны и мира», не следует забывать, что именно И. С. Тургенев впервые в русской литературе создает роман, главная героиня которого — Елена Стахова — своим выбором приносит приговор каждому из остальных персонажей книги. Л. Н. Толстому не нравилось, как писатель приводил её к этому выбору, не согласен он был и с тургеневской интерпретацией нравственного облика героини романа «Накануне», и в то же время он развил идею, лежащую в основе образа Елены, до уровня художественного открытия. Образ Наташи Ростовой стал наряду с картиной Бородинского сражения композиционным центром «Войны и мира». И. С. Тургенев так и не осознал до конца всей грандиозности и перспективности своего поэтического открытия (свидетельство этому — построение следующего его романа «Отцы и дети»). Гениальная творческая интуиция Л. Н. Толстого помогла ему увидеть особую функцию образа главной героини романа «Накануне» и сделать ее внутренним, органическим свойством образа Наташи Ростовой.

\*Список литературы: 1. *Бабаев Э. Г.* Роман и время. Тула, 1975. 231 с. 2. *Биржишко А. И.* О лермонтовском начале в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина». — Уч. зап. Горьк. пед. ин-та. Сер. филол. наук, 1971, вып. 82, с. 52—75. 3. *Гей Н. К.* Поэтика романов Л. Н. Толстого. — В кн.: Л. Н. Толстой и современность. М., 1981, с. 103—129. 4. *Горная В. З.* Роман «Анна Каренина» в восприятии и оценке современников. — В кн.: Яснополянский сб., 1976. Тула, 1976, с. 64—88. 5. *Гричева И. Е.* Проблема отцов и детей в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина». — В кн.: Толстовский сб. № 6. Тула, 1976, с. 49—60. 6. *Гусев Н. Н.* Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого, 1828 — 1890. М., 1958. 836 с. 7. *Леушева С.* Лермонтовские традиции в раннем творчестве Толстого. — В кн.: Яснополянский сб., 1965. Тула, 1965, с. 59—79. 8. *Лоцинина Н. П.* Толстой и Тургенев. — В кн.: Яснополянский сб. Тула, 1955, с. 154—198. 9. *Одинокое В. Г.* Поэтика романов Л. Н. Толстого.

\* Подробнее о втором композиционном центре «Войны и мира» мы писали ранее в специальной статье [11]. Эта идея развивается и в работе Н. К. Гей «Поэтика романов Л. Н. Толстого (романный триптих: «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение»)», где автор также утверждает, что «образ Наташи Ростовой соединяет фундаментальные пласты произведения, выполняет «невящую, но существеннейшую функцию объединения многопланового целого» [3, с. 115, 117].

Новосибирск, 1978. 159 с. 10. *Освоин В. В.* Драматургия Л. Н. Толстого. М., 1982. 175 с. 11. *Розанова Л. Н.* Второй композиционный центр «Войны и мира». — В кн.: Проблемы русской литературы. М., 1973, с. 154—166. 12. *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. В 90-та т. М., 1927—1964. 13. *Тургенев И. С.* Накануне. Роман. М., 1980. 147 с.

Статья поступила в редколлегию 15. 02. 84.

Л. И. Левандовский, доц.,  
Киевский пединститут

## Н. С. Лесков об И. С. Тургеневе

Проблема взаимосвязей двух «достопамятных орловцев» И. С. Тургенева и Н. С. Лескова привлекает все большее внимание литературоведов [1]. В исследованиях о творческих контактах писателей убедительно доказано, что И. С. Тургенев был одним из первых учителей Н. С. Лескова, который благодаря «Запискам охотника» открыл для себя поэтический мир народной жизни\*. Оставаясь самобытным художником слова, он продолжал испытывать благотворное воздействие автора «Отцов и детей» до конца своей жизни. В этой связи несомненный научный интерес представляет обобщение отзывов Н. С. Лескова об И. С. Тургеневе.

Одно из первых упоминаний об И. С. Тургеневе содержится в раннем путевом очерке Н. С. Лескова «Из одного дорожного дневника» [4, 1862, 11 дек.]. Уже здесь автор очерка относит Тургенева к первостепенным писателям и ставит его имя рядом с именами А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Т. Г. Шевченко, А. И. Герцена, Н. Г. Чернышевского. В другой статье «Н. Г. Чернышевский в его романе «Что делать?» (Письмо к издателю «Северной пчелы»)» Н. С. Лесков (Н. Горохов) упоминает о замечательной особенности И. С. Тургенева — безошибочно определять кардинальные вопросы той или иной эпохи и своевременно отзываться своими художественными произведениями на них, что дает возможность сквозь призму тургеневских героев (Рудина, Инсарова, Базарова) рассматривать смену эпох в России [4, 1863, 31 мая].

Включившись этой статьей в полемику, завязавшуюся вокруг только что опубликованного в «Современнике» романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?», Н. С. Лесков, хотя и с умеренных позиций, но все же берет под защиту роман от ярых нападок цензора-реакционера Ф. М. Толстого, который назвал роман «Что делать?» «безобразнейшим», а его героев — «бесстыдниками» [4, 1863, 27 мая]. Вопреки этому утверждению Н. С. Лесков считает, что произведение Н. Г. Чернышевского — «явление очень смелое,

\* Ср. слова самого Н. С. Лескова в «Автобиографической заметке» (1882—1885 гг.): «...когда мне пришлось впервые прочесть «Записки охотника» И. С. Тургенева, я весь задрожал от правды представлений и сразу понял: что называется искусством» [2, т. 11, с. 12].

очень крупное и в известном отношении очень полезное» [2, т. 10, с. 14]. В «новых людях» романа, которых, по его мнению, лучше бы назвать «хорошими людьми», он усматривает продолжение «здорового типа Базарова» [2, т. 10, с. 22]. Однако по сравнению с героями Н. Г. Чернышевского «в сильном и честном Базарове» он видит много недостатков: «Тип Базарова многим не нравится. Мне лично он нравится, но я бы позволил себе пожелать ему быть несколько мягче, не мусолить собою без нужды непривычного глаза, не раздражать без дела чужой барабанной перепонки и даже, пожалуй, не замыкать сердца для чувств самых нежных, ибо они не мешают героизму» [2, т. 10, с. 16].

Небезынтересно отметить, что со статьями Ф. М. Толстого и Н. С. Лескова сразу же после появления их в печати ознакомился находившийся в это время в Баден-Бадене И. С. Тургенев. В письме от 8 (20) июня 1863 г. к Н. В. Щербаню он сообщал, что «имел случай прочесть статью г. Ростислава (псевдоним Ф. М. Толстого. — Л. Л.), которая довольно пошловата, как быть следует. Другая, г. Горохова, подельней» [5, т. 5, с. 130].

Н. С. Лесков и в дальнейшем продолжает пристально следить за всем тем, что выходило из-под пера автора «Записок охотника». Так, он едва ли не первым попытался объяснить причину относительной слабости в художественном отношении цикла так называемых «таинственных повестей» И. С. Тургенева («Собака», «История лейтенанта Ергунова», «Бригадир», «Несчастливая», «Странная история»), которые были написаны в основном на протяжении десятилетнего периода между «Дымом» (1866) и «Новой» (1877). Все эти годы их автор, как известно, жил за границей, лишь иногда приезжая в Россию. Его творчество в это время питалось преимущественно теми материалами, которые накопились в воспоминаниях писателя.

В основу некоторых повестей и рассказов этого периода были положены факты из прошлой жизни самого автора, либо кого-то из его родственников, а также хорошо знакомых или просто известных ему людей. Поэтому читатели и критика настороженно отнеслись к «таинственным повестям». Так, например, Н. Н. Страхов в статье «Последние произведения Тургенева», опубликованной в февральской книжке журнала «Заря» за 1871 г., писал: «В его деятельности на наших глазах совершился некоторый переворот, перелом; нежданно-негаданно (как это всегда бывает) упал на него какой-то удар судьбы, и Тургенев по-видимому утратил в одно время и влияние на читателей, и прежнюю творческую силу. Его нынче все бранят, никто им не доволен, все наперерыв удивляются слабости его последних произведений. И действительно, в этих произведениях нет прежней значительности».

Но Н. Н. Страхов не дал убедительных объяснений причины указанной «слабости» Н. С. Тургенева. Несколькими годами раньше это сделал Н. С. Лесков. Поводом к его выступлению послужило, очевидно, появление в октябрьской книжке берлинского журнала «Салон» за 1862 г. повести «Странная история». В опубликованном (без подписи) в газете «Биржевые ведомости» 14 декабря 1869 г. обзоре «Русские общественные заметки» Н. С. Лес-

ков, отвечая на обвинения журналистики и публики, заявил, что не следует упрекать И. С. Тургенева в том, что он написал «Странную историю» на немецком языке специально для «Салона». Не имеет большого значения и то, что многие «заподозревают в «Странной истории» мистицизм». Главное, по мнению Н. С. Лескова, заключается в том, что это произведение несет на себе печать такой же художественной слабости, какой отмечены и предшествующие повести: «Собака», «Лейтенант Ергунов», «Бригадир» и «Несчастливая». «Это были так себе, просто неудачные наброски, — пишет он, — которые можно было бросить, но можно было, пожалуй, и напечатать, когда пристают да просят: «Дайте, дескать, нам что-нибудь, бога ради!» [2, т. 10, с. 86]. И дальше Н. С. Лесков говорит уже более определенно: «Последнее бессилие И. С. Тургенева — прямое следствие его зарубежничества. России нынче нельзя изображать, не живя в России» [2, т. 4, с. 91].

Небезынтересно отметить, что на эту же причину указывал и сам И. С. Тургенев. Отвечая на отрицательный отзыв Я. П. Полонского о «Несчастной», он писал ему в феврале того же года: «Кроме тебя — о моей «Несчастной» никто мне слова не сказал, и вероятно она подвергнется такой же участи, как и Ергунов. Этому горю пособить нельзя. Я очень хорошо понимаю, что мое постоянное пребывание за границей вредит моей литературной деятельности, да так вредит, что, пожалуй, и совсем уничтожит: но и этого изменить нельзя» [5, т. 7, с. 369].

Таким образом, Н. С. Лесков объективно отозвался о «таинственных повестях». Примечательно и то, что эта объективность была далека от пессимистического взгляда на творческие возможности И. С. Тургенева. Она тесно переплеталась с твердой уверенностью в восстановлении его прежней художественной силы. В «Русских общественных заметках» Н. С. Лесков ободряюще писал: «...г. Тургенев, несмотря на его «Несчастную», на его «Собаку», «Лейтенанта» и «Бригадира» и рассказанного немцам Васю-юродивого («Странную историю». — *Л. Л.*), еще не отжил всех лучших сил своих. Становясь определенно на одну сторону, он опять зачерпнет живой воды и поднимет на ней опару и выложит тесто в нечто стройное, в чем снова без пользы узнают себя и подающиеся отцы и неподатливые дети...» [2, т. 10, с. 91].

В 1878 г. Н. С. Лесков пишет большую статью, содержащую положительную оценку творчества И. С. Тургенева, в частности романа «Новь». Статья была опубликована в «Церковно-общественном вестнике» (№ 34) и явилась откликом на заметку в № 27 того же «Вестника» «По поводу прекращения литературной деятельности И. С. Тургенева», в которой приводилось письмо писателя к редактору одесской газеты «Правда» от 7 (19) февраля 1878 г. о том, что он не может сотрудничать в этом издании, поскольку решил совершенно оставить литературные занятия.

Это решение И. С. Тургенева Н. С. Лесков счел событием такого значения, которое нельзя обойти молчанием. «Иван Сергеевич — лицо слишком крупное среди всех наших величий и его решимость «положить перо» — это не то, что решимость какого-нибудь министра выйти в отставку или певца не участвовать в

опере, — пишет Н. С. Лесков. — На художественных образах Ивана Сергеевича совершался подъем нашего вкуса и чувства; он силою своего вдохновения раздул в наших сердцах божественную искру сострадания и участия к «крепостному человеку»... Тургенев сделал много и как превосходный художник, и как тонкий многосторонне образованный мыслитель. Он представитель и выразитель умственного и нравственного роста России» [6, с. 189—190].

Решение И. С. Тургенева «положить перо» дало повод И. С. Лескову высказать в этой статье горькую правду вообще о положении в России, где «грубо обходятся со всеми, кроме тех, с кем не смеют так обходиться» [6, с. 192]. Напомнив читателям, как польская общественность готовится отметить юбилей И. Крашевского, писатель продолжает: «У нас же в это самое время выживают Тургенева, который пользуется почтением Европы и как даровитейший писатель и как человек» [6, с. 193]. Дальше Н. С. Лесков сообщает о разговоре с одним из своих родственников, орловским предводителем дворянства, который на его вопрос, нельзя ли учредить хотя бы одну стипендию имени Тургенева в Орловской гимназии да хороший портрет повесить в читальном зале, ответил, что об этом невозможно ни с кем даже заговорить, так как из-за своих «освободительных идей» Тургенев «не пользуется большими симпатиями» в правящих кругах.

С такой же горечью автор статьи перечисляет те утеснения, которым подвергался знаменитый писатель со стороны царской администрации почти каждый раз во время приезда в Россию. В заключение Н. С. Лесков со свойственной ему прямою говорит о том, что И. С. Тургеневу необходимо безотлагательно вернуться «на литературную стезю». «Положить в такое время перо, — пишет он, — равносильно преступлению перед своим народом» [6, с. 195].

Как известно, И. С. Тургенев «не положил пера», написав на склоне лет еще несколько замечательных произведений. И когда в 1881 г. в ноябрьской книжке «Вестника Европы» появилось одно из этих сочинений — «Песнь торжествующей любви», Н. С. Лесков, подчеркивая самобытность и высокий нравственный пафос этой новеллы, поставил ее выше нашумевших в то время во Франции «Иродиады» и «Искушения св. Антония» Г. Флобера.

После кончины И. С. Тургенева Н. С. Лесков в 1886 г. публикует в «Новостях и биржевой газете» статью «О куфельном книжке и о проч.», в которой вновь указывает на главную особенность творческой манеры Тургенева — писать о том, о чем в то или иное время «говорят и чем сильнее интересуются в обществе. Оттого будто бы, когда появлялось его произведение, где описывался известный тип и характер, в обществе чувствовали, что это что-то знакомое, что об этом именно думали, говорили и художник в своем произведении только осветил и разъяснил то, что мелькало в умах, но представлялось смутно и неясно» [2, т. 11, с. 146]. В тех же «Новостях и биржевой газете» Н. С. Лесков напечатал 23 августа 1884 г. заметку «Пустозвон Питча о Тургеневе», в которой выступил против неправдивых «новых воспоминаний» некоего

Питча «Тургенев и Ю. П. Вревская», помещенных в «Новом времени».

Последняя дань Н. С. Лескова памяти «даровитейшего писателя» — статья «Тургеневский бережок» — появилась через десять лет (1893) после смерти И. С. Тургенева в газете «Орловские ведомости». В ней говорилось о необходимости соорудить в Орле памятный знак писателю, «пробудившему в своих соотечественниках чувства человеколюбия и прославившему свою родину доброй славой во всем образованном мире» [3, с. 112]. Н. С. Лесков указывает даже подходящее место для сооружения памятного знака. Это бережок в Орловском городском саду вблизи от Оки, «куда знаменитое дитя вывозили в колясочке дышать свежим воздухом в первую весну его жизни» [3, с. 113].

До революции памятный знак И. С. Тургеневу в Орле так и не был установлен. Но сразу же после появления в «Орловских ведомостях» статьи Н. С. Лескова за указанным им местом закрепилось и до сих пор живет замечательное название — Тургеневский бережок.

Приведенный материал свидетельствует, что Н. С. Лесков проявлял устойчивый и постоянный интерес к личности и творчеству И. С. Тургенева. Это было вызвано не столько преклонением перед художническим талантом великого писателя, сколько осознанием внутренней близости с ним и той общностью цели, которая была поставлена обоими писателями — способствовать укреплению реализма русской литературы.

**Список литературы:** 1. *Афонин Л. Н.* Тургенев и Лесков. — В кн.: Третий межвузовский Тургеневский сб. Орел, 1971, т. 74, с. 120—126. 2. *Лесков Н. С.* Собр. соч. В 11-ти т. М., 1956—1958. 3. Литературный альманах. Орел, 1941, № 2, с. 111—113. 4. Северная пчела. 5. *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем. В 28-ми т. М.; Л., 1961—1968. 6. *Афонин Л. Н.* Забытая статья Н. С. Лескова о Тургеневе. — В кн.: Тургеневский сборник. Л., 1967, с. 188—195.

Статья поступила в редколлегия 09. 11. 83.

---

Л. П. Рожавский, инструктор,  
Хмельницкая областная организация  
Добровольного общества любителей книг

## К вопросу о топографии повести А. И. Куприна «Поединок»

О «Поединке» написано много. В разных аспектах и плоскостях. Ряд вопросов уже получили достаточно полное освещение в работах исследователей творчества писателя, другие исследованы недостаточно глубоко. К ним относится и вопрос о том, где происходят события, описанные в повести А. И. Куприна «Поединок» и имеют ли они вообще какую-либо конкретную географическую прописку. Чаще всего высказывается мысль о том, что в «Пое

динке» нет какого-то одного, точно обозначенного географического пункта, где разворачивается цепь событий; это — военная провинциальная Россия вообще» [6, с. 215].

Однако изучение архивных документов, воспоминаний современников, материалов периодической печати конца XIX в., так или иначе связанных с жизнью и деятельностью писателя на Подолье, позволяет сделать предположение о том, что этот город на географической карте все-таки есть, а его месторасположение можно точно определить и обозначить. Для этого первоначально обратимся к тексту «Поединка». Внимательно вчитываясь в него, пройдем с героями повести по улицам города, попытаемся разглядеть его реальные черты.

Вот Ромашов. «Он стоял на середине длинной укатанной, блестящей плотины, широко пересекающей Буг. Сонная вода густо и лениво колыхалась под его ногами, мелодично хлюпая о землю...» [7, т. 4, с. 165]. Это первый ориентир. В словаре Брокгауза и Ефрона читаем о Буге: «Берет начало на Авратынской возвышенности, а именно из болот южной части Волынской губ., у дер. Холодец. Общее направление с СЗ на ЮВ., а длина течения до 700 вер.; из них по Волынской губ. 8 вер., по Подольской — 508, а по Херсонской — 180 вер. Верст на 70 от истока Б. течет, в виде ручья...» [12, с. 834]. Поскольку на 8 верстах Волынской губернии, у истока, Буг представляет из себя маленький ручей и населенных пунктов на его берегу нет, то наши поиски естественно должны быть сосредоточены на территории Подольской либо Херсонской губернии. Но где именно?

Вернемся к тексту. «Наступило, наконец, 15 мая, когда, по распоряжению корпусного командира, должен был состояться смотр» [7, т. 4, с. 143]. Вот что пишет по поводу корпусных командиров и корпусов в русской армии военный историк А. В. Федоров: «8 апреля 1873 г. Александр II утвердил заключение секретного совещания об организации войск. Решено было в целях большей готовности к войне в пограничных районах соединить войска в корпуса... Однако решение не распространялось на войска, расположенные в мирное время во внутренних округах империи. Здесь по-прежнему считалась высшей единицей соединения — дивизия. Корпусные командиры подчинялись не непосредственно военному министерству, а командующему войсками округа» [11, с. 212]. Следовательно, город, в котором стоят войска, расположен не во внутренних округах империи, а в пограничном районе. Херсонскую губернию таким районом назвать нельзя. Значит, речь идет о Подольской губернии.

И последнее. «Ромашов любил ходить на вокзал по вечерам, к курьерскому поезду, который останавливался здесь в последний раз перед прусской границей» [7, т. 4, с. 19]. По данным «Иллюстрированного путеводителя по юго-западным казенным железным дорогам», последней станцией в Подольской губернии перед границей, расположенной на реке Буг, на которой останавливались курьерские поезда, является Проскуров [3].

Тот самый Проскуров, куда в 1890 г. молодой подпоручик А. И. Куприн прибыл проходить военную службу. Тот самый

Проскуров, где он несколько лет служил в 46-м Днепровском пехотном полку. Со слов М. К. Куприной-Иорданской, жены писателя, начало своей новой повести «Нищие», предполагаемой как непосредственное продолжение «Поединка», А. И. Куприн представлял так: «Я вижу, как, выздоровев после тяжелой раны, он уходит в запас, вижу, как на станции Проскурово его провожают только двое его однополчан — Бек-Агамалов и Веткин» [9, с. 231]. Это свидетельство является косвенным подтверждением нашего предположения о том, что в «Поединке» описан именно Проскуров, уездный городишко Подольской губернии, ныне областной центр УССР г. Хмельницкий.

Разумеется, литературное произведение — не фотография, а художественное обобщение; среда, в которой действуют герои повести, романа, условна. Однако здесь речь идет о творчестве писателя очень конкретного в своих описаниях, писателя, основой произведений которого часто служили реальные факты и события. На эту особенность творческой манеры писателя неоднократно указывали исследователи его творчества. Да и сам А. И. Куприн писал: «Я иногда придумывал внешнюю фабулу, но канва, по которой я ткал, вся из кусков моей жизни» [8]. Поэтому естественно, что многие исследователи творчества писателя в той или иной мере обращались к изучению жизни и творчества А. И. Куприна на Подолье.

Наиболее глубокие и обширные разыскания были предприняты здесь В. А. Афанасьевым [1]. Однако они касались в основном биографической «канвы» жизни писателя на Подолье, сравнительного анализа реально происходивших событий с получившим отражение в «Поединке», поиска прототипов действующих лиц повести в среде офицеров 46-го Днепровского полка и т. д. В настоящей работе сделана попытка рассмотреть этот вопрос в несколько ином аспекте: действительно ли фон, на котором разворачиваются события повести и действуют ее герои, является реально существующим городком, в данном случае — Проскуровом? Речь, таким образом, идет о поиске прототипа места действия повести. Ведь возможно еще сохранились какие-то сведения о местах, где проходила служба писателя и которые затем А. И. Куприн, верный своей творческой манере, перенес в повесть?

В Хмельницком областном музее хранятся три карты старого Проскурова: 1. «Геометрический специальный план города Проскурова», составленный в 1800 г., где нанесена центральная часть города и обозначены цифрами собор с прилегающей к нему соборной площадью, мучная мельница, стоящая у плотины реки Буг, дороги, частные строения; 2. «Геометрический специальный план уездного города Проскурова Подольской губернии, с показанной на нем красной краской чертой, высочайше учрежденной в 1824 г., и зеленой краской проекта расширения города, назначенной городской думой февраля 17 дня 1888 г.». Здесь обозначено (текстом) предместье Дубово, Завалье, вокзальная площадь, а также показана территория города с границами прилегающих сел; 3. «План дачи Подольской губернии Проскуровского уезда города Проскурова, составленный в 1912 году» [5].



Эти карты, свидетельства современников, а также публикации газеты «Подольские губернские ведомости» о жизни города позволили воссоздать карту Проскурова времен службы А. И. Куприна. Наличие такой карты дает нам возможность провести интересный эксперимент: наложить здания, сооружения и топографию местности, обозначенные в «Поединке», на карту Проскурова 1891—1892 гг. Почему именно этих лет? Обратимся еще раз к тексту повести. Вот что говорится в ней о Ромашове: «Фехтовать на эспадронах он не умел даже в училище, а за полтора года службы и совсем забыл это искусство» [7, т. 4, с. 14]. И еще: «Уже не в первый раз за полтора года своей офицерской службы испытывал он это мучительное сознание своего одиночества...» [7, т. 4, с. 18]. Учитывая, что в образе Ромашова много автобиографического, и зная время начала службы Куприна в полку (1890), нетрудно определить эти годы — 1891—1892.

Наше предположение подтверждает и следующий фрагмент повести «Поединоки»: «Казармы для помещения полка только что начали строить на окраине местечка, за железной дорогой, на так называемом выгоне, а до их окончания полк со всеми своими учреждениями был расквартирован по частным квартирам» [7, т. 4, с. 76]. Современник событий пребывания полка в городе рассказывает: «Оба батальона, оставшиеся в Проскурове, были размещены в ярмарочных лавках... Офицеры были размещены на частных квартирах. Ученье солдат происходило на ярмарочной площади, на которой сохранились 4 старых засохших тополя. Вся площадь покрылась соломенными и глиняными чучелами и другими принадлежностями, служившими для несложного тогдашнего обучения солдат... В 1890 г. приступили к постройке казарм для Днепровского пехотного полка, которая и закончилась через 2 года» [2].

Сравним эти свидетельства современника с материалами, помещенными в газете «Подольские губернские ведомости» тех лет. Городская дума на своем заседании от 16 мая 1890 г. приняла решение «...№ 20. Об отчуждении городской земли под постройку казарм для 46 пехотного Днепровского полка» [10, 1890, 23 июня]. В конце 1893 г. газета сообщает: «В г. Проскурове 29 сентября при новостроящихся казармах упавшим бревном пришиблен кр-н Аверкий Мельник...» [10, 1893, 10 нояб.]. Значит, в 1893 г. казармы еще строились. И лишь в 1894 г. газета поместила такое определение городской думы от 1 декабря 1893 г.: «...№ 81. Назначены торги на отдачу в аренду принадлежащих городу построек, находившихся под воинскими заведениями, переведенными в другие помещения» [10, 1894, 5 янв.]. Следовательно, казармы для полка строились в 1890—1893 гг., что подтверждает правильность наших предположений.

