



Вопросы русской  
литературы

1984

Визык

2(44)



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

# **ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

**ВЫПУСК 2 (44)**

**РЕСПУБЛИКАНСКИЙ  
МЕЖВЕДОМСТВЕННЫЙ  
НАУЧНЫЙ СБОРНИК**

**Выходит с 1966 г.**

**Л Ь В О В  
ИЗДАТЕЛЬСТВО ПРИ ЛЬВОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ  
ИЗДАТЕЛЬСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «ВИЩА ШКОЛА»  
1984**

В сборнике помещены статьи, посвященные литературной Лениниане, актуальным проблемам истории советской и русской литературы, межнациональным литературным связям, а также юбилейным датам «Слова о полку Игореве», Н. В. Гоголя и А. Н. Толстого.

Для специалистов-литературоведов, преподавателей вузов и средних 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 *В. А. Капустин*, 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*, 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 Г. Я. Луцак

Э. Ф. Морозова, доц.,  
Львовский университет

## Обогащение документальных жанров в Лениниане (Репортаж)

Лениниана в прозе представлена разветвленной системой жанров: от семейной хроники и историко-биографического романа до лирического дневника и эссе, от документального монтажа до литературного портрета. Каждый из жанров претерпел в ней значительную модификацию, обновился, пополнил свои художественные возможности. Сам материал — жизнь и деятельность В. И. Ленина — обязывает писателей искать и находить новые образительно-выразительные средства для создания эстетически цельного образа В. И. Ленина, для убедительного и достоверного воплощения ленинской темы, для увеличения объема художественной информации об исторической эпохе революции и ее вожде.

Являясь важной для понимания эстетической природы Ленинианы, проблема жанровой ее специфики практически не изучена. В имеющихся исследованиях встречаются лишь беглые замечания о жанровой форме отдельных произведений. Вообще вне поля зрения исследователей оказались документальные жанры, которые, попав в систему Ленинианы, нередко обнаруживают новые возможности, обогащаются в ней. Убедиться в этом можно на примере репортажа — жанра, не характерного для исторической темы.

Репортаж определяют как оперативный жанр публицистики, в котором рассказ ведется с места события [2; 4]. Поэтому важной жанровой особенностью репортажа становится эффект присутствия, что усиливает достоверность и документальную точность информации. Правдивость сообщения, верность интерпретации, глубина проникновения в суть фактов, о которых повествуется, сочетаются с эмоциональностью подачи известия. Впечатление сопричастности, сиюминутности, заложенное в самой природе репортажа, привлекло документалистов Ленинианы своей способностью заставить читателя почувствовать себя соучастником великих исторических свершений, максимально приблизить историю к современности.

В последние годы появилось немало книг, авторы которых называют отдельные их разделы репортажами из прошлого: Б. Яковлев «Из реки по имени «факт»...», Е. Яковлев «Портрет и время», Ю. Юров «Путешествие по ленинской адресной книжке»,

Ю. Дашков «По ленинским местам в Скандинавии», И. Тельман «Ильич над картой Украины» и др. Репортажи из прошлого с документальной точностью воссоздают фактическую сторону событий, колорит неповторимого времени в его реальной сложности, его идейно-политическую и нравственную атмосферу. Образ времени, важный для понимания В. И. Ленина и его деятельности, раскрывается в этих произведениях в динамике реальных противоречий.

Познавательная ценность репортажей из прошлого увеличивается благодаря привлечению интересных находок, новых данных о жизни вождя или таких материалов, которые недоступны широкому кругу читателей. Так, в книге Ю. Юрова «Путешествие по ленинской адресной книжке» впервые на русском языке приводятся воспоминания финского актера К. Куусела о подробностях переправы В. И. Ленина из Разлива в Хельсинки осенью 1917 г., опубликованные до этого в газете финских коммунистов. А в разделе «Стетоскоп» из книги Ю. Дашкова «По ленинским местам в Скандинавии» воспроизведен рассказ сына шведского профессора С. Хеншена о его поездке с отцом в Москву для консультации больного Ленина, материалы, ранее неизвестные советскому читателю. Раздел «Москва. \ Декабрь 1922 — январь 1923-го» книги Б. Яковлева «Из реки по имени «факт»...», в котором воссоздается атмосфера времени образования СССР, полностью построен на сведениях из газет тех лет. Все это свидетельствует о богатстве и содержательности информативного материала репортажей из прошлого.

Но самая главная ценность *репортажа из прошлого* заключается в создании живого ощущения связи времен. Одним из простейших средств установления такой связи является обращение автора к читателю перенестись памятью в прошлое, ощутить себя в нем. Например, совершить «небольшое путешествие на полвека назад, которое открывает нам любопытную страницу летописи молодой Советской державы», приглашает И. Тельман в разделе «Генуэзский эпизод» из книги «Ильич над картой Украины» [7, с. 206]. Тем самым создается соответствующий психологический настрой, позволяющий читателю почувствовать себя как бы сопричастным происходившему много лет тому назад.

Ощущение связи времен и эффект присутствия достигается также благодаря использованию репортерского приема — рассказа с места события. Авторы современных репортажей о В. И. Ленине стремятся побывать в местах, связанных с фактами его жизни и деятельности. Они, естественно, смотрят на них глазами нашего современника, но одновременно пытаются представить их и такими, какими они были во времена В. И. Ленина. Одно восприятие накладывается на другое, создавая эффект совмещенного хронотопа. «Мы делаем несколько шагов и оказываемся на улице Моисеенко. Это, по-старому, — Большая Болотная. Вот здесь на углу и вышел из автомобиля Владимир Ильич. На минуту останавливаемся. От угла до дома несколько десятков метров. Ленин должен был пройти их за считанные секунды...» [3, с. 243]. Повествование построено таким образом, будто авторы сегодня видят идущего

Ленина («Мы делаем несколько шагов...», «Ленин должен был пройти их...»). А местоимение *мы* как бы включает сюда и читателя. Создается иллюзия, что действие совершается на наших глазах. Такая форма повествования, несомненно, сближает читателя с фактами революционной истории.

Силою памяти и воображения, опирающегося на прочный фундамент документов, репортажи воскрешают прошлое, перенося читателя в эпоху революции или наоборот — Ленина в нашу современность, как в «Репортаже из года восемнадцатого» Е. Яковлева «Передышка». Писатель сообщает, что В. И. Ленин «любил подниматься на стену Кремля, взглянуть отсюда на Москву. Всегда холодная изнутри старая кирпичная кладка. Быть может, это и есть шемящий полумрак минувшего. Стертые ступени, ведущие вверх, а над головой — квадрат весенней голубизны... И начинает казаться, что из прошлого поднимаешься к настоящему, продолжаешь восхождение предшествующих поколений. Плиты старой лестницы или ступени истории под тобой? Непривычно, по-иному смотрится город с угловой Арсенальной или, как ее называют иногда, Собакиной башни. Словно с неба спущенные огромные прямоугольники зданий скрывают в тени старую Москву. Колышущимся под ветром костром предстает могила Неизвестного солдата, когда смотришь на нее сверху. С Троицкой башни, как на ладони, видна теснота Калининского проспекта в его старой, не разнесенной от края и до края воздвиженной части. Вытянулся плоский корпус Ленинской библиотеки, а подле незатейливая роскошь Румянцевского музея...» [12, с. 71].

Удивительный эффект сопричастности вождя нашему времени создается тем, что писатель как бы заставляет его смотреть не на Москву восемнадцатого года, а на современную столицу. В результате образ Ленина воспринимается в фокусе скрещивающихся времен, в потоке живой непрерывной истории. Так репортаж из прошлого утверждает мысль о бессмертии Ленина и ленинизма.