Здесь же, недалеко от строящихся казарм, располагался лагерь полка, «который из года в год находился в одном и том же месте, в двух верстах от города, по ту сторону железнодорожного полотна. Младшие офицеры, по положению, должны были жить в лагерное время около своих рот в деревянных бараках...» [7, т. 4, с. 141]. О реальности этого факта свидетельствует запись в прото-

коле заседаний городской думы от 14 декабря 1889 г. о «вознаграждении городу от казны за 66 десятин городской земли, состоящей под лагерем и стрельбищем, квартирующих в городе войск» [10, 1890, 28 апр.]. Есть свидетельство писаря 12-й пехотной дивизии, служившего в Проскурове в 1901 г., о расположении лагеря, полностью совпадающее с описанием в повести [4]. Здесь интересно заметить, что улица, начинавшаяся с этих мест, долгое время называлась Лагерной, и лишь с победой Советской власти и строительством здесь заводов была переименована в Индустриальную.

За железной дорогой располагается и предместье Дубово с протекающей ниже маленькой речкой Кудринкой. Надо полагать, что именно здесь проходили офицерские пикники, об одном из которых идет речь в повести: «Приехали за три версты в Дубечную. Так называлась небольшая, десятин в пятнадцать, роща, разбросанная на длинном пологом скате, подошву которого огибала узенькая светлая речонка. Роща состояла из редких, но прекрасных, могучих столетних дубов» [7, т. 4, с. 128]. О месте, выбираемом горожанами для пикников, А. И. Куприн упоминал значительно раньше, до создания «Поединка», в 1895 г., через полгода после ухода со службы. Описывая жизнь провинциального городка в рассказе «Игрушка», он вспоминает об увлечении «загородными пикниками, для которых ездили все в одну и ту же Дубовую...» [7, т. 1, с. 254]. Расстояние до рощи, «именуемой «Дубечная», расположенной в 3½ верстах от города» [7, т. 4, с. 218], соответствует расположению предместья и речки на карте. В этой роще происходит и завершающая повесть сцена дуэли Ромашова с Николаевым.

Было в Проскурове и еще одно характерное место, расположенное недалеко от старого города, за валом. Заезжали сюда и офицеры.

«— Куда мы едем? — спросил Ромашов.

— В Завалье! — крикнул сидевший впереди, и Ромашов с удивлением подумал: «Ах, да ведь это поручик Елифанов. Мы едем к Шлейферше» [7, т. 4, с. 181].

Не составляет особого труда найти Завалье на карте старого города. Упоминается оно и в решении городской думы от 11 июня «... № 41. Об исключении из количества принадлежащей городу земли на предместье Завалье 14 дес. 572½ кв. с., составляющих собственность лиц, владеющих этой землей» [10, 1892, 4 июля]. Кто знает, может быть, заведение Шлейферши тоже входило в собственность лиц, которые теперь уже получили официальное право на владение землей на Завалье, и поэтому их фамилии в решении думы были стыдливо опущены.

Однако вернемся к Ромашову. «Незаметно для самого себя он избирал все одну и ту же дорогу — от еврейского кладбища до плотины и затем к железнодорожной насыпи» [7, т. 4, с. 175]. Можно и сегодня пройти этим маршрутом по городу, вслед за Ромашовым. И, конечно, совсем не трудно найти на карте Проскурова еврейское кладбище. «Оно находилось за чертой города и взбиралось на гору, обнесенное низкой белой стеной, тихое и таинствен-

ное» [7, т. 4, с. 165]. Есть на карте города и плотина на реке. «Там, на одной стороне плотины, стояла еврейская турбинная мукомольня — огромное красное здание, а на другой — были расположены купальни, и там же отдавались напрокат лодки» [7, т. 4, с. 200]. В «Подольских губернских ведомостях» в смете доходов и расходов Проскурова на 1891 г. есть запись о деньгах, «сleidуемых г. Проскурову из земских сборов за содержание в исправности Бугской плотины, за счет арендаторов городских мельниц» [10, 1891, 1 июня]. Это лишний раз подтверждает наличие мукомольни и плотины. Мукомольная до нашего времени не сохранилась, а вот городской пляж и поныне размещается на том же месте, и как много лет назад, здесь можно взять напрокат лодку и подобно героям романа А. И. Куприна «Поединок» Ромашову и Назанскому проехать по Бугу.

А. И. Куприн в «Поединке» был точен не только в указании основных зданий и сооружений Проскурова, но и их взаиморасположений, в обрисовке рельефа местности. Рассмотрим эпизод, когда офицеры едут в Завалье. «Лошади повернули направо. Экипаж сильно и мягко заколебался на колеях и выбоинах, круто спускаясь под горку» [7, т. 4, с. 180]. А вот они едут назад, «и Ромашов, наклоняясь вправо, глядел, как лошади нестройным галопом, вскидывая широкими задами, вывозили экипаж на гору» [7, т. 4, с. 187]. И сейчас, чтобы выехать с центральной части города на улицу Завадского (бывшее Завалье), необходимо повернуть направо и круто спуститься под горку.

Аналогичные примеры можно привести и о вокзале, лагере полка, выемке железной дороги. Есть в повести множество и других деталей, подтверждающих, что местом действия повести А. И. Куприна «Поединок» действительно является Проскуров [7, т. 4, с. 145, 167 и др.]. Правда, события, описанные в «Поединке», следует приурочить к 1894—1898 гг., поскольку дуэль между Ромашовым и Николаевым могла произойти только после введения в 1894 г. особых «Правил о разбирательстве ссор, случающихся в офицерской среде». Однако то, что фоном, на котором происходили события повести, следует считать Проскуров 1891—1892 г., конечно, нельзя понимать узко, в том смысле, что, создавая «Поединок» — широкое полотно о жизни офицерства царской армии, А. И. Куприн ставил своей целью изображение какого-то конкретного полка или географического места. Безусловно, как писатель-реалист он стремился к типизации, и изображенный им полк аккумулировал характерные черты царской армии в целом в канун революции 1905 г. Однако то, что в повести с удивительной точностью воспроизводятся приметы городка, где прошли годы военной службы писателя, показывает важную особенность его творческого метода — огромную роль факта при создании художественного произведения. Герои повести «Поединок» живут и действуют, радуются и волнуются в реально существующей обстановке, в маленьком провинциальном городке юго-запада России — в тех самых местах и в той самой среде, где писатель жил сам, и воспоминания о которых так и не изгладились из его памяти — столь прочны и неизменны они были.

Таким образом, приведенные в статье доказательства воспроизведения в повести реальных черт Проскурова 90-х годов XIX в. позволяют глубже заглянуть в творческую лабораторию писателя.

**Список литературы:** 1. *Афанасьев В.* Александр Иванович Куприн. М., 1972. 173 с. 2. *Белавищев Д.* Очерк по истории Проскурова (1886—1919). Хмельницкий областной краеведческий музей, НД 2683. 3. Иллюстрированный путеводитель по юго-западным казенным железным дорогам. К., 1898. 4. *Карпович М., Крочек Я.* Цікаві спогади про «Поединок». — Радянське Поділля, 1960, 16 жовт. 5. Карты Проскурова. Хмельницкий областной краеведческий музей, ДК 7453, 5793; ФВ 4152. 6. *Кулешов Ф.* Творческий путь А. И. Куприна. Минск, 1983. 350 с. 7. *Куприн А. И.* Собр. соч. В 9-ти т. М., 1970—1973. 8. *Куприн А. И.* Письмо С. А. Венгерову. Рукописный отдел Института русской литературы АН СССР (Пушкинский дом), ф. 377, № 1675. 9. *Куприна-Иорданская М.* Годы молодости. М., 1960. 384 с. 10. Подольские губернские ведомости. 11. *Федоров А.* Русская армия в 50—70 гг. XIX в. Л., 1959. 12. Энциклопедический словарь. СПб., 1891, т. 4А.

Статья поступила в редколлегию 17. 11. 83.

---

Т. И. Плужникова, преп.,  
Черновицкий университет

## Выражение художественного времени языковыми средствами в романе А. Н. Толстого «Аэлита»

Любое литературное произведение, изображая объективную действительность, неизбежно отражает и такие объективно-реальные формы бытия, как пространство и время [1, с. 181]. Более того, именно художественное творчество тесно связано с категорией времени в различных ее аспектах — историческом, философском, языковом.

Языковые средства выражения времени исследуются лингвистами на разных уровнях: лексическом (М. И. Рудометкина, М. В. Крылова, Н. А. Потапенко и др.), морфологическом (А. В. Бондарко, А. М. Финкель, Г. В. Донченко и др.), синтаксическом (М. В. Всеволодова, Н. Д. Грунин и др.).

При анализе литературных произведений языковые средства выражения времени обычно рассматриваются в связи с изображением художественного времени (З. Я. Тураева, С. А. Бабушкин, Ю. А. Кузьмина и др.). При несомненной правомерности такого подхода, по-видимому, следует учитывать, что художественное время — лишь одна из форм проявления категории темпоральности.

Понимая художественное время как форму бытия идеального мира эстетической действительности, как особую форму познания мира, сочетающую в себе особенности реального, перцептуального и индивидуального времени, как форму времени, актуализирующуюся в перцептуальном времени воспринимающегося субъекта [14, с. 212], важно выделить те его стороны, которые могут быть представлены языковым знаком. На наш взгляд, это собственно сюжетное время, индивидуальные времена героев. Обычно понятие художественного времени включает также сложное переплетение трех порогов восприятия — авторского, персонажей и читателя. В тексте же отражается отношение к событиям только первых двух — автора и персонажей. Восприятие действия читателем остается опосредованным и не реализуется в языке произведения.

Безусловно, категория темпоральности в полной мере может быть выражена только совокупностью всех средств, передающих значение времени. В настоящей работе ставится цель определить роль темпоральных слов в выражении художественного времени произведения. Это объясняется достаточной изученностью вопроса об аналогичной функции морфологических средств и тем, что в

лингвистической литературе не раз указывалось на «исключительную роль лексических и лексико-грамматических средств выражения временных отношений в художественном тексте [8, с. 74; 12, с. 8].

В романе «Аэлита» роль лексических средств возрастает вследствие того, что А. Н. Толстой при изложении событий использует преимущественно глагольные формы третьего лица прошедшего времени, что позволяет ему максимально объективизировать действие, лишить повествование временной ориентации на временной опыт рассказчика, то есть использовать лингвистически относительное время [4, с. 203]. А именно в такой языковой ситуации лексические средства выражения времени «могут оказаться даже семантически сильнее временной формы глагола, нейтрализуя ее значение и перенося ее из одной временной сферы в другую» [6, с. 42].

Частеречный анализ слов с временным значением подтвердил, что «лексический фонд выражения времени формируется словами почти всех частей речи — существительными, прилагательными, глаголами, наречиями, в том числе наречиями-местоимениями, предложениями, союзами, частицами; нет лишь временных числительных и междометий, а также, видимо, модальных слов и слов категории состояния» [9, с. 93; 7, с. 87]. Мы рассмотрим лишь знаменательные слова, характеризующиеся наличием в их семантической структуре семы времени. Не имея возможности описать лексико-семантическое поле времени комплексно [5, с. 2], мы дадим функциональную и деривационную характеристику его единиц в их взаимодействии.

Основной функцией слов с темпоральным значением является локализация действий на оси объективного времени. В романе «Аэлита» временным ориентиром становится не момент речи, а указанная автором точка во времени: «... было десять минут пятого, 17 августа, 192... года» (105)\*. Точные календарные даты и показания часов, а также словосочетания «слово собственно темпоральной семантики + числительное» автор активно употребляет на протяжении всего повествования как бы отмечая ими основные моменты сюжета: «Через 4 дня покидаю Землю» (108); «Вылетели мы в 7. Сейчас, видите, два часа дня. 19 часов назад мы покинули Землю» (134); «Семь дней продолжалось это обогащение» (162); «...на четырнадцатый день, утром, Гусев... сел в кресло» (193). Почти точно указано время окончания действия романа — названа дата возвращения Лося и Гусева на Землю: «Был полдень, воскресенье, третье июня»; «... сегодня было третье июня тысяча девятьсот... Словом, пометка на аппарате была сделана три с половиной года тому назад» (241). Затем сказано, что «прошло полгода со дня возвращения Лося на Землю» (243), и к моменту завершения романа «стрелка часов подходит к семи» (246). Таким образом, автор сближает время художественное с временем реальным, одним из свойств которого является временная упорядоченность, то есть расположение собы-

\* Толстой А. Н. Аэлита. — Полн. собр. соч. В 15-ти т. М., 1946—1953, т. 4, с. 105. Здесь и далее в круглых скобках указывается страница.

тий в определенном линейном порядке, который позволяет определить их как более ранние и более поздние [11, с. 43].

Противопоставлением объективному времени становится конструирование цепочки событий, которое начинается с расчленения единого поля времени на микрополя отдельных частей романа: действие происходит на Земле, в полете с Земли на Марс, на Марсе (рассказы Аэлиты образуют временные петли), в полете с Тумы (Марса) на Землю, вновь на Земле (еще одна временная петля — воспоминания Лося).

Каждая из этих частей в свою очередь членится на микрополя «эпизодические»: встреча у объявления со Скайльсом Гусева и Маши, беседа Скайльса и Лося в мастерской, встреча Лося с Гусевым и т. д. структурно отражены в романе. Не подчиняясь отношениям последовательности, эти микрополя могут накладываться одно на другое (описание отлета аппарата с точки зрения публики и в восприятии Лося и Гусева) или сосуществовать во времени и пространстве (в одно и то же время, в ночь перед отлетом, Лось в бессонье вспоминает умершую жену, а Гусева Маша в оцепенении ждет мужа).

Почти каждое из этих микрополей имеет временные метки — имплицитированные в предложении или даже контексте («Пылающее, косматое *солнце стояло высоко над Марсом*» (130) — время прилета на Туму) и темпоральные слова-локализаторы («Появились... окна, сверкающие *закатным солнцем*») (141).

В авторской характеристике сюжетного времени преобладают слова, относящиеся к семантической группе названий промежутков времени и к четырем семантическим циклическим группам, обозначающим: 1) времена года; 2) названия месяцев; 3) названия дней недели; 4) различное время суток. В тех же случаях, когда определение времени, даваемое автором, совпадает с перцептуальным временем персонажей, оценка времени выражается сочетаниями темпоральных лексем абстрактного характера с неопределенно-количественными словами. Это особенно хорошо видно в описании полета с Тумы на Землю: «Прошло *неопределенно много времени*» (237); «Проходило какое-то *непомерно долгое, неземное время*» (238); «*Долгое время* аппарат... пробирался среди камней» (239).

Обращает на себя внимание тот факт, что если события на Земле как бы хронометрируются автором, то действие на Туме теряет свою временную определенность: за все время пребывания героев на Марсе конкретное часовое время упоминается дважды — в день прилета («*Сейчас два часа дня*» (34)) и в день восстания («*В десять часов утра Гусев вылетел*» (212)) в описании индивидуального времени Гусева. Для описания событий на чужой планете используются в основном временные актуализаторы точного цикла: «... пылающее солнце клонилось *к закату*» (141); «*Ну и ночь*, — прошептал Гусев» (142) — день первый; «... гряды облаков покрывали *утреннее небо*» (143); «*За узким окном горели звезды*» (156) — день второй; «*В окно бил луч утреннего солнца*» (126) — день третий. Указание на его окончание имплицитировано в тексте.

Далее следует количественное указание времени: «*Семь дней* продолжалось это обогащение. Уроки были — *утром* и *после заката до полуночи...*; На *восьмой день...* они спали *до вечера*» (162); «*Солнце закатилось. Высыпали звезды*» (73); «*Сейчас ночь...*» (172) — день восьмой; «*Аэлита проснулась рано...*»; «*... падал рассеянный утренний свет*» (175) — день девятый. Затем сразу: «*Однажды, на четырнадцатый день утром...*» (193). Этот день описан особенно подробно через индивидуальные времена персонажей: «*В десять часов утра Гусев вылетел...*» (212); «*В полдень Гусев увидел Соацеру*» (212); «*Свет заката мерцал*» (216); «*К ночи Гусев осадил площадь*» (216); «*Поздно ночью Гусев вернулся в Дом Совета*» (218); В этот день в Соацере «*В полдень* открыли краны»; «*К полудню...* прекратилась работа»; «*В середине дня* над городом пролетали лодки» (193); «*К вечеру* толпы... заполнили площадь» (194); «*...видна была залитая вечерним солнцем перспектива*» (208).

Аналогичные временные актуализаторы использованы в описании индивидуального времени Лося и Аэлиты: «*Ночь* прошла спокойно, *перед рассветом* раздался грохот» (229); «В тревоге он обернулся к солнцу, клонящемуся *на закат*» (234); «Быстро настала *ночь*» (234); «В *середине ночи* взошла... Лихта» (235). — день пятнадцатый; «*Было близко к рассвету*» (236) — начало шестнадцатого дня на Марсе.

Нигде в тексте романа А. Н. Толстой не упоминает о том, что время на Марсе течет иначе, чем на Земле. Но есть исходные данные, по которым можно определить, скольким земным часам равны марсианские сутки.

Нам известно, что на путь с Земли на Марс Лось и Гусев затратили 19 часов, соответствующих приблизительно месяцу на Земле. Со времени их отлета и до возвращения на Землю прошло три с половиной года по земному времени, то есть 1274 дня. Из них приблизительно 60 земных дней ушло на перелеты с планеты на планету. Таким образом, 1214 дней на Земле оказались равны 16 дням на Марсе и соответственно один марсианский день — приблизительно 76 земным дням. При таком соответствии, а точнее, несоответствии, трудно определить истинную плотность событий на Туме и тем более их хронометраж. Возможно, именно этим и объясняется отсутствие темпоральных лексем со значением точного времени в описании «марсианского периода».

Картина сюжетного времени уточняется, дополняется за счет перцептуального времени персонажей и авторского отношения к происходящему. Субъективная оценка событий во времени обуславливает употребление слов со значением количественной неопределенности: «*Шли около получаса*» (130); «Они еще стояли *некоторое время*» (131); «Марсианин... *долго...* рассматривал... *стальное яйцо*» (145); «Так они молчали *небольшое время*» (159); «*Аэлита сидела несколько минут*» (161); «*Ихошка скоро* опять явилась» (171); «*Вода иссякла, но ненадолго*» (193); «Но ты чувствуешь — *минуты* раскрываются бесконечно» (205). Наиболее употребительны словосочетания *некоторое время*, *несколько минут* и слова *недолго*, *долго*, *ненадолго*, *долгий*.



Роман А. Н. Толстого «Аэлита», являясь фантастическим произведением, полон чувства реальности [10, с. 63]. Это ощущение реальности возникает и благодаря тому, что в описании индивидуального времени каждого персонажа писатель использует конкретно временные темпорлексемы. Так, Лось, называя «наиболее выпуклые черты биографии», говорит: «Учился на медные гроши, с двенадцати лет на своих ногах»; «Молодость, годы учения, работа, служба <...> Над этой машиной работаю давно. Постройку начал два года тому назад. Все!» (109).

О Гусеве узнаем, что он «с восемнадцати лет войной занимается» и что «ну и дела были за эти семь лет!» (116); «Провалился... без малого год по лазаретам» (116); «Два месяца был у Махно» (117). После полета «Полгода» развезжал по Америке...» (244).

Маша «с пятнадцати лет служила продавщицей»; «... год назад познакомилась с Гусевым» (120); «... этой ночью долго дождалась мужа» (119); «На рассвете поднялась» (122).

Таким образом можно описать индивидуальное время каждого из персонажей романа. В сочетании с перцептуальным временем подробная характеристика индивидуальных времен детализирует сюжетное время. Так, день восстания на Туме оказывается описанным трижды: Соацера в этот день в восприятии автора, Гусев, Лось и Аэлита. Причем автор соотносит временные планы каждого: «Гусев... швырнул... три ручных гранаты... Марсиане завывали и пошли на приступ». (Это была именно та минута, когда Лось взглянул в туманное зеркало в Тускубовой усадьбе) (217).

Среди лексем-темпорлокализаторов можно выделить функциональную группу слов и словосочетаний, названных нами контекстуальными временными указателями. К ним относятся:

1. Наречия-местоимения, в составе которых местоименная часть указывает на событие, предшествовавшее данному («Только тогда в толпе начался крик...» (125); «Лось и Гусев долго озирались, потом пошли по равнине» (130); «Затем аппарат скользнул над голыми острями гор» (128); «...не размышляя, сейчас же выстрелил в них...» (136).

2. Наречия, связанные с семантическим полем момента [3, с. 8], а таким моментом является определенное событие: «Вскоре... раздались... шаги мужа» (121); «Лось различал теперь... сеть линий» (129).

3. Сочетания темпоральных слов с указательным местоимением: «В эту долю секунды Лось заметил... развалины» (128); «Этой же ночью... Гусев сказал...» (175); «В те далекие времена на Земле центром мира был город Ста Золотых Ворот» (179); «С этого дня желтолицые услышали запах крови Атлантов...» (185); «В то время было сделано изумительное открытие» (189). Некоторые из этих сочетаний переходят в разряд устойчивых: «Гусев тем временем отыскал дверь» (138); «Сила... превосходила все до сих пор известное» (111). Слова со значением времени могут выступать в роли определений при номинативных словах и не участвовать непосредственно в выражении художественного времени: «Он достал старый конверт» (7); «Со dna твоей крови поднимается древ-

ний осадок» (178); «Женщина пела *древнюю* песню любви» (242); «Какой-нибудь юный поэт непременно бы вдохновился» (243).

Регулярно повторяясь в тексте, они создают определенное отношение читателя к описываемым событиям, формируют нужное автору восприятие их. Так, в рассказах Аэлиты о Туме и гибели Атлантиды наряду с точными указателями времени («Тума, то есть Марс, *двадцать тысячелетий* тому назад был населен Аолами» (165); «*Сорок дней и сорок ночей* падали на Туму Сыны Неба» (167); «Со дня, когда Учкуру впервые спустились с плоскогорья, минуло *сто лет*» (185)), часто употребляются слова из ретрополя длительности: *древность, древний, вечный, прошлое* («Они считали себя младшей ветвью черной расы, которая *в величайшей древности* населяла материк» (180); «Но все же в крови негров текло воспоминание великого *прошлого*» (180); «...это знание они вынесли в глубинах памяти, как *древнее* воспоминание исчезнувшей цивилизации» (181); «прочли *древние* надписи Земзе...» (182); «Снова были прочитаны *древние книги*» (187) и др.), а также слова с имплицированным временным значением: «...были найдены *полуистлевшие* «семь папирусов Спящего» (187); «*Первородное* зло было в том, что бытие... постигалось как нечто, выходящее из разума человека» (188); «*Первоосновной* грех... может быть уничтожен грехопадением» (188); «Зачем нам, *ветхой* и *мудрой* расе, работать на завоевателей?» (198).

В романе «Аэлита» слова со значением времени используются автором в качестве эпитетов, метафор, сравнений, то есть относятся к специальным изобразительным средствам.

Темпорлексемы-эпитеты в произведении представлены только прилагательными. По своему содержанию большинство из них — изобразительные (*вечерняя* заря, *весенний* ветер, *утренний* свет, *ночное* избиение и т. п.). В некоторых присутствуют и изобразительный и лирический элементы: «Азора, что означало — радость, походила на те цыплячи, *весенние* луга, которые вспоминаются во сне, в далеком детстве» (149). Многие темпорлексемы-эпитеты, являясь по сути изобразительными, выполняют сверхзадачу, о которой говорилось выше: часто повторяясь, создают определенный «временной колорит» (*древний, старый, ветхий*).

В сравнениях темпорлексема частично теряет значение времени или изменяют его, характеризуя предмет и с качественной стороны: «...женщина, голубоватая как *сумерки*» (242); «Теперь совсем *девчонкой* казалась она Лосю» (206); «Она казалась *юношески-тонкой*...»; «Нос, слегка удлиненный рот были *по-детски* нежны» (158); «Иные плакали *детскими* голосами...» (218). Языковыми средствами выражения сравнений являются существительные, прилагательные, наречия.

Особую роль в романе играет темпорлексема *закат*. В языковом плане это слово обращает на себя внимание высокой частотностью употребления по сравнению с другими словами той же семантической группы. В тексте представлены слова *закат, закатное, закатилось* и предложные сочетания *к закату, в закате, на закате, перед закатом*.

Лексема *закат* относится к семантическому полю момента: предложные сочетания с ней дают временную характеристику действия; прилагательное *закатный* (-ая, -ое) называет момент времени опосредованно; в глаголе *закатилось* грамматическое значение времени (прошедшее перфектное) доминирует над лексическим значением времени, которое является в этом слове вторичным. В совокупности же все эти слова служат в романе для создания образа заката, образа аллегорического. О том, что сам автор придавал ему большое значение, можно судить по тому, что он вынес это слово в название одной из глав. Образ этот многоплановый. Основное его значение «расшифровывается» в следующей метафоре: «Вместо спокойного и величественного заката цивилизации мы снова вовлечемся в томительные круги столетий» (217). Исследователи творчества А. Н. Толстого, в частности Е. П. Ситникова, неоднократно указывали на то, что образ заката в романе «Аэлита» полемически направлен против теории немецкого реакционного философа О. Шпанглера о «неизбежности» «заката Европы», конце цивилизации [13, с. 20].