Для усиления достоверности и ощущения связи времен писатели ищут и другие возможности, обогащающие жанр репортажа. Е. Яковлев, например, вводит в книгу «Портрет и время» вымышленную фигуру «репортера из года восемнадцатого». Для полноты иллюзии автор рисует его обобщенный образ: «Представляю тебя энергичным, подвижным. Ты и мгновения не можешь посидеть на месте. Если размышляешь, то вслух. Или летишь за информацией, или диктуешь ее...» [12, с. 83]. Эта характеристика как бы материализует условную фигуру, придает ей черты реальности и усиливает читательское доверие. «Репортер из года восемнадцатого», который был если не участником, то очевидцем тех событий, помогает писателю заставить читателя поверить в адекватность повествования, почувствовать аромат времени, осознать неповторимость эпохи.

Е. Яковлев обращает внимание читателя на различие в принципах работы репортера, писавшего по горячим следам событий, и современного публициста, пишущего о прошлом: «... пишу я теперь, обложившись томами, подшивками газет, сборниками документов, — суммирую все, что произошло в этот день. А ты, мой

коллега, репортер из года восемнадцатого, писал об этом дне по мере того, как разворачивался он, передавая в газету одну информацию за другой» [12, с. 82—83].

«Репортер из года восемнадцатого» видит время как бы изнутри. Многие из того, что мы сегодня лишь предполагаем, он мог знать наверняка, будучи непосредственным свидетелем происходившего. Автор, наш современник, не просто повторяет рассказ своего далекого предшественника. Он все время проверяет его на прочность документами, которыми располагает сегодня, своим знанием уже свершившегося и корректирует с высоты сегодняшнего понимания истории. Совмещение двух взглядов (из прошлого и из современности), двух знаний о времени уплотняет информацию, способствует многослойности образной семантики, придает повествованию убедительность, увеличивает иллюзию сопричастности. находка Е. Яковлева, несомненно, увеличила жанровые ресурсы репортажа.

Жанровой природой репортажа предусмотрены интервью с участниками событий. Это не только оживляет информативный материал, но и придает ему больший вес и авторитетность. В репортажах из прошлого также нередки интервью с оставшимися в живых немногими участниками революционных событий. В книге Ю. Грибова, О. Опарина, А. Лазебника «За строкой биографии Ленина» приведено, например, интервью с М. Л. Губерманом, который возвращался из эмиграции с В. И. Лениным в одном вагоне. Сообщив, где и при каких обстоятельствах состоялась беседа, авторы воссоздают ее эмоциональную атмосферу, душевное состояние собеседника, его отношение к заданным вопросам. «Михаил Львович, когда мы обратились к нему, так сильно разволновался, что некоторое время ничего не мог сказать и только повторял:

— Да, Ильич... Наш дорогой Ильич!» [3, с. 92]. Эта взволнованность очевидца и участника событий придает сообщению теплый эмоциональный оттенок, доверительность интонации, которая подкупает читателя своей искренностью. Такие интервью в репортажах из прошлого усиливают впечатление информации из первых рук. Наши современники, которые были и современниками Ленина, олицетворяют живую связь поколений.

Обычно авторы знакомят читателя с теми, у кого берут интервью, сообщая иногда краткие, иногда более обстоятельные сведения о них. Например: «Михаил Львович — старый коммунист. В 1912 году он за политическую работу среди московских железнодорожников был сослан на Север, в Архангельскую губернию. Потом попал за границу, в Швейцарию, где встречался с Лениным и Крупской, выполняя их задания» [3, с. 91]. Так в жанр репортажа вторгаются элементы литературного портрета: современный читатель, не знающий многих участников революционного движения, получает необходимые сведения о них, убеждаясь в степени авторитетности их сообщений.

Текст становится сложным и многослойным: документы, их синтезированный пересказ, запись современных бесед с участниками уже прошедших событий, авторские размышления и обобщения. Эти пласты, взаимопроникая, образуют структуру, в кото-



рой история и современность оказываются прочно и органично спаянными.

В названиях некоторых репортажей, а также в их тексте нередко встречается слово *путешествие*, как бы намекая на известный в литературе жанр. Сюжетно-композиционные приемы путешествия издавна используются в литературе для повествования о новых землях, людях, явлениях. Само слово *путешествие* обычно сигнализирует читателю о встрече с чем-то неизвестным или малознакомым, интересным и важным. Оно настраивает на узнавание как процесс, активизируя читательское восприятие.