Подведем итоги. В романе А. Н. Толстого «Аэлита» слова с временным значением выполняют следующие функции: 1) служат для описания сюжетного времени, индивидуального времени персонажей, для выражения отношения персонажей и автора к событиям; 2) выполняют экспрессивно-эмоциональную функцию, формируя восприятие читателем всего произведения в целом; 3) используются в качестве эпитетов, сравнений, метафор, частично теряя при этом темпоральное значение и приобретая качественное; 4) наряду с другими словами служат средством индивидуализации художественных образов произведения.

Особую роль в романе играет темпорлексема *закат* и производные от нее, отражая социальную проблематику романа.

**Список литературы:** 1. Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм. — Полн. собр. соч., т. 18. 384 с. 2. Баевский В. С. Структура художественного времени в «Евгении Онегине». — Известия АН СССР, сер. лит. и яз., 1982, № 3, т. 41, с. 207—218. 3. Белоусенко П. И. История и особенности образования наречий времени в украинском языке. К., 1982. 24 с. 4. Ванников Ю. В. Опыт типологического анализа временных значений. — В кн.: Языковые универсалии и лингвистическая типология. М., 1969, с. 201—212. 5. Гайгина Р. М. Лексико-семантическое поле отношения в современном русском языке. Л., 1982. 35 с. 6. Гулыга Е. В., Лендельо Е. И. Грамматико-лексические поля в современном немецком языке. М., 1969. 184 с. 7. Зверев А. Д. Словообразование в современных восточнославянских языках. М., 1981. 206 с. 8. Кузьмина Ю. А. К вопросу о языковых средствах создания художественного времени. — В кн.: Вопросы языка и его истории. Томск, 1972, с. 70—76. 9. Моисеев А. И. Слова со значением времени в современном русском языке. — В кн.: Слово в лексико-семантической системе языка. Л., 1972, с. 92—95. 10. Мушченко Е. Г. Поэтика прозы А. Н. Толстого. Воронеж, 1983. 106 с. 11. Рейхенбах Г. Направление времени. М., 1962. 396 с. 12. Сироткина З. И. Средства выражения времени в русском и испанском языках (опыт сопоставительного анализа). М., 1975. 193 с. 13. Ситникова Е. П. О романе А. Н. Толстого «Аэлита» (Идеологический резонанс в критике после выхода книги). — В кн.: Вопросы русской литературы. Львов, 1972, вып. 1, с. 16—22. 14. Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное. М., 1979. 219 с.

Статья поступила в редколлегию 20. 10. 83.

## Мастерство диалога в пьесе А. Н. Островского «Лес»

Комедия «Лес», по единодушному мнению критиков, — одна из лучших пьес 70-х годов по богатству жизненного материала, широте охвата действительности, многопроблемности, философскому смыслу. Но если другие произведения А. Н. Островского стали объектом многих исследований, то комедия «Лес» детально рассматривается лишь в единичных работах. Так, А. Штейн посвящает этой комедии отдельную главу в своей книге «Три шедевра А. Островского». Отмечая всестороннее раскрытие действительности в пьесе, автор главное внимание обращает на разработку в ней «вопросов искусства, точнее отношения искусства к жизни» [7, с. 65].

А. Л. Гришунин в статье «Островский и Грибоедов», исследуя характер сюжета в пьесах А. Н. Островского, рассматривает комедию «Лес» в ряду таких произведений, как «Доходное место», «Бедность не порок», «Гроза», «Лес», «Таланты и поклонники», «Бешеные деньги» [1]. В книге А. И. Журавлевой «А. Н. Островский-комедиограф» изучается центральный конфликт комедии «Лес».

В ряде исследований анализируется язык пьес Островского, в том числе и язык комедии «Лес» [4; 5; 6; 7]. Один из разделов работы Г. П. Пирогова «Реализм А. Н. Островского» посвящен диалогам пьес выдающегося русского драматурга. Диалоги классифицируются по их роли в развитии действия и раскрытии характеров действующих лиц [4].

В настоящей статье рассматриваются диалоги комедии «Лес», которые не стали до настоящего времени предметом специального изучения.

Пьеса «Лес» многотемное и многосюжетное произведение. Мастерство А. Н. Островского проявилось в умении связать эти темы и сюжетные линии в стройное диалого-монологическое повествование, рисующее русскую действительность в сложную переходную эпоху. «Тотальный характер конфликта, обнаруженного Островским в самом быте современного ему темного царства, определил своеобразие драматизма в его пьесах,» — отмечает Е. Холодов [6, с. 16].

Это своеобразие драматизма находит свое выражение прежде всего в диалогах, которые в пьесах А. Н. Островского преобладают над монологами и служат одним из основных средств реализации идейно-эстетического замысла художника.

Комедия «Лес» — остроконфликтное произведение. Темному царству помещичьего своеволия, лицемерия, своекорыстия, пустословия противопоставлены люди чистые душою и сердцем, верящие в любовь, в добро, в справедливость. Этот ведущий конфликт определил характер организации диалогов в комедии, их функции и типы.

Главный объект сатирического обличения в пьесе — стареющая помещица Гурмыжская. Диалоги в пьесе подчинены главной задаче: обличению и развенчанию Гурмыжской, которая является символом старого и страшного мира собственности. Мастерство драматурга проявляется в такой композиционной организации диалогов, которая позволяет на протяжении всей пьесы держать образ Гурмыжской в фокусе социально-нравственного развенчания. В первых трех явлениях Гурмыжская отсутствует. Между тем они играют важную роль в понимании этого образа, подготавливая появление персонажа, сатирически высвечивая его внутренний мир.

Как всегда у А. Н. Островского, пьеса начинается рассказом об обитателях усадьбы Пеньки как бы с середины. В первом явлении Аксюша и Карп говорят о том, что пока неизвестно зрителю, но что хорошо известно героям. И драматург не спешит с разъяснением. Зритель с первых же реплик вовлекается в круг событий, о которых впоследствии он сам должен вынести суждение:

Аксюша: Раиса Павловна звали меня?

Карп: Так точно-с; только теперь гости приехали, так они в саду [3, с. 8].

Уже первые реплики (Аксюша — Карп; первое явление) содержат социальную и нравственную характеристику Гурмыжской. Они информируют зрителя о том, что это безхозяйственная помещица, промотавшая состояние, самодурка, вознамерившаяся выдать замуж племянницу Аксюшу за человека, которого девушка не любит.

Во втором явлении появляется новое лицо — недоучившийся гимназист Буланов. Из реплик героев становится очевидным, что Гурмыжская пригрела этого молодого человека, что он благодарен ей за участие. Именно поэтому характеристика, которую дает ей Буланов, не может вызвать сомнения.

Буланов: Раисе Павловне угодно, чтобы я женился на вас. А что Раисе Павловне угодно... [3, с. 9].

И, наконец, в третьем явлении о Гурмыжской говорят Карп и Буланов. Их диалог разрушает сложившееся у зрителя представление о том, что помещица хочет осчастливить племянницу: дать денег и выдать замуж за гимназиста.

Карп: Еще неизвестно, куда вас Раиса Павловна определит. Они хоть и барыня, а ведь их дело женское: никак даже невозможно этого знать, что у них на уме. Вдруг одно, и сейчас другое; у них в мыслях не то, что на неделе, на дню до семи перемен бывает. Вот вы и говорите: жениться; а может что другое заставят делать! Вы своей воли не имеете; привезли вас на пропитание, так как маменька у вас в бедности... А вы хотите... Уж вы и смотрите все в глаза [3, с. 11].

В четвертом явлении первого действия зрители знакомятся с Гурмыжской. Это ключевое явление пьесы, ибо здесь закладывается основа будущих конфликтов (Гурмыжская—Аксюша, Гурмыжская — Восмибратов, Гурмыжская—Несчастливцев), обнажается сущность характера помещицы Гурмыжской, раскрываются те условия, которые формируют подобные типы-характеры. Можно сказать, что Раиса Павловна солирует в этом явлении. Она на-

правляет разговор, в котором участвуют кроме нее два ее соседа — помещики Милонов и Бодаев. Какие же мотивы руководят Раисой Павловной? Гурмыжская стремится ввести в общество уже известного зрителям вчерашнего гимназиста Алексиса Буланова и в то же время отвести от себя подозрение в том, что она имеет на него виды. Отсюда ее многословие, разглагольствование о добре, справедливости и любви к людям. Милонов и Бодаев в этом явлении ведут свои партии в разном ключе:

Милонов: Раиса Павловна строгостью своей жизни украшает всю нашу губернию; наша нравственная атмосфера, если можно так сказать, благоухает ее добродетелями.

Бодаев: Лет шесть тому назад, когда слух прошел, что вы приедете жить в усадьбу, все мы здесь перепугались вашей добродетели: жены стали мириться с мужьями, дети с родителями; во многих домах даже стали тише разговаривать [3, с. 13].

Милонов откровенно восторгается Гурмыжской, реплики же Бодаева выражают иронию. Партии Милонова и Бодаева подсвечивают двойным светом реплики Раисы Павловны, и оказывается, что и преувеличенные восторги Милонова и насмешки Бодаева служат одной цели: оттеняют, подчеркивают лицемерие Гурмыжской, ее неискренность и лживость. В этом явлении дана исходная нравственная характеристика Гурмыжской. Последующие явления подчиняются задаче раскрытия указанных выше конфликтов. И здесь главной функцией диалогов становится выражение конфликта, что находится в соответствии с замыслом художника — нарисовать социально и нравственно антагонистические характеры. Таким образом, на смену диалогам, подготавливавшим фон для развертывания действия, приходят диалоги-поединки, когда сталкиваются две нравственные позиции, два мировосприятия. Сопоставление полярных характеров (Гурмыжская—Аксюша, Гурмыжская—Восмибратов, Гурмыжская—Несчастливцев) сообщает пьесе напряженность, внутренний драматизм. «В диалоге происходит схватка не просто интересов, точек зрения, но, прежде всего, борьба характеров» [4, с. 153].

Конфликт Гурмыжская—Аксюша лежит в сфере социально-нравственной. В представлении Гурмыжской, помещицы-собственницы, бедная племянница — человек бесправный, который не может иметь никаких желаний. Диалоги Гурмыжская—Аксюша призваны не только обнажить циничную собственническую психологию Гурмыжской, но и показать пагубные социальные последствия деспотизма и своеволия.

Все эти диалоги отмечены одной интересной особенностью: в высказываниях Гурмыжской отсутствует доказательность, логическая обоснованность. Она не дает себе труда аргументировать свои слова и пожелания. Отсюда выражения: «Я знаю...», «Я хочу...», «Я тебе приказываю...» [3, с. 22—23]. В диалогах-поединках Гурмыжская—Аксюша Раиса Павловна не стесняется обнажить свою сущность, ей незачем считаться с Аксюшей — подневольным человеком. Обнажить шпaги Раису Павловну и Аксюшу заставил Буланов. Честная девушка, Аксюша не боится говорить открыто о своем отношении к Алексису:

Аксюша: Я ведь не пойду за него, как к чему же эта комедия?

Гурмыжская: Комедия! Как ты смеешь? Да хоть бы и комедия; я тебя кормлю и одеваю и заставляю играть комедию. Ты не имеешь права входить в мои намерения: мне так нужно, и все тут. Он жених, ты невеста, — только ты будешь сидеть в своей комнате под надзором. Вот моя воля! [3, с. 23].

Ответ Гурмыжской показывает, что Аксюше объявлена война, и последующие события углубляют конфликт, который разрешается благополучно для Аксюши лишь благодаря случайности — вмешательству приехавшего в имение Несчастливцева.

Конфликт Гурмыжская—Восмибратов рожден бурно развивающимися в России послереформенного периода капиталистическими отношениями. Диалоги, которые ведут помещица и Восмибратов, демонстрируют силу и напор буржуазного дельца, за спиной у которого опыт, умение совершать сделки, участвовать в коммерческих предприятиях. Гурмыжскую эти диалоги представляют в другом свете:

Гурмыжская: Ты уж все принеси, как у нас уговор был.

Восмибратов: Слушаю-с.

Гурмыжская: Я не помню, кажется...

Восмибратов: Да уж не извольте беспокоиться.

Гурмыжская: Кажется полторы тысячи. (Роясь в ящике.) Где записка? Неужели я ее выронила? Не найду никак [3, с. 19].

В деловых отношениях хищница оказывается беспомощной и бессильной. Как видим, диалоги Гурмыжская—Восмибратов несут на себе важную нагрузку. В них раскрывается общественно-экономическая несостоятельность дворянства, интересы которого переместились в область самодурства и самодовольства.

Важнейшую идейную функцию в драме выполняет конфликт Гурмыжская—Несчастливцев. Два эти персонажа — две нравственные позиции, два мировоззрения. С одной стороны погрязшая в эгоизме, лицемерии, разврате помещица, с другой — благородный человек, служитель искусства, видящий свою гражданскую миссию в том, чтобы сеять «разумное, доброе, вечное».

И хотя отношение А. Н. Островского к Несчастливцеву сложно и неоднозначно, это несомненно высокий герой, высокая личность [2, с. 75, 82]. В диалогах с Несчастливцевым Раиса Павловна предстает в новом обличье. Оказывается, что всесильная помещица Гурмыжская пасует, проявляет растерянность перед лицом настоящего, уверенного в своей правоте человека. Если прежде в ее арсенале общения преобладали лицемерие и наглость, то теперь тональность ее речей изменяется:

Гурмыжская: Что ты делаешь? Это ужасно! Я могу умереть со страху [3, с. 82].

Не случайно диалоги Гурмыжская—Несчастливцев вынесены в конец пьесы. В них устами Несчастливцева подводятся итоги, выносится приговор темному царству, где «все в порядке, братец, как в лесу быть следует. Старухи выходят замуж за гимназистов, молодые девушки топятя от горького житья у своих родных; лес, братец» [3, с. 93—94].

Рассмотренные конфликты движут действие, создают драматический нерв пьесы. Менее масштабен, но тоже важен конфликт Гурмыжская—Улита. Конфликт этот внешне замаскирован угодливостью служанки и покровительством барыни. Но он существует, потому что и то и другое — следствие неравноправия в отношениях, неуважения и антагонизма.

Тему диалогам данных персонажей задает Гурмыжская. Ее беседы со служанкой — это самораскрытие, ибо кого-кого, а Улиты она не боится и не уважает. Внешне течение их беседы взрывается репликами Гурмыжской, которые обнаруживают внутреннее разобщение персонажей: «Поди прочь, мерзкая» [3, с. 25]; «Ну, это не твое дело!» [3, с. 72].

Наблюдения позволяют сделать вывод о том, что диалогические поединки, в основе которых лежит противоборство сил, позволили драматургу создать образ широкого социального обобщения. В диалогах Гурмыжская предстает не только как русская помещица послереформенной поры. Это возвращенный эксплуататорским режимом носитель деспотических начал с неизменными атрибутами: лицемерием, демагогией, фальшью, жестокостью. А. Н. Островский высмеивает, бичует деспотизм, своеволие, самодурство как антигуманные, антиобщественные, губительные для всего живого явления.

В диалогах отразилась идейная сила комедии — «злу четко противопоставлена группа положительных персонажей, являющихся жертвами, но вместе с тем активными антагонистами сатирически осмеянных гостей и обитателей усадьбы Пеньки» [2, с. 151].

**Список литературы:** 1. *Гришунин А. Л.* Островский и Грибоедов. — В кн.: *Наследие А. Н. Островского и советская культура*. М., 1974, с. 186—193. 2. *Журавлева А. И.* А. Н. Островский — комедиограф. М., 1981. 216 с. 3. *Островский А. Н.* Полн. собр. соч. В 13-ти т. М., 1950, т. 6. 376 с. 4. *Пирогов Г. П.* Реализм Островского. — В кн.: *Г. П. Пирогов, А. Ф. Захаркин. Реализм А. Н. Островского и А. П. Чехова*. М., 1967, с. 3—205. 5. *Ревякин А. И.* Искусство драматургии А. Н. Островского. М., 1974. 334 с. 6. *Холодов Е.* Мастерство Островского. М., 1978. 543 с. 7. *Штейн А. П.* Три шедевра Островского. М., 1967. 180 с.

Статья поступила в редколлегию 19. 12. 83.



П. П. Охрименко, проф.,  
Сумский пединститут

### **Проблемы места возникновения «Слова о полку Игореве» и социальной принадлежности его автора**

Наша общественность уже начала деятельную подготовку к 800-летию «Слова о полку Игореве» — гениального памятника литературы Киевской Руси, имеющего мировое значение. В связи с этим все настоятельнее заявляют о себе нерешенные проблемы этого необычного произведения, главнейшими из которых, кроме уточнения его хронологии, являются сложные вопросы о том, где возникло «Слово» и кто его автор, в частности по своей социальной принадлежности. В этой статье мы попытаемся дать на них ответы.

Автор «Слова о полку Игореве» принадлежал к наиболее передовым мыслителям Киевской Руси второй половины XII в. Его общественно-политическая позиция окончательно определена советскими учеными. Исходя из известного положения К. Маркса о том, что сущностью «Слова» является «призыв русских князей к единению как раз перед нашествием собственно монгольских полчищ» [1, с. 16], они справедливо относят его автора к самым прогрессивным деятелям своего времени, которые, намного возвышаясь над социально-классовыми интересами феодалов, отстаивали народные интересы и стремления.

Советскими учеными доказано также, что автор «Слова о полку Игореве» прекрасно знал историю, географию, природу, военное дело и языки ряда народов, в том числе восточных. В то же время он был гениальным мастером художественного слова, свободно ориентирующимся в лучших достижениях предыдущей и современной ему литературы и народнопоэтического творчества. Он дал непревзойденный образец их органического сплава в своем произведении, которому принадлежит одно из первых мест в истории мировой литературы.

Значительно труднее определить, из какой местности происходил автор «Слова о полку Игореве», где он создал свое произведение и к какой социальной среде принадлежал. В этих вопросах нет еще единого мнения.

Исследователи «Слова», делая попытки определить место его возникновения, а значит и географическую принадлежность автора, называют то Киев (например, Н. К. Гудзий, Б. А. Рыбаков), то Чернигов, Новгород-Северский или вообще Чернигово-Северщину (С. П. Обнорский, А. И. Никифоров, А. А. Назаревский,

В. Г. Федоров и др.); значительно реже указываются другие местности и пункты Руси, например, Галич и Галицкое княжество (А. С. Орлов) и даже Великий Новгород (И. Н. Кудрявцев). Необходимо решить, какая из этих точек зрения наиболее соответствует действительности.

Надо учитывать то, что многие исследователи последнего времени склонны искать автора «Слова» среди деятелей древней Черниговщины или, конкретнее, Новгород-Северщины (С. И. Котков). Думается, что такая точка зрения приобретает еще большую правдоподобность, если географическую принадлежность автора «Слова» связывать со всей древней Чернигово-Северщиной, которая в период расцвета, раскинувшись от Чернигова за Рязань, Муром и Тьмутарокань, включала в себя значительную часть будущих украинских и русских, а также белорусских земель. Во многом этим объясняется сущность «Слова» как литературного символа вековой дружбы восточнославянских народов.

Следует сделать ударение на том, что автор «Слова» неизбежно стоял на платформе общерусского (от слова *Русь*) патриотизма, но в то же время обнаруживал и чернигово-северские симпатии. Эти две формы проявления патриотизма тесно переплетаются, будучи выраженными с истинно народных позиций [2, с. 26—27]. Для подтверждения сказанного необходимо обратиться в первую очередь к тексту «Слова».

Чернигово-северские симпатии автора «Слова о полку Игореве» со всей очевидностью сказываются в похвале не только северским князьям-воинам — участникам похода, прежде всего Игорю и Всеволоду, но и другим князьям Чернигово-Северской «волости»: «храброму» Мстиславу, «красному» Роману Святославичу, Ярославу Всеволодовичу. Кроме того, автор этого произведения «лучше всего знает черниговские дела», «ему дорога прежде всего местная черниговская история» [17, с. 87, 88]. Надо учесть и то, что в «Слове» часто фигурирует Чернигов, в ряде случаев упоминающийся сразу же после Киева — стольного города Киевской Руси. В этом отношении особенно характерно выражение «встона бо, братіе, Кієвъ туюго, а Черниговъ напастьми», где выражено горе всей родной земли из-за неудачного похода Игоря.

Симпатии автора «Слова о полку Игореве» к Чернигово-Северщине, которые еще четче подчеркивают его общерусский патриотизм, его безграничную любовь ко всей Русской земле, очевидны. Вполне закономерно напрашивается вывод о том, что автор этого произведения происходил именно из Чернигово-Северщины, к чему склоняется немало исследователей как прошлого, так и нашего времени (Н. М. Карамзин, М. А. Максимович, К. Д. Ушинский, Д. И. Багалий, С. П. Обнорский, В. Г. Федоров, В. И. Стеллецкий, С. И. Котков и др.). И все же такой вывод нуждается в подтверждении по возможности как можно большим количеством конкретных фактов, свидетельствующих, в частности, о тесной связи «Слова» с культурно-литературными традициями и языковыми особенностями древней Чернигово-Северщины.

«Слово о полку Игореве» со всей очевидностью отразило местные литературные традиции, связанные с Чернигово-Северской

землей [11; 12]. Так, в нем, как и в «Хождении» Даниила (игумена одного из черниговских монастырей начала XII в.), неразрывно переплетены общерусский и местный патриотизм. Идейная сущность «Слова» очень напоминает публицистический пафос «Слова о князьях» — глубоко патриотической проповеди, произнесенной около 1175 г. в одном из черниговских храмов. Его неизвестный автор, как и автор повести-пэзмы о походе Игоря, резко осуждал княжеские распри и усобицы, призывал к единению в борьбе с половцами, настоятельно советовал князьям думать не о своих выгодах, а в первую очередь о судьбах родной земли. Он с упреком обращался к ним: «Вы же до слова брату стерпѣти не можете и за малу обиду вражду смертоносную въздвижете отъ поганыхъ на свою братію». Так же гневно обличал за распри многих князей-современников и автор «Слова», подчеркивая, что они «начяша... про малое «се великое» мълвити, а сами на себѣ крамолу ковати». Анализ подобных явлений подтверждает наличие чернигово-северских литературных традиций в «Слове о полку Игореве».

Особо следует отметить близость «Слова» к распространенному рассказу о походе Игоря, зафиксированному в Киевском летописном своде. Он заимствован из более древней Чернигово-Северской летописи, которая не сохранилась до нашего времени. Об очевидной связи «Слова» с этим рассказом ученые писали неоднократно, в том числе такие, как В. П. Адрианова-Перетц и Б. А. Рыбаков [4, с. 314; 15, с. 172].

О тесной связи «Слова о полку Игореве» с Чернигово-Северской землей говорит и его язык [12, с. 14; 2, с. 9—10, 27—29, 29—31]. Не случайно известный советский языковед С. П. Обнорский, тщательно и всесторонне проанализировав языковые особенности этого произведения, пришел к выводу, что оно возникло на юге Руси, скорее всего на Северщине [10, с. 196]. С ним солидаризуется С. И. Котков, изучивший лексику ряда «старинных текстов, относимых к области бывлой Новгород-Северской земли». Он сделал обоснованное предположение о том, что «родиной «Слова о полку Игореве» явилась именно эта земля» [5, с. 24]. Такую же мысль еще в середине прошлого века высказывал, ссылаясь главным образом на особенности языка «Слова», воспитанник Новгород-Северской гимназии, известный всему миру педагог и талантливый литератор К. Д. Ушинский [3, с. 57—65]. Он утверждал, что «Слово» написано, «по всей вероятности, северянином и в Северии», то есть на Северщине, причем скорее всего при дворе Игоря Новгород-Северского близким ему человеком [3, с. 64].

К этому можно добавить, что в «Слове о полку Игореве» имеется ряд слов и выражений, типичных для говоров современной Черниговщины. Например: «лисичи брешуть» — *лисичі* (собаки) *брешуть*, «велми рано» — *вельми рано*, «въвком рыскаше» — *вовком рискає*, «щекоть» — *щекот* (на Черниговщине в Щорском районе имеется даже село *Щекот*), «дѣвки» *дівки*, с ударением на первом слоге, и т. п. Такие параллели характерны и для говоров северной Сумщины («на болони» — *на оболоні* и др.), и юго-восточной Белоруссии, и ряда курских, орловских, Брянских

и некоторых других районов [2, с. 28—29], территории которых входили в состав древней Чернигово-Северской «волости».

Как идейное содержание, так и язык «Слова о полку Игореве» убеждают в том, что оно возникло на Чернигово-Северской земле и написано северянином. Об этом же говорит и ярко проявляющаяся языческая струя этого во всех отношениях оригинального памятника. Не случайно К. Маркс в письме к Ф. Энгельсу от 5 марта 1856 г. отметил: «Вся песнь носит героически-христианский характер, хотя языческие элементы выступают еще весьма заметно» [1, с. 16]. «Слово» отличается обилием языческих элементов и, как отметил Д. С. Лихачев, «отсутствием обычной для памятников древнерусской литературы враждебности к язычеству» [7, с. 310]. Это особенно явно выступает в плаче Ярославны, который «в основной своей части... является типичным языческим заговором» [16, с. 321], а также в упоминании языческих божеств и мифологических существ, в одухотворении природы, использовании языческого фольклора и т. п.

«Слово о полку Игореве» написано в конце XII в., когда на Руси христианство уже прочно укрепилось в верхних слоях общества и близких к ним прослойках. Утверждение, что оно возникло в Киеве в придворной среде Святослава Всеволодовича, нельзя считать правдоподобным.

По мнению Б. А. Рыбакова, «Слово» создано во время пребывания Игоря в Киеве в качестве гостя и просителя, то есть в конце июля—первой половине августа 1185 г., когда якобы именно «в Киеве в эти дни нашелся гениальный поэт, который смог выразить все эти мысли (идейную сущность «Слова». — П. О.) в такой совершенной форме» [15, с. 279]. Он якобы исполнял свое произведение в присутствии гостя (Игоря) и свиты великого князя Святослава Киевского [15, с. 271—279]. Однако такие выводы не подтверждаются содержанием «Слова» [2, с. 6—11], а также теми соображениями, что столь густо насыщенное язычеством произведение не могло появиться и тем более исполняться в стольном городе Киеве — центре христианской Руси, да еще во дворце великого князя, где при решении важных вопросов присутствовали представители высшего христианского духовенства и сам митрополит [2, с. 36—37].

Подобное произведение могло возникнуть только в тех районах Киевской Руси, где были сильны пережитки язычества. Такими в те времена являлись прежде всего районы Чернигово-Северской «волости», где язычество своеобразно переплеталось с христианством, образуя ярко выраженное двоеверие, проникавшее и в княжескую среду, в сознание таких ее представителей, как Ярославна [6, с. 327]. Язычество активно оплодотворяло художественную культуру древнего Чернигова и всей Чернигово-Северщины, придавая ей своеобразный характер, «новое, отличное от Киева, стилевое направление» [2, с. 35], что касается и «Слова о полку Игореве».

Из этого вытекает, что повесть-поэма о походе Игоря на половцев возникла на Чернигово-Северщине под пером пламенного патриота Киевской Руси и верного сына своей родной земли. Он

гениально владел словом, ориентируясь главным образом на народные истоки, что диктовалось глубокой народностью его убеждений и стремлений.

До сих пор остается спорным вопрос о социальной принадлежности автора «Слова о полку Игореве». Вообще этому вопросу не уделялось надлежащего внимания, хотя он представляет одну из основных проблем изучения «Слова» [11, с. 13—16].

Распространенное мнение о том, что автор «Слова о полку Игореве» происходил из боярской среды (сторонниками чего являются В. Г. Федоров, Б. А. Рыбаков и др.), вряд ли отвечает действительности. Если бы это было так, если бы он в самом деле принадлежал к феодальной верхушке, был, скажем, тысяцким (как считают упомянутые ученые), то не выступал бы столь смело против многих князей, не мог бы, будучи вассалом, занимать подчеркнуто независимую позицию, на что неоднократно обращали внимание исследователи, в частности Д. С. Лихачев. Он справедливо отметил, что автор «Слова» «был независим и смел..., говорил как равный со всеми..., требовал, а не молил» [6, с. 31]; по своим взглядам и убеждениям он был человеком необычным, «занимал свою независимую от правящей верхушки феодального общества патриотическую позицию» [8, с. 144]. Под такую высокую мерку представители высшего феодального общества явно не подходят.

Независимая позиция автора «Слова о полку Игореве» была во многом обусловлена его социальным положением. А такое положение в феодальном обществе, в том числе Киевской Руси, в ряде случаев занимали наставники, советники, учителя (в широком понимании этого слова) властителей. Они были обычно немощными, о чем свидетельствует, например, «Моление» Даниила Заточника (написанное позднее «Слова» лет на сорок). Будучи далекими от материальных интересов, такие наставники часто чувствовали себя относительно независимыми, внутренне гордыми от сознания своего духовного превосходства над господствующими (что столь очевидно выразил тот же Даниил Заточник — своего рода «разночинец», интеллигент-протестант последних десятилетий существования Киевской Руси, предшественником которого в «обличительном пафосе» был автор «Слова»). Положение наставника, учителя, советника позволяло говорить даже самым высоким представителям феодальной верхушки откровенную, нередко горькую правду, что и делал автор «Слова» по отношению к Игорю и многим другим князьям. При этом обычно не возникало большого риска для такого наставника-учителя, ибо к нему, по многовековой традиции морального кодекса, отношение даже высокопоставленного воспитанника было, как правило, снисходительно-простительным (в худшем же случае угрожала потеря «должности», что заканчивалось переходом к другому князю или пострижением в монахи).

Таким образом, наиболее вероятно, что автором «Слова о полку Игореве» был наставник, учитель и советник Игоря Новгород-Северского, привязанный к нему искренней любовью, очевидно, еще с того времени, когда тот воспитывался в семье отца — чер-

ниговского князя Святослава Олеговича (Ольговича). Из «Слова» видно, что это был исключительно одаренный человек, гениальный поэт и эрудированный историк, а также умудренный воин. Именно такой и мог выступать в роли наставника княжича (или княжичей: не только Игоря, но и его меньшего брата Всеволода, а потом и старшего сына Игоря — Владимира; не случайно именно их он вспоминает в концовке-похвале своей повести-поэмы). Он же одновременно мог быть и летописцем (на такую мысль наталкивают глубокие исторические знания атора «Слова»), и поэтом или поэтом-певцом, сначала, по всей вероятности, при Святославе Олеговиче, а позднее и при своем воспитаннике — князе Игоре Святославиче. Вполне правдоподобно, что именно он вел записи в Чернигово-Северской летописи, вошедшей в Киевский летописный свод.

По замечанию М. И. Марченко, одной из важнейших составных частей Киевского летописного свода является «Черниговская (Чернигово-Северская. — П. О.) летопись князя Игоря Святославича, героя «Слова о полку Игореве», который начал княжить в Чернигове в 1198 г.» [9, с. 21]. Как утверждает Д. С. Лихачев («Русские летописи и их культурно-историческое значение». М.; Л., 1947), в это время по заданию Игоря был составлен «летописец», легший в основу Чернигово-Северской летописи, которая вошла в Киевский летописный свод.

В Киевском летописном своде многие места по стилю и манере изложения (главным образом в описании событий, связанных с Чернигово-Северщиной), как отмечено рядом исследователей, очень напоминают «Слово», на что обратил внимание, в частности, Б. А. Рыбаков [14, с. 57]. Кроме того, в Киевском летописном своде заметно идеализируется Игорь Святославич, причем похвалы в его адрес часто сближаются с соответствующими местами «Слова» [15, с. 172, 193—194, 216 и др.]. Столь многозначительные факты подсказывают вывод о том, что автором или соавтором Чернигово-Северской летописи и автором «Слова» является одно и то же лицо.

Все это дает веские основания предположить, что создателем «Слова о полку Игореве» был наставник Игоря [11, с. 15; 2, с. 11]. Как человек неимущий, не стремящийся к личной выгоде и наживе, он не дорожил отношением князей, смело обличал их за своекорыстные интересы, особенно укорял Игоря — своего храброго и отчаянного, но иногда непредусмотрительного любимца-воспитанника — за сепаратный поход против половцев, который и описал в «Слове». По многим признакам он был близок к феодальной среде его героев [13, с. 7—9], участвовал в изображаемом событии [18, с. 212—217; 2, с. 38—39]. Прежде всего социальной принадлежностью и несокрушимыми патристическими убеждениями объясняется необычная смелость авторской позиции и глубокая народность «Слова».

Наиболее сложной из проблем, касающихся авторства «Слова о полку Игореве», является установление собственного имени его создателя. В разное время назывались разные «претенденты»: то «премудрый книжник» Тимофей (Н. Головин), то «словутный пе-

вещ» Митуса (И. Снегирев, Л. Черепнин, Н. Водовозов, А. Югов), то сын тысяцкого Игоря, находившийся с ним в половецком плену (И. Новиков), то сам его тысяцкий Рагуил Добрынич (В. Федоров), то киевский тысяцкий и летописец Петр Бориславич (Б. Рыбаков), то боярин Софоний Рязанец (В. Суетенко), а то и князья — участники похода: Святослав Ольгович, князь Рыльский (М. Домнин), Игорь Святославич (Н. Шарлемань, И. Кобзев, В. Чивилихин), и даже сам великий князь Святослав Всеволодович (В. Медведев). Однако все это не выходит за зыбкие границы догадок и гипотез. Установить конкретное имя автора «Слова» пока что не удается, да и вообще удастся ли когда-нибудь. Только случай в разыскании новых, более достоверных материалов может помочь в этом сложном деле.

Итак, с уверенностью можно сказать, что «Слово о полку Игореве» возникло в Чернигово-Северской «волости», очень возможно при дворе князя Игоря в Новгороде-Северском под пером близкого к нему лица, по всей вероятности, участника похода 1185 г., наставника Игоря, его певца и летописца, автора или соавтора Чернигово-Северской летописи. Несомненно то, что этот гениальный поэт, хотя и общался с княжеской средой, был последовательным выразителем народных интересов. Его собственное имя, сокрытое от нас временем, следует искать среди самых передовых общественно-культурных деятелей Чернигово-Северской земли второй половины XII в.

**Список литературы:** 1. *Маркс К.* Письмо к Ф. Энгельсу от 5 марта 1856 г. — *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд., т. 29, с. 16—23. 2. Актуальные проблемы «Слова о полку Игореве». Сумы, 1983. 58 с. 3. Игорь, князь Северский. Поэма / Пер. Н. Гербеля. Современник, 1854, № 2, с. 57—65. 4. История русской литературы. — М.; Л., 1941, т. 1. 404 с. *Котков С. И.* Лексические элементы «Слова о полку Игореве», связанные с Новгород-Северской землей. — *Русская речь*, 1975, № 5, с. 13—24. 6. *Лихачев Д. С.* «Слово о полку Игореве» — героический пролог русской литературы. Л., 1967. 119 с. 7. *Лихачев Д. С.* «Слово о полку Игореве» и особенности русской средневековой литературы. — В кн.: Слово о полку Игореве — памятник XII в. М.; Л., 1962. 8. *Лихачев Д. С.* Слово о полку Игореве. 2-е изд. М.; Л., 1955. 151 с. 9. *Марченко М. И.* Українська історіографія (з давніх часів до середини XIX ст.) К., 1959. 258 с. 10. *Обнорский С. П.* Очерки по истории русского литературного языка старшего периода. М.; Л., 1946. 198 с. 11. *Охрименко П. П.* Проблеми вивчення «Слова о полку Ігоревім». Суми, 1980. 20 с. 12. *Охрименко П. П.* Проблеми хронології, авторства і реставрації тексту «Слова о полку Ігоревім». Суми, 1975. 20 с. 13. *Робинсон А.* Черное солнце рода Игоревы. — *Неделя*, 1979, № 12, с. 7—9. 14. *Рыбаков Б.* Кто же автор «Слова о полку Игореве»? — *Наука и жизнь*, 1972, № 10, с. 51—57. 15. *Рыбаков Б. А.* «Слово о полку Игореве» и его современники. М., 1971. 293 с. 16. *Сапунов Б. В.* Ярославна и древнерусское язычество. — В кн.: Слово о полку Игореве — памятник XII в. М.; Л., 1962. 17. *Соловьев А. В.* Политический кругозор автора «Слова о полку Игореве». — *Исторические записки АН СССР*, 1948, т. 25, с. 71—103. 18. *Шарлемань Н. В.* Природа в «Слове о полку Игореве». — В кн.: Слово о полку Игореве. М.; Л., 1950, с. 212—217.

Статья поступила в редколлегию 18. 12. 83.

## Ярославна — образ «Слова о полку Игореве» и историческая личность

Трудно раскрываются тайны «трудных повѣстий» [31, с. 53] «Слова о полку Игореве». Неясного становится меньше, но до конца понято далеко не все. Сказанное в первую очередь относится к образам знаменитого памятника: кто такие «все три Мстиславичи» [31, с. 61], Изяслав и Всеволод Васильковичи? О каком Мстиславе идет речь в обращении «А ты, буй Романе и Мстиславе» [31, с. 60]? Что мы знаем о Ярославне и Бояне, играющих первостепенную роль в поэме?

Ответить на эти давно возникшие вопросы крайне затруднительно в силу ограниченности художественного и документального материала. Для решения поставленной нами проблемы, например, могут быть использованы только плач Ярославны и несколько косвенных исторических свидетельств. Естественно, при таких условиях о многом приходится лишь догадываться, предполагать, строить доказательства и делать выводы на основе логических рассуждений, учитывая неоднозначность решения уже известного

Полагаем, статья, посвященная Ярославне как художественному образу и человеку, должна вызвать интерес, а отдельные ее положения, возможно, — полемику.

Осудительные сентенции Святослава по поводу самовольного похода Игоря против половцев, прерванные картиной сна великого киевского князя и его «золотым словом», требовали продолжения, развития. Для того, чтобы снова вернуться к Игорю, не выпустить из поля зрения его частную жизнь, понадобился образ Ярославны. Что же касается последующего фрагмента «Слова» — побега пленника, то он воспринимается как закономерный результат мольбы любящей женщины, обращенной к ветру, Днепру и солнцу.

Но только этим композиционная функция плача Ярославны не ограничена. Почти за каждой фразой его угадываются уже известные события. Такое напоминание выполняет усилительную и активизирующую функцию, заставляя еще и еще раз вспомнить о случившемся, пережить его трагедию; подчеркивает осведомленность Ярославны в участи, постигшей мужа и его сподвижников. Прежде всего ей известно, что битва произошла на берегу Каялы, в безводной, опаленной солнцем степи. Ветер назван «ветрилом» — сильным, порывистым, буйным. Весной он обычно дул со стороны Азовского моря, то есть в лицо наступающим, что уменьшало видимость из-за пыли и удлиняло полет вражеских стрел. Не случайно упомянуто «море» — конечно, озеро вблизи Каялы, поскольку в древнерусском языке слова *море, озеро, вода* являлись синонимами. Ярославна знает, что Игорь жив, но может погибнуть в любую минуту от ран, из мести, в результате несчастного случая. Особенно много общего у плача со сном Святослава, его «золотым словом». Символический подтекст в обращении к Днепру — ува-



жение к государственной мудрости и военному таланту киевского князя. Объединяет эти две картины внешнее и внутреннее проявление печали, скорби. То, что Святослава тревожило во сне, для Ярославны уже явь. Смысловая переключка сна и «золотого слова» Святослава с плачем Ярославны — удачный художественный прием.

В идейно-художественном отношении плач жены Игоря представляет собой законченное целое (многие поэты переводили именно этот эпизод, а не все «Слово»). Считаем необходимым выяснить его жанровую природу, что, в свою очередь, будет способствовать решению нашей основной задачи.

Плач Ярославны — своеобразный плач в плаче, ибо само «Слово», по существу, является плачем о поражении русских. К тому же, основному плачу сопутствуют еще два: плач жен воинов, павших на поле брани, и плач матери по юному Ростиславу, утонувшему в Стугне [24, с. 200—210]. Даже радостный, ликующий финал полностью не снимает общего трагического настроения произведения: спасся только Игорь, «а Игорева храброго плъку не крѣсити» [31, с. 61].

Различными исследователями жанр плача Ярославны определяется по-разному: магическое заклинание [8, с. 38], соединение традиций народного причитания и заклинательных формул [2, с. 304], языческий заговор [28, с. 321], причитание по образцу народного [15, с. 125].

Рассмотрим этот вопрос подробнее. В древности слова *плакать*, *плакати* имели четыре значения: 1. Пролить слезы, горюя, скорбя. 2. Оплакивать умершего, погибшего, совершать похоронный обряд. 3. Жаловаться, сетовать на кого-либо. 4. Просить, вымаливать что-либо [29, с. 79—80].

Нельзя связывать плач Ярославны только с первым из названных значений, как это делает В. Л. Виноградова [29, с. 79], в нем наблюдаются оттенки и других значений этого слова. Цель Ярославны заключалась не только в том, чтобы «пролить слезы, горюя, скорбя». Вне всякого сомнения, «плач» в данном случае — название условное. Он уникален, непохож на плачи, приводимые в том же «Слове», летописях (в частности, плач по князю Изяславу Ярославичу, Владимиру Васильковичу), «Сказании о Борисе и Глебе», «Повести о житии Александра Невского», «Задонщине». Не отвечает полностью плач Ярославны и канонам устно-поэтического плача погребального или поминального обрядов. Ярославна только «плачет», а не оплакивает. Как уже говорилось, факт смерти отсутствует, хотя и не исключен. Поэтому она «плачет», «аркучи», — причитая. Вместе с тем традиционно — плачущая женщина (плачи — продукт, главным образом, женского творчества) обращается с мольбой не к людям, а всемогущим силам природы, жалеет и себя, скорбит о собственной участи.

Некоторыми чертами плач Ярославны напоминает заговоры и заклинания, возникшие также в языческой древности и впоследствии христианизированные. И хотя дохристианские заговоры и заклинания в чистом виде не сохранились, их признаки находят свое отражение в произведениях более позднего времени: произ-

несение при определенных условиях, «зычным» голосом, обращение к «зарю утренней», «солнцу красному», «ветру буйному»; «славной реке Непре». Все это есть и в плаче Ярославны. Однако, если в обычных заговорах и заклинаниях, как правило, дается прямое указание силам природы выполнить волю заговаривающего или заклинающего, то Ярославна ничего не требует, а только просит, что закономерно для христианской молитвы. Правда, просьба эта несколько своеобразна, так как содержит укор силам природы в равнодушном отношении к ее близким, а это, в свою очередь, уходит корнями в язычество, когда богам не только молились, но могли их наказывать, если просьба не выполнялась.

Ярославна не называет христианского бога, равно как и богов языческих. Она обращается к солнцу, а не к Хорсу или Дажьд-богу, к ветру, а не Стрибогу, хотя эти божества в «Слове» упоминаются. Зависимость от образов природы, обожествление и поклонение им подчеркнуты обращением «господине». По заключению Р. О. Якобсона, «три адресата заклинательных зовов Ярославны явственно принадлежат к трем ярусам мироздания... запечатленным в космологической традиции индоевропейских народов... Высшая область — небо, низшая — земля, средняя — промежуточный мир между небом и землей» [37, с. 33]. То есть, речь идет о солнце (небо), земле (по ней протекает Днепр), ветре (промежуточный мир между небом и землей).

В обращении Ярославны к силам природы отразилось «панорамное зрение» — одна из черт стиля монументального историзма: ветер и солнце в ее плаче связаны с местом битвы в половецкой степи, Днепр — с родной землей. Однако в перечне этих географических пунктов нарушена логическая последовательность. Вначале — Каяла (ветер), затем — Русь (Днепр), в конце — снова Каяла (солнце).

Казалось бы, в первую очередь следовало молить о помощи солнцу, образом которого мотивированы поступки и дела Игоря. Ярославна же на первое место ставит ветер.

Однозначного ответа на вопрос, чем это объясняется, дать нельзя. Возможно, сделано так под влиянием древнего сказочного сюжета о споре солнца, мороза и ветра, кто из них сильнее, могущественнее. Человек, втянутый в спор, отдает предпочтение ветру, которому свойственно ослаблять холод и уменьшать жару. Хотя, если учесть такую особенность автора «Слова», как частые намеки и недомолвки, то может возникнуть совершенно неожиданное предположение. Конечно, молящая о помощи Ярославна не стояла на «забороле» неподвижно. Ее слова-переживания сопровождалась жестами: при обращении к ветру руки простирались в стороны, словно лоя его; при обращении к Днепру несколько опускались вниз, к земле, а затем поднимались вверх, к солнцу. Не напоминает ли чередование этих движений взмахов крыльев летящей «зегзицы»? Не подчеркивалась ли таким оригинальным приемом поспешность мысленного полета Ярославны на Дунай и Каялу? — Как знать?!

Ярославна, дочь своего времени, безусловно, не отошла еще от языческих представлений, хотя формально исповедовала новую

религию. Это типичный пример двоеверия, явления, характерного для первых веков христианства, на которое указывал К. Маркс: «Вся песнь носит героическо-христианский характер, хотя языческие элементы выступают еще весьма заметно» [1, с. 16]. Быть может, именно двоеверие — основная причина того, что «Слово» дошло до нас в единственном, к тому же позднем, списке. С точки зрения церковников, произведение, проникнутое языческой идеологией, являлось еретическим, подлежало запрету и уничтожению. Дерзкие «зовы» плача Ярославны, идущие вразрез с догмами православия, могли сыграть в этом отношении не последнюю роль.

В плаче чувствуется также влияние свадебно-обрядовой, песенной и сказочной поэтики: троекратные повторы, контрастные сравнения, эмоциональные метафоры, эпитеты.

Как видим, плач Ярославны — это свободная импровизация, созданная на основе различных фольклорных жанров, своеобразное причитание-молитва, в котором переплетаются элементы язычества и христианства, ярко отразившие миропонимание человека XII в.

Раскрытие темы необходимо предполагает привлечение некоторых данных, полученных в результате анализа «темных мест» плача, и прежде всего, ответа на вопрос: таким ли в действительности было начало его, каким принято считать теперь? Куда следует отнести слова «копіа поють» [31, с. 62]? Является ли это завершением лирического отступления, идущего после «золотого слова» Святослава, или началом лирического монолога княгини?

Вспомним, что в упомянутом лирическом отступлении автор, как бы подводя итог всему сказанному о междукняжеских отношениях, противопоставляет удачные походы «пръвыхъ князей», в частности, «старога Владимира» [31, с. 62], разобщенности действий князей своих современников: после поражения Игоря против вторгшихся на Русь половцев, выступили объединенные силы Святослава Всеволодовича и Рюрика Ростиславича. В то же время родной брат Рюрика Давид от участия в походе отказался, увел дружину в Смоленск, тем самым способствовал врагам: «Сего бо нынѣ сташа стязи Рюриковы, а друзи — Давидовы, нъ розно ся имъ хоботы пашуть» [31, с. 62] — с горечью констатирует поэт. Ясно, что речь идет только о размежевании войск Ростиславичей (знамена их развеваются «розно» — врозь, несогласно, враждебно). При чем же тогда «копіа поють», да еще «на Дунаи»? Выходит, эти слова к лирическому отступлению не относятся. Тогда «Копіа поють на Дунаи, Ярославнынъ гласъ ся слышитъ» — начало плача Ярославны. Уместно отметить одну особенность: в мусин-пушкинском тексте и екатерининской копии «ся» не было, что позволяет думать о возможной опiske в слове «слышитъ» («и» вместо «а»). Тогда читалось бы так: «Копіа поють на Дунаи, Ярославнынъ гласъ слышать».

Правомерность предположения о том, что плач Ярославны начинался словами: «Копіа поють...», подкрепляется подобными языковыми конструкциями «Слова»: «Дивъ кличетъ» [31, с. 54], «крычатъ тѣлѣгы», «лисици брешуть» [31, с. 54], обязательно имеющими продолжение. На логичность предложенного прочтения («Копіа

поютъ на Дунай, Ярославнынь гласъ слышать») указывает другая фраза: «Дѣвѣи поютъ на Дунай, вьются голоси чрезъ море до Кіева» [31, с. 64], создающая антитезу: тревога по поводу военных приготовлений — ликование после благополучного исхода.

Что же может означать «копіа поютъ»? Конечно, имеются в виду не летящие копьѣ, так как копьѣ на Руси, по утверждению А. В. Арциховского, предназначалось не для метания, а для удара. Метательное оружие называлось *сулицей* [4, с. 11]. Б. А. Рыбаков считает, что копьѣ, поднятые кверху, «поют» во время быстрой езды [25, с. 160]. А. К. Югов под «копьем» понимает войсковое подразделение. Поют дружины. Это более правдоподобно, поскольку основывается на летописном свидетельстве [30, с. 162]. Тогда смысл сказанного таков: войска Ярослава Владимировича находятся в боевой готовности («поютъ») на Дунае. Отправить незамедлительно помощь Игорю для него не представит затруднения. Стремительность броска воинов с Дуная на Каялу могла обеспечиваться и тем, что в полку Игоря, вне сомнения, находились их родственники, прибывшие в свое время с Ярославной из Галича в Новгород-Северский. Именно так, эти слова поняли и отдельные переводчики произведения (Л. А. Мей, Н. М. Павлов (Бицын), А. А. Прокофьев, М. А. Тарловский, И. А. Новиков), а Г. П. Штурм отделил их интервалом и от лирического отступления и от плача Ярославны, придав тем самым характер самостоятельной картины. Сделано это было, очевидно, под влиянием А. С. Орлова, назвавшего неясную фразу «неожиданной и отрывистой» [21, с. 110].

Таким образом, спор о том, что такое *Дунай* «Слова» — длинная река, носящая это название, или эпическое наименование всякой большой реки — вероятнее всего, решается в пользу сторонников первого предположения. Для нас же это важно как указание на родственные связи между Ярославной и Ярославом Владимировичем. Оказавшись в затруднительном положении, дочь прежде всего обратилась за помощью к отцу, находившемуся, возможно, в то время с войском на Дунае. Ведь в «золотом слове» Святослава упомянуто, что Ярослав Осмомысл обеспечил защиту Руси с Запада, «затворивъ Дунаю ворота», что владел он огромными землями, «суды рядя до Дуная» [31, с. 60]. Подлинный Дунай всегда привлекал к себе внимание и Ярославны и автора «Слова» — и события, там происходившие, не могли их не волновать. В данном случае надежду вселяло еще и то, что Ярослав Владимирович уже не раз оказывал поддержку южным князьям в борьбе со Степью. Особенно памятным был 1184 г., когда большой отряд галичан принял участие в походе Святослава Всеволодовича против хана Кобяка [23, стб. 630—631].