Нередко литературное путешествие совмещает странствие в пространстве и во времени, что таит в себе большие выразительные возможности, позволяет включить любое событие в поток исторического времени. Репортаж в Лениниане, являясь своеобразным перемещением в прошлое, основанным на свойствах человеческой памяти, зафиксированной в документах, охотно прибегает к композиционным приемам путешествия. Мотив двупланового пространственно-временного путешествия присутствует в книгах Ю. Дашкова. «По ленинским местам в Скандинавии», Ю. Юрова «Путешествие по ленинской адресной книжке» и др. Совершая поездку в наше время по ленинским местам, переносясь памятью в прошлое, писатели воссоздают малоизвестные или забытые подробности из жизни В. И. Ленина в разные периоды его революционной деятельности, данные о тех людях, которые ему помогали. Так расширяются наши представления о вожде и времени революции, прошлое связывается с современностью. Использование приемов жанра путешествия обогащает возможности репортажа.

Для репортажа как жанра характерно эмоциональное авторское отношение к материалу. Автор высказывает свое понимание событий, нередко оценивает их, стараясь привлечь внимание читателя. Иногда он превращается в собеседника, что подчеркивается строением речевого текста с прямыми обращениями к читателю, с системой риторических вопросов и восклицаний, с разговорными конструкциями и интонациями, использованием множественного числа, как бы объединяющего автора с читателем. «Вы обратили внимание — записка осталась недатированной?» — спрашивает Е. Яковлев в «Передышке», стремясь привлечь внимание читателя ко всему, что было связано с работой В. И. Ленина над статьей «Очередные задачи Советской власти». «Возьмем столичные газеты за конец декабря 1922 — начало января 1923 года. С их помощью вспомним: а как все это было? В какой обстановке более 50-ти лет назад зарождался Советский Союз?» [11, с. 196]. Такого рода приемами авторы как бы вовлекают читателя в беседу, что усиливает эффект соучастия, активизирует читательское восприятие.

Не избегают авторы и прямого выражения своих чувств: «Но как мало теперь уже можно узнать об этом замечательном человеке!» — заключает рассказ об одной из связных Ленина Марии Ивановны Стеценко Ю. Юров [10, с. 134]. Это эмоционально окрашивает повествование, согревая живым участием. Иногда голос автора приобретает пафосно-патетическое звучание, особенно в

обобщениях социально-публицистического или философского характера. И. Тельман, например, заключает рассказ о работе I съезда Советов СССР такими словами: «В этом зале уже приняты и стали близкими названия — СССР, Страна Советов. Завтра они звучат над всей советской землей и начнут входить в обиход всей планеты. Завтра летописцы, собирая каплю за каплей живые штрихи и факты, будут пристально всматриваться в черты и черточки этого декабрьского дня двадцать второго года.

Здесь творится великая история...» [7, с. 135]. Голос автора, то лирико-патетический, то задушевный, то иронический, придает рассказу ту личностность, которая приближает к читателю события прошлых революционных лет, делает репортаж из прошлого не холодной информацией о фактах истории, а взволнованным, согретым живым чувством, документальным повествованием, раскрывающим существенные стороны времени и деятельности В. И. Ленина в соотнесенности с нашей современностью.

Таким образом, используя традиционные возможности репортажа, документалисты Ленинианы не только обогатили его новыми средствами, но и расширили его функции, применив к новому для него материалу истории. Вторжение в репортаж принципов других жанров (литературного портрета, путешествия), несомненно, размывает и смещает жанровые границы, однако не разрушает его жанровой структуры. Главные конститутивные признаки репортажа (информация с места события, эффект присутствия, оперативность, эмоциональность авторского сообщения) остались неизменными, но пополнился арсенал творческих ресурсов их воплощения. Это свидетельствует о развитии, совершенствовании и жизненности жанра, о его полифункциональности.

Анализ трансформации жанра репортажа в Лениниане интересен и как конкретное подтверждение выводов многих исследователей о сложных процессах жанровой интеграции и дифференциации [1; 6; 8; 9]. Происходит расшатывание старой иерархии жанров с их устоявшимися признаками, функциями и четко обозначенными границами. Наблюдается сближение и взаимопроникновение жанров, возникают новые жанровые образования, обогащаются, модифицируются и расширяют свои возможности традиционные формы.

**Список литературы:** 1. *Белецкий А. И.* Избранные труды по теории литературы. М., 1964. 2. *Бойко К.* Репортаж в газете. М., 1964. 3. *Грибов Ю., Лазебник А., Опарин О.* За строкой биографии Ленина. М., 1969. 4. *Гуревич С.* Репортаж в газете. М., 1963. 5. *Дашков Ю.* По ленинским местам в Скандинавии. М., 1978. 6. *Кузьмичев И.* Герой и народ. Раздумья о судьбах эпопей. М., 1973. 7. *Тельман И.* Ильич над картой Украины. Киев, 1982. 8. *Фащенко В.* Из студії про новелу. К., 1971. 9. *Чернец Л. В.* Литературные жанры. М., 1982. 10. *Юров Ю.* Путешествие по ленинской адресной книжке. М., 1976. 11. *Яковлев Б.* Из реки по имени «факт»...». М., 1977. 12. *Яковлев Е.* Портрет и время. М., 1982.

Статья поступила в редколлегию 3 апреля 1983 г.

Л. А. Киселева, ст. преп.,  
Киевский институт театрального искусства

## К творческой биографии А. Ширяевца

А. Ширяевец (А. В. Абрамов) за свою недолгую жизнь прошел в литературе большой и сложный путь. В его наследии отражены идейно-художественные концепции того противоречивого, но яркого и самобытного течения в литературе XX в., которое было названо «новокрестьянским». Один из самых близких и верных друзей С. Есенина, А. Ширяевец был поэтом, чье творчество развивалось под знаком подлинной народности. Именно этим объясняется близость великого рязанца и «волжского соловья».

Место А. Ширяевца в русской поэзии, его взаимоотношения с современниками, его творческая биография закономерно привлекают внимание исследователей: здесь все еще много неизученного, спорного. Цель данной статьи — определить художественное кредо поэта, осветить вопрос его взаимоотношений с Н. Клюевым, подтвердить на основе архивных материалов идейно-эстетическую эволюцию творчества А. Ширяевца.

Н. Клюев, безусловно, сыграл определенную роль в творческой биографии своего поэтического собрата, однако факты не позволяют говорить о непоколебимости клюевского авторитета для А. Ширяевца. Заочное знакомство поэтов (через переписку) завязалось еще до вступления в литературу С. Есенина, в конце 1912 или в начале 1913 г., и причина этого — почти одновременное начало литературной деятельности Н. Клюева и А. Ширяевца\*.

С самого начала в их переписке сказалось характерное для отношений внутри будущей «крестьянской купницы» тяготение к взаимной поддержке, к совместной работе. Ведь пафос произведений «новокрестьянских» поэтов, как их назовут вскоре, очень резко отличался от суриковско-дрожжинского поэтического стиля и тона. Недаром В. Львов-Рогачевский в своей книге «Новейшая русская

---

\* Н. Клюев печатает свои стихи с 1904 г. [2]. В это время пытается опубликовать свои произведения в волжских газетах А. Ширяевец. С 1907—1908 гг. Н. Клюев постоянно печатается в столичных журналах и альманахах, с ноября 1907 г. заводит переписку с А. Блоком, а в 1910 г. лично знакомится с ним, а также с В. Брюсовым, С. Городецким и др. в Петербурге. А. Ширяевец, переехав в 1905 г. в Среднюю Азию (на службу в почтово-телеграфном ведомстве), с 1908 г. печатается во всех туркестанских газетах. В 1911 г. в Ташкенте выходит в свет сборник трех поэтов (Л. Порошина, А. Ширяевца, П. Поршакова), где А. Ширяевцу принадлежит раздел «Ранние сумерки».

литература» объединял «новокрестьян» на основе общности не тематической, а «тональной»: «Сергей Клычков, Николай Клюев, Александр Ширяевец, Сергей Есенин, Петр Орешин возродили кольцовскую песню, их стихи зазвучали, заиграли огнем, заискрились талантом, засверкали силой и заразили удалью» [5, с. 108].