Существует косвенное доказательство, что Ярославна надеялась на военную помощь отца. В. Н. Татищев в «Истории Российской», для которой он использовал древнюю Черниговскую летопись, не дошедшую до нас, свидетельствует о выкупе русских пленных. Половцы запросили за Игоря две тысячи гривен, за других князей — по тысяче, за воевод — по сто-двести гривен. Ярослав Черниговский и жена князя Всеволода Святославича «мно-

гих вименяли» [33, с. 269]. Не могла Ярославна при возникшей ситуации остаться безучастной к судьбе Игоря. Скорее всего, выкуп не состоялся потому, что была уверенность в освобождении посредством военной силы. Объяснение неизвестного переводчика «Слова» из архива Белосельских-Белозерских («Сумма сия так велика была по тогдашнему времени, что супруга Игорева Ефросинья Ярославна как ни любила его, не в состоянии была выкупить») [9, с. 236] вряд ли может быть принято всерьез.

В связи со сказанным сомнительным кажется утверждение итальянского литературоведа Э. Бадзарелли, вытекающее из перевода «Слова» А. Н. Майкова, о том, что глагол *слышитъ* в рассматриваемом предложении якобы относится к Игорю, имя которого выступает в качестве грамматического подлежащего (Игорь слышит «Ярославнынъ гласъ»). В уста супруги вкладывается то, что проходит перед «внутренним взором» мужа, переживающего одновременно щемящую боль разлуки с любимой, горечь поражения и позор плена [5, с. 617—622]. Мысль не оригинальна. В 1938 г. ее высказывал И. А. Новиков, но так же без убедительных доказательств [20, с. 65—67].

Не решен окончательно вопрос о том, кто подразумевается под «зегзицею», с которой сравнивается Ярославна. Наиболее распространено мнение — *кукушка* (М. А. Максимович, А. С. Орлов, Л. А. Булаховский, Б. А. Рыбаков и др.), хотя некоторые переводчики искали иное соответствие в мире пернатых: *горлица* (А. И. Мусин-Пушкин, В. В. Капнист, Н. В. Гербель), *чечетка* (В. А. Жуковский), *ласточка* (А. Н. Майков, Д. И. Минаев), *чайка* (Т. Г. Шевченко). По народным поверьям, кукушка прилетает плакать по покойнику, а во многих песнях и сказках символизирует одинокую тоскующую женщину, чаще всего вдову. В русских народных говорах кукушку называют *зогзой*, *зогзицей*, *загоской*, *загонькой*; в украинских — *зозулей*, *зозуленькой*; в белорусских — *зазулей*, *язюлей*.

Созвучие с *зегзицею* в этих словах налицо. Однако сомнительно, чтобы Ярославна в сознании автора могла ассоциироваться с кукушкой. Ведущее качество характера Ярославны — преданность мужу, дому, родине. Для кукушки же, как известно, свойственен так называемый гнездовой паразитизм — выведение птенцов в гнездах других птиц. Кроме того, автор предельно точен в звукоподражательной передаче птичьего пения и крика: для орлов — это «клекот», соловьев — «щекот», дятлов — «тект», сорок — «троскотание». Почему же тогда «зегзица» «кычеть»? Если бы речь шла о кукушке, она бы *куковала*. *Кычеть* — настоящее время от глагола *кикати*. Киканье — пронзительный птичий крик, в котором слышится настойчивый звук *ки*. Издают его различные птицы: лебеди, сычи, совы, но особенно чайки. Рыдающий крик чайки вызывает представление о плачущей женщине скорее, нежели монотонный, однообразный крик кукушки.

Первым из поэтов, интуитивно почувствовавшим это, был Т. Г. Шевченко [31, с. 203], а первым из ученых, попытавшимся доказать правильность такого перевода, — Н. В. Шарлемань. «На Десне, между Коропом и Новгород-Северским, — писал он, —

крестьяне называют местами *гигичкой, зигичкой* — чайку, по-русски пигалицу или чибиса... Может быть, в данном случае и автор «Слова» сравнил Ярославну с той птицей, которая издавна на Украине была символом печали, т. е. чайкой, как в песне «Ой, біда, біда чайці небозі, що вивела діток при битій дорозі». Может быть, автор «Слова» назвал эту чайку именем «зигичка», которое в его время, возможно, было более распространено, а позднее переписчиками было славянизировано и превратилось в «зегзицу» [35, с. 115]. Версия Н. В. Шарлеманя особенно убедительна в свете гипотез о том, что автором «Слова» был выходец из Чернигово-Северской земли. Именно поэтому в произведении широко отразились не только политические, географические, литературные особенности данного региона, но и его лексико-фразеологическое своеобразие, бытующее в народной речи до настоящего времени.

И еще одно. Чайка, в противоположность лесной жительнице, — кукушке, обитает в долинах рек. Она летит так низко, что порой припадает к воде. Очевидно, такая особенность полета породила замечательную по психологической глубине картину: Ярославна, словно чайка, спешит прикоснуться к дунайской воде — символу отцовского сочувствия, и только после этого устремляется на Каялу, к мужу.

Однако гипотеза Н. В. Шарлеманя имеет и уязвимое место: в «Слове» упоминается не только *зегзица*, но и *чайка* («чайцами на струяхъ») [31, с. 64]. По всей вероятности, *зегзица* — это диалектное название чайки.

Долгое время ни у кого из исследователей «Слова» не вызвало сомнения то, что «бебрянь рукавъ» [31, с. 62] Ярославны — бобровая опушка рукава ее верхней одежды. Между прочим, это нашло отражение в большинстве переводов плача и произведений изобразительного искусства на данную тему, а поэты Д. И. Минаев и Н. В. Гербель даже «одежи» Ярославну в бобровую шубу, несмотря на летнюю пору времени.

А. К. Югов усомнился в тождественности слов *бебрянь* и *бобровий*, но сделал неправильное заключение. Он произвольно превратил слово *бобр* (тигр), зафиксированное в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля, в *бобра* и посчитал, что «бебрянь рукавъ» — рукав, обшитый полосками тигровой шкуры [30, с. 163].

Только сравнительно недавно удалось правильно объяснить, что значит «бебрянь рукавъ». Н. А. Мещерский в «Истории иудейской войны» Иосифа Флавия наткнулся на слово *бобръ* в значении белой шелковой, очень дорогой ткани. Таким образом, Ярославна хотела омыть раны Игоря не бобровым или тигровым мехом, а длинным шелковым рукавом, который легко было омочить в реке [19, с. 5—6]. Белое крыло «незнаемой» (безвестной, одинокой) «зегзицы» (чайки) — очень близкая параллель к белому рукаву скорбящей одинокой женщины.

Ярославна мысленно стремится на Каялу, туда, где произошла неудачная битва с половцами. Какая река носила это название — предмет долговременного спора. Только в 1982 г. М. Ф. Гетманец

убедительно обосновал гипотезу Н. В. Сибилева о том, что Каяла — это небольшая степная речка Макатиха, приток Голой Долины, впадающей в Сухой Торец, и объяснил смысл названия реки: тюркизм *каял* значит *скалистая* [7, с. 101—111]. Можно предположить: о местонахождении Каялы Ярославна знала от Игоря до начала похода.

В рассмотрении нуждаются еще два «темных места» плача: «Хиновъскыя стрѣлки» [31, с. 63] и «тресвѣтлое слънце» [31, с. 63].

Кроме эпитета *Хиновъскыя* в «Слове» дважды упомянуты *Хинови* (в речи бояра, обращенной к Святославу, и перечислении врагов русской земли). По смыслу — это название какого-то недружественного народа. Предположений на этот счет несколько: финны (В. Ф. Миллер), гунны (А. И. Соболевский, Д. Моравчик, А. В. Соловьев), неведомые восточные народы (И. М. Кудрявцев). Последнее — наиболее убедительно. Если победы русских вызывали одобрение венецианцев, моравов, греков, немцев, то победы половцев веселили, радовали людей, живших далеко на Востоке. Мнение И. М. Кудрявцева уточнил В. А. Чивилихин в романе-эссе «Память». По его словам, *Хинови* — это государство чжурчжэней, которое к концу XII в. занимало опрормную территорию, охватывающую бассейн Амура, Приморье, часть Китая севернее Хуанхэ, Маньчжурию и Восточную Монголию. Государство чжурчжэней в разное время называлось по-разному: *Цзинь*, *Цинь*, *Гинь*, *Кинь* — очень близко к *хин* — корню слова *Хинови*. Ярославне, очевидно, хорошо осведомленной о межгосударственных связях, было известно, что союзники половцев поставляли им оружие, в частности, стрелы.

Смысл эпитета *тресвѣтлое*, характеризующего солнце, также до конца не разгадан. Румынский профессор А. Болдур пишет: «Этот эпитет находит свое объяснение в сочетании язычества с христианством. Ярославна перевела атрибуты христианского бога на языческое божество. Поскольку христианский бог представляется в виде святой Троицы, то и солнце, поклонение которому не прекращалось, естественно, получает подобные же атрибуты» [6, с. 84].

Против такого понимания слова *тресвѣтлое* возразила В. П. Адрианова-Перетц, увидевшая в нем идею троичности проявления единого света, заимствованную из Шестоднева Иоанна экзарха болгарского, переводного памятника, известного на Руси уже в XI в. «Шестоднев, — отмечает исследователь, — представлял происхождение небесных «светильников» следующим образом: в первый день был создан «прост и несложен свет», который светил первые три дня, на четвертый «светящее сущее пръвобывшего света» было «вложено» в солнце, луну и звезды... — «телесные образы» «первобытного света» [3, с. 87].

Между тем, по нашему мнению, эпитет *тресвѣтлое* (трижды светлое, очень яркое) может быть объяснен без учета влияний и заимствований. Не исключено, что он, обнаруженный Д. С. Лихачевым и в других памятниках древнерусской литературы [18, с. 409], в данном контексте выражает одну из сторон солнечной

символики «Слова», еще раз подчеркивая преклонение Ярославны перед обожествляемым светилом, от которого в значительной мере зависела судьба Ольговичей и их воинов. К тому же, название солнца *тресвъглым* впечатляло по двум причинам: солнце должно было казаться таким не только после темной летней ночи, предшествующей плачу Ярославны, но и после недавнего затмения, вселившего во всех суеверный страх.

А теперь рассмотрим вторую часть проблемы, кто такая Ярославна как историческая личность, где и когда она «плакала».

Невозможность прямого ответа на поставленные вопросы объясняется тем, что ни в одной из известных летописей о женитьбе Игоря, его семейной жизни, действиях Ярославны нет никаких указаний.

На протяжении многих лет считалось достоверным фактом, что князь, будучи вдовцом, женился на дочери Ярослава Владимировича Галицкого. В примечании к тексту «Слова», изданному в 1800 г., читаем: «Игорь Святославич родился 15 апреля 1151 года; во Святомъ Крещении нареченъ Георгіемъ; женился въ 1184 году на Княжне Евфросиніи, дочери Князя Ярослава Володимировича Галичьскаго...» [14, с. 1].

Ошибка первых издателей памятника относительно времени женитьбы Игоря оказалась результатом некритического отношения к источнику, из которого эти сведения были почерпнуты, — «Родословнику князей великих и удельных рода Рюрика», являющегося пятой частью «Записок касательно Российской истории» Екатерины II [11, с. 129]. В нем неправильно истолковано свидетельство В. Н. Татищева о ссоре Ярослава Осмомысла с сыном Владимиром. Отец изгнал непокорного княжича, и тот два года прожил у своего шурина Игоря в Путивле [34, с. 258]. Екатерина II посчитала, если Владимир в 1184 г. назван шурином Игоря, то и женитьба новгород-северского князя на его сестре состоялась тогда же. Так под пером Екатерины II возник миф о Ярославне — жене Игоря во втором браке, подчас бытующий и поныне. Из научной он попал в художественную литературу («Исторический сказ о походе Игоря на половцев» Г. П. Шторма, повесть «Сын тысяцкого» И. А. Новикова, пьеса «Шумите, ратные знамена» Е. А. Пермяка и др.).

Что же касается имени княгини (Евфросиния), приведенного Екатериной II и первыми издателями, то оно не может считаться безусловно достоверным: версия зиждется на довольно непрочном фундаменте — «Любечском синодике» (поминальной книге. — В. Т.), в котором, вслед за Ярославом Всеволодовичем, назван не Игорь Святославич, по летописному свидетельству, княживший в Чернигове сразу после него, а неизвестный князь Феодосий. Жену Феодосия звали Евфросиния [13, с. 41]. Высказывается мнение, что Феодосий — иноческое имя, принятое Игорем перед смертью [10, с. 129].

Ошибочность утверждения, что Ярославна — вторая жена Игоря, может быть доказана следующим образом: князь не только предоставил убежище шурину, но и помирил его с отцом. С этой



целью он отправил в Галич вместе с Владимиром своего сына Святослава, полагая, очевидно, что только родной внук может смягчить сердце грозного деда. Кроме того, все сыновья Игоря (Владимир, Роман, Олег, Святослав, Ростислав), а также внук его и Кончака — Изяслав Владимирович, со временем княжили в самостоятельных уделах Галицкой земли, куда были призваны местными боярами, конечно, как прямые наследники Ярослава Владимировича по материнской линии. Судьба их сложилась трагически: междоусобица, а затем вооруженные столкновения с могущественной и строптивой знатью привели к тому, что в 1211 г. трех Игоревичей (Романа, Святослава, Ростислава) бояре повесили [32, с. 379—382].

По мнению А. В. Соловьева, Игорь женился в 1169 г., восемнадцати лет от роду (а может и немного раньше) на пятнадцатилетней Ярославне [32, с. 380]. Значит, ко времени изображаемых в «Слове» событий ей едва минуло тридцать лет. Отсюда свежесть чувств, волнующая искренность, динамизм и энергичность плача. Вероятно, именно по этой причине А. И. Мусин-Пушкин во вступительной заметке к екатерининской копии, не зная, что Владимир в плену был «опутан» дочерью Кончака, почитал Ярославну женой не Игоря, а «младого Владимира, князя Путивльского» [9, с. 326].

Если все сказанное соответствует действительности, если дети Игоря и Ярославны общие, то вполне закономерно спросить, почему в плаче матери не упомянут никто из ее детей, прежде всего — Владимир, безусловно, участвовавший в походе? А. В. Соловьев на этот вопрос отвечает так: «Она особенно беспокоится о муже, услышав, что у него несколько ран («утру князю кровавые его раны», «за раны Игоревы»). О Владимире же она знает, что он не ранен, что он находится у невесты, ему хорошо, о нем волноваться нечего. Поэтому ее плач посвящен любимому мужу и погибшему войску» [32, с. 381].

Согласиться с таким утверждением тоже нельзя. В походе 1185 г. предположительно находились не только Владимир, но и два его младших брата. В Лаврентьевской летописи указано, что Игорь был «с двема сынома из Новагорода северьскаго» [17, с. 379], тогда, как Владимир княжил в Путивле. Интересная деталь: в «Слове» князья, возглавлявшие поход (Игорь, Всеволод, Владимир, Святослав), названы «солнцами» [31, с. 55], а Олег и Святослав — «молодыми месяцами» [31, с. 59]. Сомнительно, чтобы Владимир Игоревич, которому было пятнадцать лет от роду, — это «солнце», а девятнадцатилетний Святослав Ольгович — «месяц». Не мог Святослав сравниться одновременно с солнцем и месяцем. Значит, был еще один Святослав.

А. А. Потебня, И. П. Еремин, Р. О. Якобсон, О. В. Творогов высказываются за то, что Олег и Святослав — позднейшая приписка. А. А. Зимин считает, что Святослава автор «Слова» назвал по ошибке, спутав его с племянником Игоря.

А если все же это не приписка и не ошибка? «Можно допустить, — пишет А. Г. Кузьмин, — что младшие дети Олег и Святослав ходили в поход в полку Игоря. Из текста «Слова» можно

сделать предположение либо о гибели молодых князей, либо об их пленении, либо даже просто о том, что они осиротели. Не противоречит текст «Слова» и предположению, что погибли Олег Игоревич и Святослав Ольгович, племянник Игоря (ни тот, ни другой позднее не упоминаются)» [16, с. 79]. Случаи, когда князья брали в походы малолетних сыновей, чтобы приучать их к ратному делу, не единичны. Вполне возможно, что в «полку» Игоря, задуманном как кратковременный набег, вместе с одиннадцатилетним Олегом находился и девятилетний Святослав.

Полагаем, что причина заботы Ярославны только об Игоре и его воинах заключается совсем в другом: если после поражения «жены Рускыя въсплакашась» о «своихъ милыхъ ладахъ» [31, с. 57—58] (каждая о своем), то жена князя по феодальному этикету должна была радеть не только о муже, но и обо всех его сподвижниках. При создавшемся положении (у многих женщин в войске могли находиться не только мужья, но и сыновья) Ярославна не имела морального права высказывать только свое материнское горе. Ведь горе касалось многих, было общим. В собирательный же образ «воев», конечно, включалось и частное, глубоко личное — ее дети. Попутно отметим, что нельзя также согласиться с А. В. Соловьевым, считавшим войско Игоря «погибшим». Известно, что из шести-восьми тысяч человек, принимавших участие в походе, около пяти тысяч попало в плен. «Погибшие» же — значит умершие.

Вопрос о том, где плакала Ярославна, в городе Путивле; как считает большинство исследователей, или в селе Путивске, расположенном близ Новгорода-Северского, как предположил Н. В. Шарлемань [36, с. 327—328], уже специального рассмотрения не требует [22, с. 48—53]. То, что Ярославна «плакала» в городе Путивле, сомнений не вызывает. Со своей стороны, попытаемся установить причину ее отъезда из Новгорода-Северского. Скорее всего, к этому побудило пребывание в Путивле опального Владимира Ярославича, руководившего обороной от возможного нападения половцев. Под защитой родного брата, в городе, хорошо укрепленном, она чувствовала себя в большей безопасности. О времени прибытия Ярославны в Путивль можно только догадываться: то ли она провожала мужа до Путивля и там осталась ждать его возвращения из похода, то ли отправилась специально для встречи победителей (на это она надеялась, этого ждала), то ли укрылась ввиду угрозы, нависшей над стольным городом Игоря.

Наконец, несколько соображений о том, когда мог прозвучать плач Ярославны.

Еще Н. К. Гудзий обратил внимание на то, что жена Игоря «плакала» не тогда, когда это было естественно по ходу развивающихся событий [8, с. 38]. И. А. Новиков такое противоречие нахдил кажущимся, отмечая: «Тотчас после пленения Игоря она плакала несомненно, как и другие русские жены, но вряд ли ее плач был бы таков; он так же, как и у других, скорее походил бы на причитание. Здесь же ее тоска отстоялась, здесь ею выстрадано каждое слово. Наш автор обладает высоким искусством не только уметь дать, но и знать когда дать» [20, с. 64].

Считая высказанную мысль правильной, постараемся глубже обосновать ее. Начнем с доказательства неубедительности появившегося в последнее время утверждения Г. В. Сумарукова, будто Ярославна узнала о провале похода Игоря 18 мая 1185 г., и в тот же день «разнесся над русскими просторами полный скорби и любви её знаменитый плач» [33, с. 25]. Отправной точкой для автора послужило летописное свидетельство о предоставлении пленному Игорю возможности вызвать из дому священника, расширенное предположением, что за ним был послан нарочный («гонец») 12 мая, в тот же день, когда произошла битва. Зная расстояние от Каялы (Макашихи) до Путивля (около 500 км) и произвольно определив скорость езды «гонца» (80 км в сутки), нетрудно было высчитать время его прибытия в Путивль — «среди дня 18 мая».

Такой способ доказательства не выдерживает критики. Согласие на вызов священника вряд ли дано 12 мая: половцам, опьяненным победой и занятым дележом добычи, было не до душевного состояния Игоря. Да и сам князь, потрясенный случившимся, конечно думал не о спасении души. Далее, почему на Русь был отправлен именно «гонец»? Сомнительно, чтобы половцы стали выполнять желание пленника столь успешно. К тому же, откуда такая категоричность относительно расстояния, преодолеваемого «гонцом»? Принимается во внимание только возможность покрытия 80 км в сутки при быстрой езде. Но могли же возникнуть неожиданные задержки из-за погодных условий, состояния дорог, лошадей и т. д. Наконец, Г. В. Сумаруков, определяя время плача Ярославны серединой дня 18 мая, не согласует своих выводов со «Словом», в котором прямо сказано, что раздавался он на утренней заре.

Наши рассуждения по данному вопросу пойдут в ином направлении. Конечно, узнав об участии мужа, Ярославна, как и другие обездоленные женщины, выразила горе слезами, сетованиями, причитаниями, но, скорее всего, ее плач прозвучал в какой-то день всеобщей скорби, связанный с поминанием покойников — языческий обряд, переосмысленный церковью. «Плач Ярославны в Путивле, — по словам Б. А. Рыбакова, — не просто обращение жены к далекому мужу, это олицетворенная Русь, призывающая к себе своих защитников. Как в средневековых рисунках одна башня символически означала весь город, а трое всадников — целое войско, так и здесь Ярославна была символом всей Руси, с тревогой следившей за судьбой далеко залетевшего «Олегова хороброго гнезда» [26, с. 8]. Слишком велика идейная нагрузка на плач Ярославны, слишком рельефны его общественные мотивы, чтобы он был обособлен, оторван от народных обычаев, взглядов, чаяний.

Как известно, русское войско потерпело поражение 12 мая 1185 г., а Игорь бежал из плена, примерно, 21 июня [26, с. 271]. Можно предположить, что плач Ярославны связан с каким-то поминальным днем между этими датами. «Красная горка» — первое воскресенье после пасхи (пасха в 1185 г. была 5 мая), «радунница» — следующий понедельник и «नावий день» — вторник, приходившиеся на 12, 13, 14 мая, в расчет не принимаются, поскольку

Ярославна не могла еще ничего знать о случившейся беде. Остае-ся «русальная суббота», канун «троицына дня» (23 июня). Есл Игорь бежал 21 июня, то в «русальную субботу» находился еш далеко от родных мест. (Домой вернулся 10 июля) [26, с. 275 Ярославна же была уверена, что он по-прежнему томился в ни воле. Поэтому в общем ритуальном хоре поминания в канун «троицына дня» свободно мог прозвучать и ее скорбный голос с «заборола» путивльской городской стены.

Из всего сказанного можно сделать следующие выводы: Ярославна — один из главных и, пожалуй, самый чарующий, самы любимый автором художественный образ «Слова». Основным чертами ее характера являются: патриотизм, способность глубоки и верно любить, мужественно и стойко переносить невзгоды, чувство собственного достоинства, уверенности в себе. Плач Ярославны — причитание-молитва — уникальное явление в древне русской литературе.

Передовая женщина Древней Руси, хорошо осведомленная событиями внутренней и внешней жизни страны, дочь своего времени и своего класса, Ярославна придерживалась двоеверия, была тесно связана с устнопоэтической стихией, что сближает е миропонимание с народным. Вместе с тем — она княгиня, живущая насущными заботами княжеско-боярской среды, свято соблюдающая феодальный этикет.

Единственная жена Игоря, Ярославна была матерью всех его детей. То, что она носила имя Евфросинья — только предположение. «Плакала» молодая женщина в городе Путивле, по-видимому, в «русальную субботу», 23 июня 1185 г.

**Список литературы:** 1. *Маркс К.* Маркс Энгельсу — в Манчестер. — Маркс К. Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 29, с. 16—23. 2. *Адрианова-Перетц В. П.* «Слово о полку Игореве» и устная народная поэзия. — В кн.: Слово о полку Игореве М.; Л., 1950, с. 291—319. 3. *Адрианова-Перетц В.* Об эпитете «тресветлый» в «Слове о полку Игореве». — Русская литература, 1964, № 1, с. 86—87. 4. *Арциховский А. В.* Русское оружие X—XIII вв. — В кн.: Докл. и сообщ. ист. фак Московск. ун-та. М., 1946, вып. 4, с. 3—17. 5. *Боброва Е. И.* К новому толкованию плача Ярославны. — В кн.: ТОДРЛ. Л., 1969, т. 24, с. 35—38. 6. *Болдур А.* Ярославна и русское двоеверие в «Слове о полку Игореве». — Русская литература, 1964, № 1, с. 84—86. 7. *Гетманец М. Ф.* Тайна реки Каялы («Слово о полку Игореве»). Харьков, 1982. 143 с. 8. *Гудзий Н. К.* Слово о полку Игореве. — Литературная учеба, 1937, № 5, с. 30—54. 9. *Дмитриев Л. А.* История первого издания «Слова о полку Игореве». М.; Л., 1960. 380 с. 10. *Дмитриев Л. А.* Важнейшие проблемы исследования «Слова о полку Игореве». — В кн.: ТОДРЛ. М.; Л., 1964, т. 20, с. 120—138. 11. Записки касательно российской истории. 2-е изд. СПб, 1801, ч. 5. 277 с. 12. *Зимин А. А.* Ипатьевская летопись и «Слово о полку Игореве». — История СССР, 1968, № 6, с. 43—64. 13. *Зотов Р. В.* О черниговских князьях. СПб, 1982. 327 с. 14. Ироническая песнь о походе на половцев удельного князя Новагорода-Северскаго Игоря Святославича... М., 1800. 46 с. 15. История русской литературы X—XVII веков / Под ред Д. С. Лихачева. М., 1980. 459 с. 16. *Кузьмин А. Г.* Ипатьевская летопись и «Слово о полку Игореве» (По поводу статьи А. А. Зимина). — История СССР, 1968, № 6, с. 64—87. 17. Летопись по Лаврентьевскому списку. СПб, 1897. 512 с. 18. *Лихачев Д. С.* «Тресветлое солнце» плача Ярославны. — В кн.: ТОДРЛ. Л., 1969, т. 24, с. 409 — 427. 19. *Мещерский Н. А.* К толкованию лексики «Слова о полку Игореве» — Учен. зап. Ленингр. ун-та, № 198. Сер. филол. наук, 1956, вып. 24, с. 3—9. 20. *Новиков И.* Слово о полку Игореве и его автор. М., 1938. 85 с. 21. *Орлов А. С.* Древнерусская литература XI—XVI вв. 2-е изд. М.;

Л., 1939. 287 с. 22. *Охрименко П. П.* Где плакала Ярославна? — В кн.: Актуальные проблемы «Слова о полку Игореве». Сумы, 1983, с. 48—53. 23. Полное собрание русских летописей. М., 1962, т. 2. 938 стб. 24. *Прийма Ф. Я.* Голоса, вторящие плачу Ярославны. — В кн.: Современные проблемы литературоведения и языкознания. М., 1974, с. 200—210. 25. *Рыбаков Б., Кузьмина В., Филин Ф.* Старые мысли, устарелые методы (ответ А. Зимину). — Вопросы литературы, 1967, № 3, с. 153—176. 26. *Рыбаков Б. А.* Слово о полку Игореве и его современники. М., 1971. 293 с. 27. Родословник князей великих и удельных рода Рюрика. СПб, 1793. 277 с. 28. *Сапунов Б. В.* Ярославна и древнерусское язычество. — В кн.: Слово о полку Игореве — памятник XII века. М.; Л., 1962, с. 321—329. 29. Словарь-справочник «Слова о полку Игореве» / Сост. В. Л. Виноградова. Л., 1973, вып. 4. 234 с. 30. Слово о полку Игореве / Пер. и коммент. А. Югова, вступ. статьи акад. Б. Д. Грекова и А. С. Орлова. М., 1945, 193 с. 31. Слово о полку Игореве. Б-ка поэта. Л., 1952. 305 с. 32. *Соловьев А. В.* Восемь заметок к «Слову о полку Игореве». — В кн.: ТОДРЛ. М.; Л., 1964, т. 20, с. 365—385. 33. *Сумаруков Г. В.* Кто есть кто в «Слове о полку Игореве». М., 1983. 141 с. 34. *Татищев В. Н.* История Российская. М., 1964, т. 3. 338 с. 35. *Шарлемань Н. В.* Из реального комментария к «Слову о полку Игореве». — В кн.: ТОДРЛ. М.; Л., 1948, т. 6, с. 111—124. 36. *Шарлемань Н. В.* Где был Путивль, упоминаемый в «Слове о полку Игореве»? — В кн.: ТОДРЛ, М.; Л., 1961, т. 17, с. 327—328. 37. *Якобсон Р.* Композиция и космология плача Ярославны. — В кн.: ТОДРЛ. Л., 1969, т. 24, с. 32—35.

Статья поступила в редколлегию 12.01.84

А. А. Рысак, доц.,  
Луцкий пединститут

### С. Маршак — переводчик Леси Украинки

Советский читатель знает С. Маршака как поэта-лирика, сатирика, драматурга, «основоположника детской литературы» (М. Горький). Видное место занимает С. Маршак и в ряду советских поэтов-переводчиков. Он переводил на русский язык Шекспира и Бернса, Блейка и Вордсворта, Китса и Киплинга, Шелли и Петефи, Тувима и Туманяна, Нерис и Гулиа, латышскую, венгерскую народную поэзию, английские и шотландские народные баллады. Многие из этих переводов вошли в золотой фонд русской литературы. С. Маршак сумел передать своеобразие переводимых авторов, сохранить лицо каждого из них. А. Твардовский писал: «Он сделал Бернса русским, оставив его шотландцем» [6, т. 3, с. 789].

Каковы же основополагающие принципы переводческой работы С. Маршака? Мерилом всякого художественного перевода является прежде всего точность, которая, по мнению самого переводчика, «дается только смелому воображению, основанному на глубоком и пристрастном знании предмета» [2, с. 235].

Следуя великим традициям русской школы художественного перевода, С. Маршак всегда стремился создать такой перевод, который воспринимался бы как исконно русское творение, вдохнуть в иноязычное произведение новую жизнь. Одна из главных особенностей переводов С. Маршака — обладание «очарованием свободной поэтической речи» [6, т. 3, с. 783]. В свое время исследователи его творчества уже подчеркивали, что, работая над оригиналом, поэт заглядывал не только в книгу, но и в жизнь.

Обобщая высказывания С. Маршака разных лет о художественном переводе, можно констатировать, что они охватывают целый круг проблем, касающихся личности переводчика, его ответственности перед читателем; условий творческого содружества переводчика с автором оригинала; переводческого мастерства, качества перевода.

Расшифровывая первую группу проблем, следует акцентировать на уровне мировоззрения, жизненном опыте переводчика, его связях с современностью. «Переводчик не стоит вне идеологической борьбы и не освобождается от идеологической ответственности» [5, т. 6, с. 354]. «Поэт-переводчик (стихотворец или прозаик) не может и не должен быть глух к голосу своего времени» [5, т. 6,

с. 353]. «Без связи с реальностью, без глубоких и пристальных наблюдений над жизнью, без мировоззрения в самом большом смысле этого слова, без изучения языка и разных оттенков устного говора невозможна творческая работа поэта-переводчика, — утверждал С. Маршак. — Чтобы по-настоящему, не одной только головой, но и сердцем понять мир чувств Шекспира, Гете и Данте, надо найти нечто соответствующее в своем опыте чувств. В противном случае переводчик обречен на рабское, лишенное всякого воображения копирование» [3, с. 64—65].

Вторая группа проблем предусматривает прежде всего духовное родство с переводимым автором, влюбленность в него. «Зная творческий путь поэта, его давнее внимание к фольклору, — подчеркивает Б. Галанов, — легко объяснить интерес Маршака-переводчика к английским и шотландским народным балладам, от которых дорога ведет прямо к Шекспиру и Бернсу, легко объяснить прочный интерес к свобододобивой и очень народной по самому своему духу музе Петефи и Леси Украинки, Саломеи Нерис и Льва Квитко, Ованеса Туманяна и замечательного белорусского поэта-демократа Франтишека Богушевича» [1, с. 234].

С. Маршак требовал от себя и других «научиться так глубоко и тонко понимать содержание и стиль переводимого текста, чтобы безошибочно чувствовать, какое слово мог бы сказать автор или его герой и какое было бы им чуждо» [2, с. 236]. «Переводчик поэтических творений неизбежно окажется механическим перелатателем, если для него мысли, чувства, воля переводимого поэта не станут живыми и своими» [5, т. 6, с. 353].

Что же касается собственно процесса перевода, то здесь внимание акцентировалось на таких вопросах:

— совершенное владение родным языком — «Язык перевода должен быть столь же богат и чист, как и язык оригинального произведения» [2, с. 238];

— бережное сохранение духа оригинала, естественности его звучания, переводческие «свобода и необходимость», требующие по возможности ближе придерживаться размера и ритма оригинала, передавать в переводе основной замысел поэта. С. Маршак решительно выступал против буквальной точности, которая ведет к насилию над своим языком, к потере поэтической ценности переводимого. Но в то же время предостерегал против чрезмерно вольного обращения с текстом подлинника, которое сплошь и рядом приводит к искажению оригинала, стирает его индивидуальные и национальные черты;

— мастерство перевоплощения — переводчик должен «как бы перевоплотиться в автора и, во всяком случае, влюбиться в него, в его манеру и язык, сохраняя при этом верность своему языку и даже поэтической индивидуальности» [5, т. 6, с. 374].

— талант переводчика — «художественный перевод должен быть делом подлинного искусства» [2, с. 239]. Не случайно С. Маршак решительно настаивал: «Лучше совсем отказаться от перевода художественного произведения, чем перевести его плохо или посредственно» [2, с. 236].

Будучи глубоко убежденным в том, что перевод стихов — высокое и трудное искусство, С. Маршак выдвинул два казалось бы парадоксальных положения: «Первое. Перевод стихов невозможен. Второе. Каждый раз это исключение» [5, т. 6, с. 375].

Все эти теоретические обобщения подтверждает переводческая практика поэта, в частности, его переводы произведений Леси Украинки, которая была ему особенно близка и свободолюбивыми мотивами, и интернациональным пафосом, и высокой гражданственностью, и отношением к слову как оружию.

В качестве переводчика украинской поэтессы С. Маршак впервые предстал перед русским читателем в 1944 г. (стихотворение «Черешни», в оригинале — «Вишеньки»). Вот как звучат в его трактовке две последние строфы этого стихотворения:

— Ой, вишенки-черешенки,  
Налились вы соком!  
Отчего же вы растете  
На суку высоком?  
«Кабы выросли пониже,  
Мы бы не поспели,  
Кабы выросли поближе,  
Нас давно бы съели» [4, с. 118].

В оригинале:

«Ой вишеньки-черешеньки,  
Червоні, спілі,  
Чого ж бо ви так високо  
Виросли на гіллі!»  
«Ой того ми так високо  
Виросли на гіллі, —  
Якби зросли низесенько,  
Чи то ж би доспіли?» [7, т. 1, с. 227].

Удачно найдены здесь необходимые соответствия для передачи семантической и образной структуры оригинала. Как видим, иногда это достигалось при помощи определенных трансформаций, в частности синтаксической перестройки. Особенно хотелось бы обратить внимание на прием компенсации, которым мастерски пользуется переводчик. Стремясь придать переводу естественное звучание в соответствии с нормами русского языка и избегая буквализма, С. Маршак передает качественные признаки описательно, подключая к активному восприятию читательский опыт. Правда, образная структура оригинала несколько нарушена, но содержащаяся в тексте смысловая информация в общем-то сохранена. Потеря важных эпитетов *червоні, спілі*, указывающих на конечный результат процесса созревания, восполнена функциональным адекватом. Ведь вишни, которые налились соком, — это, разумеется, спелые, как правило, красные ягоды. Для сопоставления укажем, что в довольно удачном переводе этого стихотворения, принадлежащем Е. Благиной, образ спелых вишен потерян:

«Ой, вишенки-черешенки,  
Закричали детки, —  
Почему вы так высоко  
Выросли на ветке?» [8, т. 1, с. 58].

С. Маршак вслед за Лесей Украинкой передает непосредственность, простоту и удивительную поэтичность детского мировоспри-



ятия, ибо своей главной задачей он считал не буквальное воссоздание оригинала, а сохранение свойственной первоисточнику «живости, красочности, остроты мысли и жара чувства» [2, с. 237].

Какими же путями, при помощи каких приемов достигает С. Маршак высокой степени адекватности?

Путей здесь много: и «особое чутье», и мастерство перевоплощения, и удивительная способность к соизмеримости «утрат-приращений», и глубокая «расшифровка» подтекста... Мы же попытаемся рассмотреть лишь проблему лексических соответствий и связанных с ней видоизменений.

В активе С. Маршака очень выразительный перевод стихотворения «Слово мое, почему ты не стало...». Среди имеющихся шести русских прочтений (М. Старицкого, М. Комиссаровой, Е. Благиной, Б. Котлярова, А. Уварова, С. Маршака) лучшими следует признать переводы М. Комиссаровой и С. Маршака, которые поэзию перевели поэзией, удачно воссоздав важные смысловые и эмоциональные оттенки оригинала. Как и украинская поэтесса, переводчики адресуют слово-оружие мстителям.

При сопоставлении оригинала и перевода С. Маршака стихотворения «Слово...» мы увидим довольно-таки высокий процент прямых лексических соответствий — более 60. В ряде случаев встречаем всевозможные грамматические трансформации: от замены единственного числа на множественное (*вражого серця — вражьих сердец*) до замены части речи (*твердині тиранів — тюрма вековая*).

Небезынтересны переводческие видоизменения, которые можно классифицировать так: 1) переводческая интерпретация, когда сумма качеств отдельных слов концентрируется в одном слове (*гострий, безжалісний меч — яростный меч*). Как видим, эпитетное крещендо оригинала, выраженное двумя словами, суммируется в одно; 2) возбуждение образа-символа, его более частое употребление (*щира, гартована мова — верный клинок, закаленное слово*). Разумеется, здесь *верный клинок* — вовсе не для замещения эпитета *щира* (ведь не дословный же перевод!), а для подчеркивания доминантного образа-символа. Соседство же прямого и переосмысленного значений как линейное смещение имеющихся в оригинале вариантов лишь усиливает их читательское восприятие; 3) переводческая дешифровка образа, наполнение его переводческим мироощущением (*з гуком нових, не тюремних речей — с громом живых, не тюремных речей*).

Уже в первой строфе С. Маршак демонстрирует мастерство творческого перевоплощения.

В оригинале:

Слово, чому ти не твердая криця,  
Що серед бою так ясно іскриться?  
Чом ти не гострий, безжалісний меч,  
Той, що здійма вражі голови з плеч? [7, т. 1, с. 143].

В переводе:

Слово мое, почему ты не стало  
Твердым, как сталь боевого кинжала?  
О, почему ты не яростный меч,  
Головы вражьи срубающий с плеч? [9, с. 76].

И содержательный план строфы (обращение к слову, уподобление слова оружию, определение направленности его действия), и ее ритмически-интонационная организация (четырёхстопный дактиль, лирически-публицистический пафос, доверительность высказывания) нашли свои полноценные адекваты в русской одежде слова. Образ «твердая крица, що серед бою так ясно іскриться» передан более обобщенно («сталь боевого кинжала»), но восполнение «веса» произошло за счет очень выразительного эпитета (*боевого*), который своей семантикой вызывает почти адекватные ассоциации. Думается, что и упомянутый эпитет *яростный* уравнивает эпитеты оригинала *гострий, безжалісний*.

Иногда переводчик даже усиливает заданные оригиналом акценты:

Вигострю, виточу зброю іскристу,  
Скільки достане снаги мені й хисту,  
Потім її почеплю на стіні  
Іншим на втіху, на смуток мені [7, т. 1, с. 144].

В переводе:

Выточу, высветлю сталь о точило,  
Только бы воли и силы хватило.  
Будет сверкать мой клинок на стене  
Всем напоказ, укоризною мне [9, с. 77].

*Снага й хист* стали *волей и силой*, что в общем-то, учитывая контекст стихотворения, звучит целиком убедительно, как впрочем и трансформация образа *зброя... на смуток* → *клинок... укоризною*. Третья строка цитируемой строфы («Будет сверкать мой клинок на стене») вовсе не отсебятина переводчика, как это может показаться на первый взгляд. В оригинале и вправду здесь нет качественной характеристики, лишь констатация действия («Потім її почеплю на стіні»). Но, с другой стороны, у Леси Украинки этот клинок, разумеется, *сверкающий*. Ведь в первой строфе наличествует его прямая характеристика («крица, що... ясно іскриться»).

В целом же русский перевод стихотворения украинской поэтессы сохраняет мировоззрение Леси Украинки и в то же время раскрывает мир С. Маршака — наблюдательного читателя, вдумчивого критика, талантливого поэта, мастера творческого перевоплощения.

Несомненной близости подлиннику как в передаче основного смысла, так и в воссоздании ритмических, лексических и синтаксических особенностей оригинала средствами русского языка достиг поэт в переводе стихотворения «Кто вам сказал, что я хрупка...»

Кто вам сказал, что я хрупка,  
Что с долей не боролась?  
Дрожит ли у меня рука?  
И разве слаб мой голос?  
А если были в нем слышны  
И жалобы и пени,  
То это бурный плеск весны,  
Не мелкий дождь осенний... [10, т. 1, с. 338].

Перед нами исконно русское стихотворение, но вместе с тем в нем сохранены в значительной мере способ мышления, манера самовыражения украинской поэтессы.

Все ли переводы С. Маршака из Леси Украинки равноценны по своим художественным достоинствам?

«Художественный перевод должен быть делом подлинного искусства, — подчеркивал переводчик. — А это искусство, как и всякое другое, сопряжено с поисками, счастливыми находками и неизбежным риском» [2, с. 239]. И, естественно, никто не застрахован от неудач. Даже крупный мастер. Есть невыразительные переводы и у С. Маршака («Побегу я в бор дремучий...», «Калина»), но не они определяют его творческий облик.

В своих лучших переводах С. Маршак убедительно доказал, что уровень перевода определяется не только размерами таланта и мастерства. «Переводчику так же необходим жизненный опыт, как и всякому другому писателю» [3, с. 65]. Поэт хорошо знал и ценил поэзию Леси Украинки, восторгался силой ее поэтического слова, пристально вчитывался в переводимый текст, настойчиво искал и в большинстве случаев находил необходимые адекватности. Бережное отношение к тексту, стремление к высокой точности и поэтичности перевода привели, с одной стороны, к максимальному использованию лексических соответствий, а с другой, — ко всевозможным трансформациям, крайне необходимым для осуществления подлинно реалистического перевода. Эти трансформации, как следует из наблюдений над переводческой практикой С. Маршака, проявляются, кроме грамматических видоизменений, в переводческой интеграции и дешифровке образа, а также в его более частотном употреблении, особенно, если это касается доминантного образа-символа.

**Список литературы:** 1. *Галанов Б. С. Я. Маршак. Жизнь и творчество.* М., 1965. 312 с. 2. *Маршак С. Воспитание словом.* М., 1964. 584 с. 3. *Маршак С. Право на взаимность.* М., 1973. 165 с. 4. *Маршак С. Сказки, песни, загадки.* Л., 1944. 137 с. 5. *Маршак С. Собр. соч.* В 8-ми т. М., 1968—1972. 6. *Твардовский А. О переводах С. Я. Маршака.* — В кн.: *Маршак С. Соч.* В 4-х т. М., 1959. 7. *Украинка Леся.* Збір. творів. У 12-ти т. К., 1975—1979. 8. *Украинка Леся.* Собр. соч. В 3-х т. М., 1950. 9. *Украинка Леся.* Избранное. М.; Л., 1954. 368 с. 10. *Украинка Леся.* Собр. соч. В 4-х т. М., 1956.

Статья поступила в редколлегию 18.02.84.

И. П. Вишневский, проф.,  
*Львовский университет*

## **Западная Украина в жизни и творчестве А. Н. Толстого**

Имя А. Н. Толстого прочно связано с Украиной, в частности с ее западными областями. Он бывал тут дважды — в 1914—1916 гг. и в 1940 г. Коренной перелом в его творческой биографии произошел именно здесь под впечатлением увиденных картин кровавой бойни 1914—1918 гг. Тут состоялось первое приобщение писателя к публицистической деятельности.

С момента возникновения первой мировой войны известные

русские писатели (В. Брюсов, А. Куприн, А. Серафимович и др.) оказались на фронте, растянувшемся на многие километры западных областей Украины, где дралась и истекала кровью многомиллионная армия.

А. Толстой прибыл в действующую армию как корреспондент «Русских ведомостей» в начале боевых операций и вместе с частями и соединениями русской армии объездил и исходил пешком немало здешних дорог. Его взору открылись потрясающие картины разрушений населенных пунктов и страданий людей, одетых в военную форму. Это было первое серьезное соприкосновение писателя с реальной жизнью народа. В посвящении актрисе Большого театра М. П. Кандауровой А. Толстой признавался: «Я видел разрушенные города и деревни, поля, изрытые траншеями, покрытые маленькими крестами, крестьян, молчаливо копавшихся в остатках пожарища или идущих за плугом, посматривал — далеко ли от него разрываются снаряды, и женщин, которые протягивают руку на перекрестке дорог, я видел сторожевые посты на перевалах Карпат и огромные битвы по берегам Сана, я слушал, как вылетают из ночной темноты гранаты; я смотрел на наши войска в тылу и на месте работы» [2, т. 3, с. 480].

Все это легло в основу двух циклов путевых очерков «По Волыни» и «По Галиции» и примыкающего к ним очерка «Отечество», который перекликается с очерком «Родина», написанным в 1941 г., когда враг подходил к Москве. Первый цикл включал шесть очерков, а второй — девять. Оба цикла публиковались в «Русских ведомостях» и составили серию корреспонденций «Письма с пути», которые печатались и переиздавались под названием «От Москвы до Томашова».

Путевые очерки А. Толстого подкупают искренностью тона, гуманизмом, правдивостью, внешне спокойным стилем повествования, хотя речь в них шла о драматических событиях военного времени, рассказывалось о трагических человеческих судьбах. В четвертом очерке из цикла «По Волыни» открывается страшная картина империалистической бойни: «На этих полях на много верст везде, как снопы, лежали трупы разбитой армии, их было столько, что неделю спустя все еще находили их поодиночке и кучами и зарывали там же; на этих темных, сейчас невидимых полях восемь дней билась и погибла целая армия» [2, т. 3, с. 30].

А. Толстой поднимается до философского осмысления сути военных операций. Несмотря на кровь и смерть — жизнь берет свое. Война для рядового ее участника — страдание, ужас, но и труд. Писатель видит в героях трагедии людей выносливых, уравновешенных, надежных, исполненных решимости и человеческого достоинства: «Там, на войне, в деле, вы не узнаете вашего старого знакомого... Изменилось его лицо, движенья, голос; он стал необычайно умиротворен и спокоен; в окопах, в ста шагах от неприятеля, он уже третью неделю лежит на грани смерти, защищенный от нее земельным бугорком. В этой канавке за бугорком он много раз продумал и прожил свою жизнь и переоценил ее, он теперь — участник трагедии, она для него — единственное истинное бытие и великий опыт» [2, т. 3, с. 58].

Какая поразительная точность деталей военного быта и предельный историзм в истолковании русского национального характера, много раз выверенного в тяжелых исторических испытаниях на полях брани, достигнута художником в публицистическом жанре! Кстати, А. Толстой первым написал очерк о подвиге и героической смерти русского летчика Нестерова, увековечив тем самым его имя.

Публицистика А. Толстого изобилует зарисовками с натуры пестрых, разноликих городских толп, встревоженных вихрем войны, наполнена видами западноукраинских городов и местечек, через которые непрерывным потоком двигались войска. Характерным является описание одного из древнейших украинских городов — Владимира-Волынского: «Колонки, арки, гостинные дворы, церкви, множество пестрых лавчонок — все это маленькое, белое, старое теснится и лепится по косогорам у болотистой речки и вокруг большой соборной площади. И надо всем повсюду шумят огромные, раскидистые деревья. Все лавки открыты, все улицы полны народом. Хохлы в серых свитках, пестро одетые хохлушки, евреи в маленьких картузах, в черных лапсердаках, поляки, солдаты. Через город идут войска, громыаает тяжелая артиллерия, тянутся санитарные повозки» [2, т. 3, с. 19].

Разумеется, не все городские пейзажи в публицистике А. Толстого одноцветны. Многообразие наблюдаемой действительности порождала разноцветие картинок с натуры. Реалистический талант писателя без труда открывал теневые стороны жизни и быта рабочих окраин промышленных центров. Взять хотя бы описание города нефтяников Борислава: «Нефтью покрыто все дно обмелевшей широкой речки с торчащими, словно обугленными, сваями; нефтью пропитана глубокая грязь на улице, деревянные гнилые тротуары; нефтью и грязью забрызганы облупленные стены низеньких домишек, висащие на одной петле двери, разбитые стекла покривившихся окон, и вдоль этих одноэтажных прогнивших домиков по грязи и нефти двигается густая, такая же черная и грязная, толпа» [2, т. 3, с. 87]. Разительный контраст. Беспросветная бедность и запустение царили в жалких трущобах местных городов и местечек, о которых с беспощадной правдивостью поведал А. Толстой.

Так читатель попадал в обстановку прифронтовых и фронтовых городов — Львова, Дрогобыча, Станислава, Стрия, Самбора, Борислава, Ковеля — туда, где разворачивались события в преддверии Октября 1917 г. Особенно много места отведено Львову и той атмосфере, которая господствовала в этом важном военно-стратегическом центре.

Объектив публициста направлен и на положение местных крестьян. Причем писатель не обходит сложных классовых противоречий западноукраинской деревни, силой обстоятельств ввергнутой в водоворот событий военного времени: «Затем стали попадаться вольные пустые обозы, едущие за фуражом; в узкие и длинные телеги запряжены две, похожие на мышей, лошаденки, обозные крестьяне одеты в серые свитки; должно быть, не бог весть какой крепкий народ, худощавый, малорослый и хмурый; лица у

всех осторожные и смиренные, не слышно ни песен, ни смеха, это — русины и поляки. Зависимость от помещиков велика, и сейчас во многих местах начались острые отношения с магнатами» [2, т. 3, с. 20—21].

Говорится об этом экономно, как будто бесстрастно, однако с выявлением таких знаменательных примет, что сразу перед взором читателей возникает гнетущая картина неприкрытой нужды западноукраинской деревни той поры в обычных ее житейских обстоятельствах. В девятом очерке из цикла «По Галиции» лаконично дана синтетическая зарисовка социального быта прикарпатской деревни тех лет: «Там, на севере Галиции, — скудная земля, частые, убогие деревни, глухое, забитое население» [2, т. 3, с. 85].

Путевые зарисовки А. Толстого предельно насыщены фактами. Писатель в беллетризованной форме сообщал множество точных сведений о положении на фронтах, о настроениях в армии, о промахах командования, о тщеславии офицерского корпуса, о силе и слабостях противника. Именно широкая информативность как особое качество публицистики А. Толстого придавала ей злободневность и долговременность. Из отдельных звеньев выстраивалась цепь положений, характеризующих лик времени.

Для оживления публицистического текста большое значение всегда имеют фигуры людей, попадавшие на перекрестках фронтовых дорог. В очерках А. Толстого то тут, то там мелькают силуэты солдат, офицеров, врачей, санитаров, сестер милосердия, крестьян, рабочих-нефтяников, лавочников, официантов. Они не всегда поименованы — зато обязательно показаны в постоянных работах и деяниях. В этом отношении очерки А. Толстого переключаются с корреспонденциями и статьями тех лет А. Серафимовича, образуя единый пласт документальной художественно-публицистической литературы о первой империалистической войне.

А. Толстой проникает в истоки мужества воюющего народа, добирается до глубинной сути непоколебимой его веры в свои силы. Касаясь философских вопросов жизни и смерти, предельно обнаженных на полях сражений, он пишет: «Смерть в сознании каждого выведена из исходной и конечной своей точки, поставлена в отдел случайности, где ей и надлежит находиться у сильного народа, у каждого здорового человека. Вот, мне кажется, причина спокойного мужества, непоколебимой твердости и храбрости, с какими дерутся русские войска... Чтобы мужественно драться и умирать, нам не нужно возбуждать себя ни жестом, ни словом, ни вином, мы делаем это просто и естественно, потому что мы еще кочевники, мы еще молоды и слишком богаты и сильны» [2, т. 3, с. 59].

Исторический оптимизм писателя строится на прочном фундаменте опыта русского народа, добытого веками неустанного труда и ратного подвига. Тут впору восторгаться не только плотностью публицистической мысли, а и выпуклостью, пластичностью каждого стилистического оборота. Поэтому публицистика А. Толстого оказывала воздействие на умы и сердца читающей публики, помогая воочию постичь силу духа воюющего народа.

Являясь очевидцем последствий военных действий, А. Толстой не терял надежды и дальней перспективы. За сиюминутными тре-

волнениями, бедами он умел разглядеть не совсем ясные очертания грядущего торжества добра и справедливости. В его воображении роились созидательные идеи обновления и единения разобщенных в то время славянских народов. В одном из очерков «По Галиции», написанном после повторного взятия Львова русскими войсками, содержится далеко ведущее предвидение относительно будущего не только освобожденного города, но и всего многострадального края: «Теперь, когда вторично, и, разумеется, навсегда отброшена австрийская армия, необходим огромный приток энергии, сил и средств из России, чтобы оживить цепенеющую, наполовину сожженную Галицию, чтобы бедствия войны и бесчинства отступавших австрийцев загладить добрым и разумным отношением и на деле положить начало осуществлению идеи соединения и могущества славянских стран» [2, т. 3, с. 64].

Эта мечта осуществилась позднее, однако прозорливости А. Толстого, его интуиции отказать нельзя.

Путевые очерки А. Толстого впечатляют оперативностью, обстоятельностью, конкретностью реалий. Они проливают свет на многие вопросы военно-политических событий своего времени. По фактическому материалу и мастерству в совокупности они стоят иных романов и составляют яркую страницу в творческой биографии писателя. Это был своего рода пролог к его боевой антифашистской публицистике периода Великой Отечественной войны. События, о которых рассказывалось в очерках, вплотную подвели художника к постижению им закономерностей героического пути русского народа. По словам автора очерков, война стала своего рода рубежом как в его жизни, так и в творческой биографии. «Я на фронте увидел трагедию жизни, трагедию народа. Я вышел из заколдованного круга и увидел все исторические процессы», — признавался впоследствии А. Толстой в беседе с сотрудниками «Литературной газеты» [2, т. 3, с. 493].

Конечно, не всю правду о войне смог сказать писатель своими корреспонденциями с места событий. Многие и очень существенное оставалось за кадром, что обусловлено не только ограниченностью возможностей жанра, в котором он тогда работал. Вынужденная оглядка на царскую цензуру мешала А. Толстому говорить во весь голос о виденном и пережитом на фронте. Немаловажную роль сыграла и тогдашняя мировоззренческая невыразительность самого писателя. Но впечатления, вынесенные им из суровой действительности той поры, впоследствии стали исходными при создании картин военного быта и боевых операций в первой части трилогии «Хождение по мукам» — романе «Сестры». Эпизоды обороны фольварка, напряженные моменты пленения и побега Ивана Телегина написаны с той мерой достоверности, когда веришь каждому слову, каждому словесному образу. Эти сцены передают драматизм ситуаций, в которых оказывались полки, дивизии, целые армии, а перемежающие их пейзажные зарисовки воспроизводят колорит мест, где разворачивались события огромной трагедии XX века. Региональный пласт действительности органично вписывается в широкую и сложную романную структуру.

С новой, уже социалистической, явью встретился А. Толстой после исторического воссоединения западных областей в едином социалистическом государстве в 1939 г. Писатель посетил Львов в 1940 г., встречался с крестьянами Львовской области, с местной творческой интеллигенцией, с журналистами. 29 апреля 1940 г. «Вільна Україна» поместила заметку «Беседа с писателем А. Толстым». В ней сообщалось, что во Львове второй раз проездом на курорт остановился выдающийся советский писатель, общественный и научный деятель, депутат Верховного Совета СССР А. Толстой, который в беседе с сотрудниками редакции поделился своими творческими планами.

Сразу же установились тогда личные контакты с львовскими писателями — В. Василевской, С. Тудором, Я. Бжозой, А. Гаврилюком. Во Львовском отделении Союза писателей Украины состоялась дружеская встреча. Затем для выступлений была сформирована «русско-польско-украинская тройка», в которую, кроме А. Толстого, вошли молодой талантливый польский писатель, первый переводчик на польский язык классической украинской драмы М. Старицкого «Ой, не ходи, Грицю» Я. Бжоза и известный украинский писатель С. Тудор. В составе этой писательской бригады А. Толстой выезжал в Ярычевский район, где в одном из только что созданных колхозов состоялась интереснейшая встреча. А. Толстой читал отрывки из романа «Петр Первый», беседовал с колхозниками, интересовался их бытом, настроениями, заботами.

Я. Бжоза в мемуарной книге «Мои писательские приключения» рассказал о своих встречах с А. Толстым, о его выступлении, исполненном искрометного юмора.

Встречу писателей с колхозниками открыл С. Тудор, потом прочитал свой рассказ Я. Бжоза. Настал черед А. Толстого. Я. Бжоза вспоминает: «Глаза присутствующих вперились в писателя с характерной для простых людей заинтересованностью. В тишине раздавался глубокий баритон Толстого. Он читал фрагмент «Петра Первого». Певучая русская речь заиграла среди деревянных стен сарая. Казалось, что не писатель Толстой, а Петр Великий говорит и указывает рукой на Балтику. Плыла прекрасная русская проза, в которой слышался шум волн и их удары о песчаные берега. Плыла Нева среди каменных балюстрад бульвара, сияла над ней полярная заря, рождался город на крайнем севере, Санкт-Петербург, жемчужина русских городов.

Аудитория слушала как зачарованная... Это был концерт из концертов. Когда писатель закончил, наступила продолжительная пауза молчания, прежде чем тишину сарая взорвали продолжительные аплодисменты» [3, с. 97].

По окончании встречи с писателями состоялась неофициальная ее часть. А. Толстой выступал уже в другом ампула — в роли рассказчика смешных анекдотов, общительного собеседника. Я. Бжоза подмечает раскованность, демократизм, непринужденность советского писателя, его интеллигентность и доступность в одно и то же время. За товарищеским ужином Я. Бжоза оказался с противоположной стороны стола и, наблюдая А. Толстого со стороны, отмечает широту его натуры и неугомонность: «Этот европеец,



аристократ и всесторонне образованный человек, наверно, рассказывал народные, сочные и солоноватые анекдоты. Вел себя как свой среди своих. Когда мы уезжали, пожатиям рук и похлопываниям по плечам не было конца» [3, с. 97].

Прощаясь, А. Толстой пригласил своего польского собрата в гостиницу. Я. Бжоза воспользовался приглашением. А. Толстой встретил его с русским радушием. Исподволь завязался творческий разговор. Речь зашла о жанре исторического романа, о принципах создания образов исторических деятелей в художественном произведении и т. д.

Как известно, в сюжет «Петра Первого» органично входит польская тема, вызывавшая по известным причинам повышенный интерес в кругах польской литературной общественности. При спонтанно возникшем диспуте Я. Бжоза высказал суждение, что, по его представлениям, русский монарх не был таким, каким его изобразил А. Толстой. Автор «Петра Первого» тактично изложил свой взгляд на творческое истолкование образов исторических личностей в литературе социалистического реализма: «Из исторических личностей надо извлечь то, что в них содержится самого существенного и правдивого, а тем самым необходимого для человечества» [3, с. 98].

В ходе визита самопроизвольно начался разговор о творческих замыслах. Я. Бжоза признался, что задумал написать трилогию о женщинах, видимо, под впечатлением «Сестер» А. Толстого. Русский писатель одобрительно отозвался об этом замысле. Беседа затянулась за полночь. Пора расставаться. Можно понять лирико-элегическое настроение, охватившее в ту минуту гостя: «Не забуду тех мгновений, проведенных с Толстым! Ночь, клубы табачного дыма, маленькая лампочка на столе и этот полный мужчина, говоривший звучным баритоном. Тяжело было вставать и прощаться» [3, с. 98—99].

Живой образ А. Толстого — писателя и человека — встает со страниц мемуаров Я. Бжозы. Между ними завязалась дружеская переписка, прерванная второй мировой войной.

Прикарпатский край органично влился в творческую лабораторию писателя. Ряд эпизодов из жизни героев эпопеи «Хождение по мукам» почерпнуты из опыта, добытого художником именно здесь. Перестройка сознания героя трилогии Ивана Телегина началась в Карпатах. Как место действия Галиция называется на многих страницах романа «Сестры». Она упоминается в газетах, в письмах и речах героев, мелькает в авторских размышлениях. Это предопределило популярность писателя и его книг в нашем регионе еще до воссоединения.

Бывший военнопленный офицер австрийской армии Р. Крамский, осевший после возвращения из плена в Тернополе, под впечатлением второй части трилогии 2 января 1936 г. написал А. Толстому письмо, в котором говорилось:

«Только что прочитал я вторую часть Вашей трилогии «Дорога мучений» — «Год 18-ый» в польском переводе Броневского...

Удивительно сильная Ваша эпопея. Просто хочется сказать, что Вы ее писали собственной кровью. И я пишу Вам, чтобы по-

благодарить Вас за прекраснейшее произведение. Это, по-моему, из современной литературы наилучшая вещь, которую в последнее время читал. Ваш «Петр Великий» — тоже замечательная книга. Но Ваш «18-й год» превосходит все, что от писателя ожидать можно.

Хотелось бы Вас спросить: неужели Вы все описанное видели сами и пережили — ведь это нужно было быть вездесущим? Столько лиц, столько характеров — от Мурмана до Севастополя — как это Вы могли вместить в себе?! Удивительная вещь. Большое Вам спасибо от обыкновенного читателя.

Ваша русская литература в настоящее время лучшая в мире» [1].

Это многоговорящее свидетельство о том, что события, положенные в основу сюжета толстовского эпоса, волновали не только советских людей, но и читателей Западной Украины. Если вспомнить, что письмо написано из Польши в начале 1936 г., еще до завершения произведения и до воссоединения западных земель, станет очевидным, какой глубокий след в сердцах западноукраинских читателей оставляли бессмертные страницы толстовского романа, как органичны и прочны были незримые нити связи писателя с этим регионом.

Список литературы: 1. Архив А. Н. Толстого, ф. 43, оп. 2441/23. — Отдел рукописей Института мировой литературы им. А. М. Горького. 2. Толстой А. Н. Полн. собр. соч. В 15-ти т. М., 1946—1953. 3. *Brzoza Y. Moje przygody literackie*. Katowice, 1967, 221 s.

Статья поступила в редколлегию 18. 03. 84.

*Ж. А. Маргулис, преп.,  
Черновицкий университет*

## Джером К. Джером в России

Произведения известного английского писателя Джерома К. Джерома появились на русском языке в 1893 г., всего через четыре года после их выхода в свет на родине писателя. С этих пор они печатаются в переводах ежегодно, иногда по нескольку раз в год.

Вызывает интерес не только содержание произведений Дж. К. Джерома, но и особенности его юмора. Этому вопросу посвящен, в частности очерк Веры Джонстон «Современный юмор Англии» [9].

Положительными чертами таланта Дж. К. Джерома В. Джонстон считает разнообразие тем, сдержанность красок, легкость фантазии. Однако одна сторона юмора писателя вызывает недоумение автора — это «нездоровый цинизм едкой насмешки» [9, с. 216]. Критик считает, что едкой насмешке не место в произведениях чистого юмора, который именно этим и отличается от «мрачной, злой сатиры» [9, с. 216].

Для критики либерального толка наличие сатиры, направленной на критику основ буржуазного общества, представляется цинизмом.

Ближе к истине оценка юмора Дж. К. Джерома содержится в статье, появившейся в «Вестнике иностранной литературы» за 1895 г. Обозреватель отмечает, что юмор Дж. К. Джерома сочетает «трезвое отношение к действительности, реализм, с некоторой склонностью к идеализированию» [5, с. 240].

Русская критика живо откликнулась и на приезд английского писателя в Россию зимой 1899 г. В журнале «Нива» появилась статья, знакомившая русских читателей с Дж. К. Джеромом — человеком скромным, простым, доброжелательным, чуждым погоне за известностью и славой. Большой любитель живописи и музыки, он с восхищением осматривал картины Айвазовского и Репина, по достоинству оценил новаторство оперы Глинки «Руслан и Людмила», сказав, что «мог бы понять ее и без перевода, так она хорошо написана и поставлена» [13, с. 198].

Статья в «Литературных вечерах «Нового Мира» была посвящена творчеству Дж. К. Джерома. В ней отмечался успех произведений писателя в России. Размышляя о причинах этого успеха, автор пишет: «... не только тонкий, своеобразный юмор произведений Джерома подкупает русского читателя — в этих произведениях русскому читателю нравится — быть может, даже главным образом, — черта, напоминающая нашего великого Гоголя; часто проступающие во многих произведениях ... незримые слезы сквозь смех» \* [11, с. 36].

На английского писателя посещение России произвело глубокое впечатление. В 1905 г. вышла книга очерков Дж. К. Джерома «Праздные мысли в 1905 году», одна из глав которой посвящена России. В 1906 г. эта глава была переведена на русский язык и с согласия автора напечатана в России под названием «Люди будущего». Восхищение русским характером, прекрасными духовными качествами русских, с одной стороны, и, с другой стороны, негодование по поводу жестокой эксплуатации, которой подвергался этот народ, взяточничество, коррупция, недовольство низов, растущее с каждым днем, страх перед приближающейся революцией и сознание ее неизбежности — вот вопросы, которые затрагивает Дж. К. Джером в своем очерке. Даже краткое пребывание в России убедило его в том, что революция в этой стране неизбежна, хотя по своим взглядам он всегда оставался сторонником реформистского пути преобразования существующего строя.

Дж. К. Джером всем сердцем любил Россию, ее людей. С восторгом говорит он о таких душевных качествах русских, как их откровенность, восторженность, привязанность, непосредственность, великодушие, гостеприимство, которых нехватает его соотечественникам и которые так необходимы им в их «старом и сером подлунном мире» [8, с. 5]. Особенно восхищала его талантливость русских. Он рассказывает об одном из своих русских знакомых, изучившем китайский язык за шесть месяцев. Что касается английского языка, то «они выучивают его во время разговора с

---

\* В связи с этим следует отметить интерес английского писателя к творчеству Н. В. Гоголя. После своего посещения Санкт-Петербурга Дж. К. Джером попросил прислать ему бюст русского писателя.

вами», — шутливо замечает Дж. К. Джером. «Русский человек — одно из самых очаровательных существ земного шара», — утверждает писатель [8, с. 6]. Такой народ заслуживает восхищения, но он низведен властью имущими до положения не людей, а, по выражению автора очерка, «существ».

Дж. К. Джером знал о политической ситуации в России еще задолго до своего приезда в Петербург. Зимой 1895 г. он познакомился с С. М. Степняком-Кравчинским, русским писателем и революционным деятелем, который находился в это время в эмиграции в Англии. В своих воспоминаниях «Моя жизнь и время» английский писатель пишет о знакомстве с Кравчинским, о беседах с ним, о его трагической гибели [22, р. 144].

Несмотря на то, что из-за незнания русского языка Дж. К. Джером не мог свободно общаться с представителями различных кругов русского общества, все же он, с присущей ему проницательностью, увидел многие противоречия русской действительности.

Конец прошлого века характеризуется обострением классовой борьбы в России, куда перемещается центр мирового революционного движения. Политическая борьба против царизма принимает все более организованный характер. Экономика страны находится в это время в катастрофическом состоянии. Летом 1899 г. в Москве возникло громкое уголовное дело, так называемое «мамонтовское» дело, связанное с крупными финансовыми злоупотреблениями железнодорожных акционерных обществ. Впечатление от этого дела усугублялось еще и тем, что в нем были замешаны чиновники различных министерств и ведомств [6, с. 21].

Атмосфера коррупции, царившая повсюду, не осталась незамеченной английским писателем. В своем очерке он пишет: «Взятничество вообще распространено по всей России, все общественные градации которой смотрят на это, как на установленный порядок вещей» [8, с. 11].

Не ускользнула от его внимания и налаженная система доносов, с помощью которой министр внутренних дел и шеф жандармов Дурново надеялся сохранить установленный порядок вещей. Дж. К. Джером отмечает в своем очерке, что ни один русский не обсуждает со своим собеседником политических вопросов, так как не уверен в том, что его прислуга не состоит на службе в сыскальной полиции.

Сочетание всех видов гнета — капиталистического, помещичьего, национального — с политическим произволом делало нестерпимым положение трудящихся масс и придавало социальным противоречиям особую глубину. В. И. Ленин в работе «Гонители земства и Аннибалы либерализма» писал: «Если про русского крестьянина было сказано, что он всего более беден сознанием своей бедности, то про русского обывателя или подданного можно сказать, что он, будучи беден гражданскими правами, особенно беден сознанием своего бесправия. Как мужик привык к своей безысходной нищете, привык жить, не задумываясь над ее причинами и возможностью ее устранения, так русский обыватель вообще привык к всевластию правительства, привык жить, не задумываясь

над тем, может ли дальше держаться это всевластие и нет ли рядом с ним таких явлений, которые подтачивают застарелый политический строй» [1, с. 25].

Хотя Дж.К. Джером недолго был в России и не имел возможности глубоко ознакомиться с политической ситуацией в стране, он все же пишет о чудовищной эксплуатации рабочих, об их терпеливости и в то же время предвещает приближающиеся волнения и перемены. «Рабочие — рабы более правильное название для них — позволяют эксплуатировать себя с молчаливым терпением культурных существ... И все-таки каждый образованный русский, с которым вы говорите по этому вопросу, отлично знает, что революция приближается» [8, с. 8].

Не будучи сам революционером, Дж. К. Джером приветствовал грядущую русскую революцию. Рабочий класс, простых людей России он не знал, поэтому, разделяя взгляды либеральной интеллигенции, в среде которой находился, смотрит на народ как на «страшное чудовище», в которое образованные классы вдохнули жизнь» [8, с. 12]. И хотя это «чудовище» может разорвать и правого и виноватого, писатель оправдывает такого рода насилие, так как оно уничтожит невежество и несправедливость. Писатель уверен, что русский народ займет достойное место в истории человечества. «Мы свысока называем русских нецивилизованным народом, но они еще молоды... Мне кажется, что русские превзойдут нас. Их энергия, смысленность... изумительны. В общем мир будет доволен Россией, когда она приведет себя в порядок» [8, с. 15].

Далекая Россия, где побывал Дж. К. Джером и где он приобрел так много друзей, навсегда осталась в сердце и памяти писателя. В своей последней книге «Моя жизнь и время» (1926) Дж. К. Джером снова пишет о посещении России и о том впечатлении, которое произвели на него энергия, доброжелательность и даже некоторая экспансивность русских. Он предпочитает эти качества деловому складу американцев, где даже дети — уже бизнесмены [22, р. 241].

Русские друзья тоже не забывали английского писателя и через несколько лет после его приезда в Россию отправили ему групповой снимок со своими автографами в качестве рождественской открытки. Эта фотография была очень дорога ему и помогала «поддерживать... мыслительный аппарат на уровне высшего напряжения, необходимого для литературного творчества» [8, с. 5].

Образ России возникает не только в «Людях будущего» и в книге «Моя жизнь и время», но и в других произведениях Дж. К. Джерома.

Прослеживая становление характера героя в романе «Поль Келвер» (1902), автор показывает круг людей, оказавших влияние на формирование его взглядов. Среди тех, кто, посещал, наряду с Полем, мастерскую художника Делеглиза, бывали «оппозиционно настроенные министры, русские нигилисты, бежавшие из сибирской ссылки, итальянские революционеры» [21, р. 334].

В романе «Все пути ведут на Голгофу» (1920) Дж. К. Джером связывает будущее мира с Россией, проснувшейся к жизни. Суро-

вое осуждение войны, прозвучавшее в этом романе, он вкладывает в уста своих персонажей. Один из них, учитель из России, ставший солдатом французской армии, говорит о пагубном влиянии войны, превращающей человека в зверя. Он объясняет солдатам — англичанам и французам — пагубность лозунга «защиты отечества», под прикрытием которого правительства воюющих стран добиваются захвата новых территорий и рынков сбыта» [20, р. 290].

Героиня романа «Энтони Джон» Бетти Моубрей отправляется в Россию для оказания помощи голодающим. С болью говорит она о тысячах людей, погибающих в «житнице Европы», откуда в Великобританию вывозится одна треть потребляемого там зерна [19, р. 250]. Любовь к ближнему и помощь обездоленным составляют смысл и цель ее жизни. Бетти является последовательницей учения Л. Н. Толстого, она считает, что любовь поможет человечеству возвыситься.

В этом же романе Дж. К. Джером называет Л. Н. Толстого человеком, который сделал серьезную попытку жить для блага человечества [19, р. 215]. В свою очередь Л. Н. Толстой также знал произведения английского писателя, читал его рассказы. С. А. Толстая записывает в своем дневнике от 16 декабря 1898 г.: «Опять Лев Николаевич читал нам Джером Джерома вслух и так хохотал, как я давно не видела его смеющимся» [15, с. 101]. Можно предположить, что великий русский писатель был знаком не только с юмористическими произведениями Дж. К. Джерома. Так, одно из изречений английского писателя Л. Н. Толстой включил в ноябрьскую книжку «Круга чтения»: «Если для человека есть жизнь за пределами этого мира, то остается только то, что есть в человеке хорошего. Остальное — земля, и на земле останется» [16, с. 499].

В сборнике, предназначенном для воспитания и образования широких масс в духе высоких гуманистических идеалов, это изречение, с точки зрения Л. Н. Толстого, было как нельзя более подходящим.

Дж. К. Джером проявлял постоянный интерес к творчеству русских писателей. В 1926 г. он познакомился с И. А. Буниным, посетившим Лондон по приглашению английского Пэн-клуба. Дж. К. Джером, в то время уже пожилой человек, специально пришел в дом, где остановился русский писатель, чтобы лично встретиться с ним.

В биографическом очерке, посвященном английскому сатирику, И. А. Бунин отмечает, что во время своего пребывания в Англии ему часто приходилось сталкиваться с теми смешными и нелепыми противоречиями быта англичан, которые подвергались осмеянию в произведениях Дж. К. Джерома.

Доброта, любовь к людям, жизненная энергия, оптимизм — эти черты Джерома-человека и Джерома-писателя были близки И. А. Бунину и восхищали его. С особой симпатией он подчеркивает такую черту английского писателя, как его простота: «Он оставил впечатление чего-то добротного и очень приятного, но уж никак не юмориста, не писателя с всемирной славой» [4, с. 382].

В России известны были не только новеллы Дж. К. Джерома,

но и его романы и пьесы. Так, в 1902 г. на сцене Петербургского театра была поставлена пьеса «Миссис Гоббс». Заглавную роль в ней исполняла известная русская актриса М. Г. Савина. Отклики критики на игру актрисы были восторженными. Театральный критик и драматург Ю. Беляев отмечал, что в пьесе Дж. К. Джерома М. Г. Савина была «живым олицетворением веселой музыки комедии» [2, с. 280]. Так же положительно отзывается об игре актрисы журналист и редактор еженедельника «Театр и искусство» Я. Р. Кугель: «М. Г. Савина играла мисс Гоббс очаровательно, тонко, воздушно...» [14, с. 84].

Творчество Дж. К. Джерома не утратило своей популярности в нашей стране и после Великой Октябрьской социалистической революции. Его произведения неоднократно переиздавались. К. И. Чуковский пишет в своих воспоминаниях, что А. М. Горький предложил включить рассказы Дж. К. Джерома в число книг, которые должны выйти в издательстве «Всемирная литература». Как известно, А. М. Горький уделял очень большое внимание этому издательству, целью которого было дать новому советскому читателю самые лучшие книги, какие написаны на нашей планете лучшими авторами, чтобы новый читатель мог «изучать мировую словесность по лучшим переводным образцам» [18, с. 202]. А. М. Горький редактировал переводы этих рассказов, что свидетельствует о признании им роли и места Дж. К. Джерома в истории мировой литературы.

По случаю кончины английского писателя в журнале «Красная Нива» был помещен некролог, в котором отмечается, в частности, что Дж. К. Джером является наиболее популярным среди английских писателей-юмористов. «...Он не мог не видеть противоречий буржуазного строя, — говорится в некрологе, — а его юмор и наблюдательность разоблачают всю ложь и условность буржуазной морали. Он вскрывает классовый характер буржуазной науки и обман религии» [10, с. 18].

В 1937 г., в связи с десятилетием со дня смерти писателя, «Литературная газета» поместила статью, посвященную его памяти. В статье отмечается, что «Дж. К. Джером был одним из немногих писателей, с первых же дней открыто защищавших в печати Великую Социалистическую революцию в России» [12].

Произведения английского писателя продолжают издаваться в оригинале и в переводах. Отрывки из его рассказов и романов включены в вузовские учебники по изучению английского языка.

Советские литературоведы А. Гозенпуд, Е. Брандис, М. Урнов и др., не замалчивая противоречий писателя, справедливо утверждают, что его творчество способствует сохранению и укреплению гуманистических тенденций в английской мировой литературе [3; 7; 17].

Россия, в которой побывал когда-то Дж. К. Джером и которой он предсказал великое будущее, действительно вызывает восхищение всего человечества. Писатель-гуманист, осуждавший в своих произведениях войну и насилие, призывавший к доброте и миру между народами, пользуется в советской стране заслуженным уважением.

Список литературы: 1. Ленин В. И. Гонители земства и Аннибалы либерализма. — Полн. собр. соч., т. 5, с. 21—72. 2. Беляев Ю. Актеры и пьесы. СПб., 1902. 356 с. 3. Брандис Е. Английский юморист Джером К. Джером. — В кн.: Дж. К. Джером. Трое в лодке (не считая собаки). Л., 1958. 259 с. 4. Бунин И. А. Соч. В 9-ти т. М., 1967, т. 9. 622 с. 5. Вестник иностранной литературы. СПб., 1895, янв. 6. Витте С. Ю. Воспоминания. М., 1960. 555 с. 7. Гозенпуд А. О Джероме К. Джероме и его книгах. — В кн.: Дж. К. Джером. Трое в лодке (не считая собаки). Л., 1958. 639 с. 8. Джером К. Джером. Люди будущего. СПб., 1906. 12 с. 9. Джонстон В. Современный юмор Англии. — В кн.: Русское обозрение. М., 1896, т. 26. 10. Красная Нива, 1927, № 27. 11. Литературные вечера «Нового Мира», 1899, № 3. 12. Литературная газета, 1937, 10 июня. 13. Нива, 1899, № 10. 14. Театр и искусство, 1902, № 4. 15. Толстая С. А. Дневники, 1897—1909. М., 1932, т. 3. 332 с. 16. Толстой Л. Н. Круг чтения. М., 1911, т. 1. 534 с. 17. Урнов М. В. Джером К. Джером и его повесть «Трое в лодке». — В кн.: Дж. К. Джером. Трое в лодке (не считая собаки). М., 1959. 288 с. 18. Чуковский К. И. Из воспоминаний. М., 1958. 364 с. 19. Jerome K. Jerome. Anthony John. Leipzig, 1923. 296 p. 20. Jerome K. Jerome. All Roads Lead to Calvary. Leipzig, 1920. 308 p. 21. Jerome K. Jerome. Paul Kelver. London, 1904. 398 p. 22. Jerome K. Jerome. My Life and Times. London, 1926. 302 p.

Статья поступила в редколлегию 15.04.84.

---



Л. З. Егурнова, ст. преп.,  
Винницкий пединститут

### **Из опыта преподавания устного народного творчества в педагогическом институте**

Традиционная система учебных занятий по устному народному творчеству на первом курсе состоит из лекций, практических занятий, коллоквиумов и фольклорной практики. В течение первого семестра преподаватель фольклора решает общепедагогические и специфические для данного курса задачи. Первые включают адаптацию первокурсников к вузу, усиление интереса к профессии и познанию, дальнейшее развитие логического мышления и эмоционального мира студентов, совершенствование и формирование всех тех умений, которые Н. В. Кузьмина называет конструктивными, коммуникативными, организаторскими и гностическими [3, с. 95].

Специфические педагогические задачи обусловлены своеобразием устного народного творчества как учебного предмета. Это первый курс словесности, который изучают будущие учителя литературы. Преподаватель должен помочь студентам усвоить своеобразие фольклора, его жанровой системы, поэтики, показать связь фольклора и литературы, литературоведения и фольклористики. Изучение народной живописи словом способствует развитию способности и умения студентов воспринимать и анализировать художественное произведение в единстве формы и содержания.

Современные школьные программы по литературе требуют от учителя умения сочинять загадки, сказки, рассказы по пословицам и учить этому детей. Следовательно, изучение вузовского курса призвано способствовать формированию этих и других знаний, умений и навыков, необходимых учителю для изучения фольклорных тем в школе.

Все эти задачи преподаватель решает за 38 лекционных и 14 практических часов. Поэтому проблема интенсификации процесса изучения фольклора и организации самостоятельной работы студентов стоит очень остро.

В решении этого вопроса мы сталкиваемся с одной из основных проблем дидактики — проблемой «соотношения» овладения содержанием изучаемого и развитием личности обучаемых» [2, с. 53].

Поэтому до изучения курса устного народного творчества студентами важно проверить уровень их знаний фольклора. Для этого мы предложили первокурсникам специальную письменную

работу. Вот вариант, который был использован в Винницком и Дрогобычском пединститутах в 1982/83 и 1983/84 уч. гг.

1. Определите жанр следующих произведений, обоснуйте свое мнение. Какие особенности художественной формы этих произведений Вы заметили, чем обусловлены эти особенности?

1. Радуга-дуга,  
Не давай дождя,  
Давай солнышка,  
Колоколнышка.
2. Весь мир одевает, а сама  
нагишом ходит.
3. Погнаться за двумя зайцами.
4. Рыбу ловят, а мух варят.
5. Вороне соколом не быть.
6. Легок на помине.
7. Курочка ряба  
Все овес толкла,  
Просо сеяла,  
Горох веяла.
8. Я хорошая работница,  
Работы не боюсь,  
Если правый бок устает,  
Я на левый повернусь.
9. Дорогой и дорогая,  
Дорогие оба,  
Дорогая дорогого  
Довела до гроба.
10. Гром гремит,  
Земля трясется,  
Самовар в лаптях  
Несется.
11. Сидит кисурка  
В печурке,  
Ей теплешенько,  
Горячешенько!  
Кому вынется,  
Тому сбудется,  
Не минуется.

II. Определите жанр произведений, отрывки из которых приведены ниже. Обоснуйте свое мнение.

«...Кощей Бессмертный ворочается, под ним конь спотыкается. «Что ты, несытая кляча, спотыкаешься, али чуешь какую невзгоду?» «Иван-царевич был, Марью Моревну увез». «А можно догнать?» — «Бог знает, у него теперь конь богатырский лучше меня». «Нет, не утерплю», — говорит Кощей Бессмертный, — поеду и догоню». Долго ли, коротко ли, нагнал он Ивана-царевича, соскочил наземь и хотел было сечь его острою саблею...»

2. «...Его добрый конь да богатырский  
А он на корзни да натывается;  
Ай как старый от казак да Илья Муромец  
Берет плеточку шелковую в белу руку,  
А он бил коня да по крутым бедрам,  
Говорил-то Илья да таковы слова:  
«Ай ты, волчья сыть да травяной мешок!  
Али ты идти не хошь, али нести не мощь?  
Ай тут старый казак да Илья Муромец  
Да берет-то он свой тугой лук разрывчатый  
Во свои во белы ручушки...»

111. Какой из следующих ниже текстов является фольклорным? Обоснуйте свое мнение.

1. Лучина, лучина березовая,  
Что же ты, лучинушка, неясно горишь?  
Неясно горишь, не вспыхиваешь?  
Али ты, лучина, в печи не была?  
Али ты, лучинушка, не высушена?  
Али свекровь лютая водой подлила?  
«Подруженьки-голубушки, ложитесь спать,  
Ложитесь спать, вам некого ждать.  
А мне, молодешеньке, всю ночьку не спать,  
Всю ночьку не спать — мила друга ждать.  
Первый сон заснула — мила друга нет,  
Другой сон заснула я — сердечного нет,  
Третий сон заснула я — заря, белый свет!  
По белой по зорюшке мой милый идет,  
Сапожки на ножках поскрипывают,  
Соболлина шубушка пошумливают,  
На шубушке пуговки погремливают...»

2. То не ветер ветку клонит,  
Не дубравушка шумит,  
То мое сердечко стонет,  
Как осенний лист дрожит.

Извела меня кручина,  
Подколотная змея!  
Догорай, гори, моя лучина,  
Догорю с тобой и я!

Мне постыла жизнь такая,  
Давит грусть меня, тоска,  
Скоро ль, скоро ль гробовая  
Скроет грудь мою доска?

Не житье мне здесь без милой,  
С кем пойду теперь к венцу?  
Знать, сулил мне рок с могилой  
Обвенчаться молодцу.

IV. Какими жанрами фольклора Вы пользуетесь в своей повседневной жизни?

Ответы на эти вопросы позволили судить об уровне понимания студентами специфики фольклора, его жанров, умении анализировать поэтику произведения, воспринимать фольклоризм литературы.

Анализ ответов первокурсников обоих вузов показал, что студенты плохо различают жанры фольклора, особенно малые (пословицы, поговорки, жанры детского и календарного фольклора), поверхностно анализируют поэтику фольклорных жанров. Даже отличая былинку от сказки, народную песню от литературной по происхождению, они не мотивируют свои суждения.

Так письменная работа стала своеобразным рентгеном, результаты которого обусловили систему учебных занятий по устному народному творчеству.

В системе лекций был показан путь исторического развития фольклора и раскрыта система жанров. Большое внимание уделялось характеристике каждого жанра. Анализировалось своеобразие

поэтики всех видов фольклора и общefольклорные элементы в них, функциональная обусловленность художественных средств и другие принципы народной эстетики художественного слова.

Чтобы усилить эффективность лекций, активизировать внимание и умственную активность студентов, им предлагались задания к каждой лекции. Например, прочитать хрестоматийные тексты по теме следующей лекции, проработать соответствующие статьи классиков марксизма-ленинизма или выдающихся фольклористов, подобрать тексты и выписать их (например, по шесть-семь пословиц о труде, науке, мудрости; десять загадок о явлениях природы и т. п.). Подобные задания вносят элемент беседы в лекцию. Это оживляет ее, активизирует внимание студентов, усиливает их интерес к материалу, а главное — приучает к самостоятельной работе. Задания к лекциям обязывают студентов систематически готовиться к ним, постоянно работать с хрестоматией и учебником по усному народному творчеству.

Эффективность восприятия лекции усиливалась, когда студенты получали задание составить контрольные вопросы к тексту прослушанной лекции. Вопросы, составленные в процессе лекции или дома, проверялись в начале следующей лекции. Для этого отводилось пять-шесть минут, и преподаватель получал возможность судить о качестве восприятия лекции (полноте, последовательности, логике, выделении главного в каждом этапе лекции), умении сформулировать вопросы и др. А студенты благодаря анализу вопросов видят достоинства и недостатки своего мышления на лекциях.

Хорошей школой активного восприятия лекции было задание подготовить обобщение, выводы к ней. Это вначале вызывает затруднения у студентов (что является хорошей учебной ситуацией). Поэтому на первых лекциях слушатели получали частные вопросы, но для ответа на них необходимо было разобраться в материале всей лекции. Например, выделить основные тенденции в историческом развитии фольклора, определить, чем отличается поэтика исторических песен от поэтики былин, в чем сходство и различие между лирической песней и частушкой и др. Кстати, студенты, размышляя над своим изучением фольклора, отметили, что надо давать больше аналитических заданий к лекциям.

Проблемное изложение лекционного материала предлагает студенту роль безмолвного собеседника в диалоге. Своеобразная диалогичность лекций позволяет преподавателю обеспечить обратную связь в учебном процессе, готовить студентов к работе на практических занятиях. Их цель — не только углубить и закрепить постигнутое во время лекционного курса, но и формировать профессионально важные умения. Для практических занятий отбирались не только темы, изучаемые в школе: былины, сказки, загадки, пословицы, поговорки. Хотя лирические песни в школе пока не изучаются, в вузе мы отводили четыре часа для практических занятий по народной лирике. Ведь без знания поэтики народных песен нельзя по-настоящему воспринять фольклоризм книжной лирики.

План-инструкция, предлагаемая перед каждым практическим занятием студентам направляет и организует их практическую ра-

боту. Вот пример фрагмента такой инструкции к теме «Лирические протяжные песни»: проанализировать композицию выбранных вами песен, используя статью Б. Соколова «Композиция лирической песни»; на основе своих выписок из текста песен показать роль системы тропов и фигур поэтического синтаксиса в народной лирике.

Каждый студент за 14 часов практических занятий имеет возможность говорить на них не более двух-трех минут. И при этом ответ должен выявить степень теоретического освоения темы, сформированности умений анализировать художественный текст. Чтобы успеть вовлечь в работу всех студентов, мы предлагали отвечающим изложить лишь план ответа по определенному вопросу, дать рецензию на него, дополнить. Эффективно использование раздаточного материала для всей группы. Например, при изучении былин очень важно понимание приемов индивидуализации образов богатырей. Этим былины отличаются от сказок: индивидуализация героев — шаг вперед в художественном развитии народа. Каждому студенту предлагалась индивидуальная карточка с отрывком из былинного текста, в который была намеренно внесена ошибка. Студент читает свой текст вслух, анализирует природу обнаруженной ошибки. Остальные студенты слушают ответ и при необходимости уточняют, исправляют, дополняют.

Такое задание позволяет за 30 минут опросить *всех* студентов, проверить знание ими важного вопроса и одновременно закрепить его.

Для полноценного восприятия русских лирических песен очень важно понимание сути и характера символики в народной лирике. Контрольный и обучающий характер имела работа с карточками. Для них отбирались отрывки из лирических песен, в которых есть психологический параллелизм. Карточки разрезаются, на одной их половинке оказывается образ из мира природы, на другой — соотнесенное с ним изображение переживания человека. 13—15 разрезанных карточек — раздаточный материал для всей группы. Сначала вслух читает текст своей карточки тот, у которого описание природы, продолжает чтение студент, обнаруживший у себя продолжение песни. Для правильной реакции студент должен учесть не только психологический, но и композиционный и ритмический параллелизм, обладать эстетическим чутьем.

Вот текст для такого задания:

Ах, что ж ты, мой сизый голубчик,  
Ах, что ж ты ко мне не летаешь?  
Иль часты дожди крылья мочат?  
Иль буйные ветры относят?

линия разреза

Ах, что ж ты, мой милый дружок,  
Ах, что ж ты ко мне не приходишь?  
Отец или мать не пускают?  
Род-племя любить запрещают?

Элемент игры, который есть в подобных заданиях, оживляет занятие, очень увлекает студентов, что они и отмечают в своих анкетах.

«Формирование личности в учебном процессе происходит в активной деятельности и общении с учителем и товарищами» [6, с. 6]. Поэтому на практических занятиях оказались эффективными групповые задания. Для их выполнения студенты всей группы разбиваются на группки по пять-шесть человек с учетом психологической совместимости и желания работать вместе. Для выступления группки отводится 15—20 минут, а самостоятельная работа по подготовке выступления очень серьезна и разнообразна. Студентам для групповых заданий предлагались такие темы: система работы В. А. Сухомлинского над сказочным материалом; творческие задания на материале сказок по системе Дж. Родари; идейно-художественная роль народных песен в творчестве А. С. Пушкина и другие.

В своих анкетах студенты верно оценили пользу групповых заданий: они учат самостоятельно работать, повышают интерес к материалу, открывают много нового, дают возможность углубленно изучить тему, разнообразят занятие, развивают читательские умения (отобрать главное, дозировать время, увлекательно объяснять, общаться с аудиторией), чувство коллективизма, ответственности за группу, открывают преподавателю возможности студентов. Действительно, отчет в аудитории о выполненной работе очень ярко выявляет умение студента мыслить, работать самостоятельно и коллективно, обнаруживает уровень речевой культуры студентов, коммуникативные и другие умения, необходимые учителю [3, с. 95].

Некоторые студенты отмечали, что в групповых заданиях их привлекала возможность творчески работать, оригинально выступать, превращать свой ответ в маленький спектакль (искусно говорить об искусстве слова!). Иногда студенты использовали во время групповых ответов диаклады, технические средства обучения, пластинки, магнитофон, записи интервью с учениками. Темы групповых заданий требовали подчас от студентов и переноса умений, т. е. применения выработанных учебных и других умений при работе с другими текстами, в других учебных ситуациях. Так, тема «Варианты сказок о Сивке-бурке» ставила задачу сравнить все варианты, найти элементы сходства и различия в них, дать теоретический комментарий и увлекательно доложить о результатах своего мини-исследования.

Выполнение групповых заданий способствует прочному усвоению знаний. «Это психологически очень сложный процесс. Он никак не сводим к памяти или прочности запоминания. В него включается восприятие материала, его осмысливание, его запоминание и то овладение им, которое дает возможность свободно им пользоваться в различных ситуациях, по-разному им оперируя и т. д.» [5, с. 505].

Современные программы по литературе включают обучение школьников написанию сказок. Но часто сами учителя не умеют этого делать, не знают системы работы над сказками В. А. Сухомлинского и Дж. Родари [4]. На одном занятии студенты писали сказки. «Толчком воображению» стали темы «Злая падчерица и добрая мачеха», «Глупая Лиса и умный Волк». Однако сочини-

тельством мы занимались недостаточно, что огорчало студентов, предлагавших увеличить количество часов для практических занятий.

Многие студенты жалуются на трудности в усвоении фольклористики. Поэтому для коллоквиумов предлагались такие темы: «Русские революционеры-демократы о фольклоре», «Академические школы в русской фольклористике XIX века», «Проблемы советской фольклористики и этапы ее развития». На коллоквиумах проверялись и совершенствовались умения студентов работать со статьей, конспектировать, выделять главное, отделять тезисы от аргументов, концептуально мыслить.

Изучение фольклора в первом семестре завершалось письменной работой, аналогичной первой по заданиям, но с другими текстами.

1. Определить жанр и проанализировать поэтику следующих произведений.

1. Пепись, пепись, сыр-каравай,  
Дерись, дерись, сыр-каравай,  
Выше дуба дубова,  
Выше матицы еловой,  
Выше печки кирпичной.
2. Шел долговяз, в землю увяз.
3. Коня положили, да зайца ухостили.
4. Мышку стогом не задавишь.
5. Чужими руками жар загребать.
6. Не по Сеньке шапка.
7. Таракан дрова рубил,  
Комар по воду ходил,  
В грязи ноги завязил.
8. Что же это за любовь  
К человеку вяжется?  
Некрасивого полюбишь,  
Он красивым кажется.
9. На чужой стороншке  
Солнышко не греет,  
Без родимой маменьки  
Никто не пожалеет.
10. Параконд баржу везет,  
Баржа семечки грызет.
11. Бежит река волнистая,  
Сидит девка гордистая;  
На на кого не глядеть,  
Вековухой сидеть.  
Кому вынется,  
Тому сбудется,  
Не минуется.

II. Определите жанр произведений, отрывки из которых приведены ниже.

1. «...А в чистом поле стоит столб, а на столбу написаны слова: «Кто поедет от столба сего прямо, тот будет голоден и холоден; кто поедет в правую сторону, тот будет жив и здоров, а конь его будет мертв; кто поедет в левую сторону, тот сам будет убит, а конь его жив и здоров останется». Иван-царевич





Первокурсники плохо различали фольклорные жанры, слабо анализировали их поэтику. За вторую письменную работу не было неудовлетворительных оценок, 5% работ оценены удовлетворительными оценками, 74 — хорошими, 21% отличными. В конце семестра студенты хорошо различали жанры фольклора, неплохо, хотя и не всегда глубоко, анализировали поэтику произведений. В своих анкетах они отметили, что анализ поэтики главная трудность в изучении фольклора и поэтому нужно больше часов практических занятий.

Абсолютное большинство опрошенных первокурсников как главную пользу от изучения устного народного творчества отметили изучение народной души, жизни предков, расширение кругозора, обогащение речи, овладение конкретными знаниями и умениями, развитие умений самостоятельной работы, подготовку к учительской профессии; некоторые отметили обогащение сферы чувств.

На экзаменах, завершающих курс, проверялись не только знания студентов, но и их умения различать фольклорные жанры, анализировать их поэтику (отвечающий получал специальные карточки для такой работы). При оценке ответа учитывались логика, доказательность ответа, культура речи. Зная это, первокурсники в процессе изучения фольклора не ограничиваются стремлением к запоминанию. Они участвуют и в решении педагогической задачи, которая «предполагает переход ученика из одного состояния в другое и получение результатов в виде новообразования в его личности и деятельности» [3, с. 89].

Такие новообразования в личности и деятельности студентов проверяет фольклорная практика, когда обнаруживается качество усвоения знаний, овладение «системой понятий, которые складываются из понимания содержания понятий, умения использовать их на практике» [1, с. 209]. Студенты определяют жанр и художественное качество каждого записанного текста, приводят в систему свои записи, вводят их в фольклорный архив кафедры, оформляют картотеку.

В процессе изучения устного народного творчества студенты овладевают профессионально значимыми знаниями и умениями. Уровень овладения зависит от степени интенсивности самостоятельной работы студентов, так как только деятельность формирует человека. Поэтому основной профессиональной функцией преподавателя педвуза (как и любого вуза) является организаторская функция.

**Список литературы:** 1. Дьяченко М. И., Кандыбович Л. А. Психология высшей школы (Особенности деятельности студентов и преподавателей вуза). М., 1978. 320 с. 2. Загвязинский В. И. Методология и методика дидактического исследования. М., 1982. 160 с. 3. Основы вузовской педагогики. Л. 1972. 312 с. 4. Родари Дж. Грамматика фантазии. М., 1978. 212 с. 5. Рубинштейн С. Л. Проблемы общей психологии. М., 1976. 416 с. 6. Шуккина Г. И. Активизация познавательной деятельности учащихся в учебном процессе. М., 1979. 160 с.

Статья поступила в редколлегию 13.01.84.

## СОДЕРЖАНИЕ

### К 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941—1945 годов

- Бондаренко Г. Ф.* «Брестская крепость» С. С. Смирнова (К проблеме документализма) . . . . . 3  
*Лещенко П. А.* Жизненный и творческий путь поэта-воина Андрея Угарова . . . . . 9

### Советская литература

- Александрова Л. П.* Традиции А. Н. Толстого в советском историческом романе . . . . . 15  
*Ковалева А. Н., Радецкая М. М.* Образ М. Шолохова в советской поэзии . . . . . 21  
*Назарок М. А.* Работа С. Н. Сергеева-Ценского над документальными источниками исторических романов . . . . . 29  
*Зверева Л. И.* Новаторство А. Н. Толстого-драматурга . . . . . 37  
*Кононко Е. Н. Г. Р.* Державин в творчестве М. Цветаевой . . . . . 44

### Литература XIX века

- Розанова Л. Н.* Композиционно-образное влияние романа И. С. Тургенева «Накануне» на роман-эпопею Л. Н. Толстого «Война и мир» . . . . . 50  
*Левандовский Л. И.* Н. С. Лесков об И. С. Тургеневе . . . . . 56  
*Рождавский Л. П.* К вопросу о топографии повести А. И. Куприна «Поединок» . . . . . 60

### Поэтика

- Плужникова Т. И.* Выражение художественного времени языковыми средствами в романе А. Н. Толстого «Аэлита» . . . . . 67  
*Хвыля Л. К.* Мастерство диалога в пьесе А. Н. Островского «Лес» . . . . . 74

### К 800-летию «Слова о полку Игореве»

- Охрименко П. П.* Проблемы места возникновения «Слова о полку Игореве» и социальной принадлежности его автора . . . . . 79  
*Тяцценко В. И.* Ярославна — образ «Слова о полку Игореве» и историческая личность . . . . . 86

### Межнациональные связи

- Рысак А. А. С.* Маршак — переводчик Леси Украинки . . . . . 100  
*Вишневский И. П.* Западная Украина в жизни и творчестве А. Н. Толстого . . . . . 105  
*Маргулис Ж. А.* Джером К. Джером в России . . . . . 112

### Методика высшей школы

- Егурнова Л. З.* Из опыта преподавания устного народного творчества в педагогическом институте . . . . . 119

Министерство высшего и среднего  
специального образования УССР  
Черновицкий ордена Трудового Красного Знамени  
государственный университет

## ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Республиканский  
межведомственный научный сборник

В ы п у с к 2 / 4 6 /

Выходит с 1966 г.

Редактор И. П. Курганский  
Художественный редактор В. И. Сава  
Технический редактор С. Д. Довба  
Корректоры М. Ю. Горбаль,  
А. В. Карминская

Информ. бланк № 8164

Сдано в набор 27.08.84. Подп. в печать 28.05.85.  
БГ 04478. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага кн.-журн. Лит.  
гарн. Выс. печать. Усл. печ. л. 8. Усл. кр.-отт.  
8,37. Уч.-изд. л. 9,83. Тираж 1500 экз. Изд. № 1295.  
Зак. 4020. Цена 1 р. 40 коп.

Издательство при Львовском государственном  
университете издательского объединения «Вища  
школа». 290000, Львов, ул. Университетская, 1.  
Областная книжная типография, 290000, Львов.  
ул. Стефаника, 11.

1 р. 40 к.



Вопросы русской литературы, 1985, вып. 2(46), 1—128.