«Новокрестьяне» не только ощущали разницу между своим творчеством и творчеством «поэтов-самоучек» — представителей крестьянской поэзии XIX в., но и осознавали свою историческую миссию, общую творческую ответственность. Впервые в истории русской литературы «поэзия земли», поэзия русского крестьянского быта, народного творчества, песен, обрядов и поверий становилась достойным не писателей-интеллигентов и не гениальных одиночек, подобных А. Кольцову, а целой группы представителей самого крестьянства. Противопоставить городской салонной литературе верхов «новую» крестьянскую литературу, сделать «голос полей» ведущим голосом русской поэзии — такова была задача поэтов «крестьянской купницы». С этим они пришли в литературу задолго до революции.

В 1913—1917 гг. взгляды Н. Клюева и А. Ширяевца на роль Города и Деревни в судьбе русского искусства, видимо, совпадали; общей была и любовь к народному творчеству, стремление максимально использовать фольклорные формы в поэзии. Первое из сохранившихся писем Н. Клюева А. Ширяевцу датировано 10 марта 1913 г. В нем пока господствует довольно официальный тон, но уже дано объяснение наметившейся близости: «Мне очень радостны все Ваши слова и выводы, и я всегда буду любить Вас, как любил заочно по песням в народном журнале. Вы мне очень близки по духу и по устремлению — к песне» [9, ф. 29, оп. 3, д. 25].

В письме 1914 г. Н. Клюев, уже называя А. Ширяевца «дорогой мой братик», сообщает о намеченной им и не состоявшейся ввиду начала войны поездке к А. Ширяевцу в Ташкент, справедливо критикует его «Матросскую песню» за незнание автором изображаемой среды и советует писать «свое» — телеграфное или домашнее, или бухарское» [9, ф. 29, оп. 3, д. 25]. А в письме 1916 г. содержится одно из самых глубоких и искренних признаний Н. Клюева, по смыслу своему созвучное и ряду высказываний А. Ширяевца, сохранившихся в его письмах и записях: «Сегодня такая заря сизоперая смотрит на эти строки, а заяц под окном щиплет сено в стогу. О мать пустыня! рай душевный, рай мысленный! Как ненавистен и горек кажется весь так называемый цивилизованный мир, и что бы дал, какую бы Голгофу понес — чтобы Америка не надвигалась на сизоперую зарю, на зайца у стога, на избу-сказку» [9, ф. 178, оп. 1, д. 1].

Известно, каким яростным неприятием индустриализации обернулась впоследствии эта защита мира негронутой природы, «избы-сказки», «вожделенного Китежа». Однако гнев поэта на «горыночей стальных» — пароходы, оставляющие нефтяные пятна на любимой Волге, — вряд ли нужно объяснять влиянием Н. Клюева: это результат той страстной любви к родному «раздолью», которая была общей чертой, объединявшей всех «новокрестьянских» поэтов.

Объективно мистическая, «внутри себя прозревающая» Русь Н. Клюева имеет мало общего с разгульной, подчеркнута многоликой Русью А. Ширяевца, который в своих стихах как бы представляет полотна любимых художников: «Васнецов и Суриков, Нестеров и Рерих — богатырский слет!..» [9, ф. 29, оп. 1, д. 110].

В свое время С. Есенин увещевал А. Ширяевца бросить «петь... стилизационную клюевскую Русь с ее несуществующим Китежом и глупыми старухами» [3, с. 138]. Эпитетом «клюевскую» он не столько стремился ревниво подчеркнуть поэтическую зависимость своего друга от вождя «крестьянской купницы», сколько высказывал раздражение в адрес застывших образцов клюевского творчества (этим раздражением проникнуты многие отзывы С. Есенина о Н. Клюеве). Характерно, что стихотворение А. Ширяевца «Китеж» (видимо, его имел в виду С. Есенин), повествующее о явлении чудесного невидимого града дряхлой старушке, приплывшей к Светлояру из дальней деревеньки с несокрушимой верой в чудо, должно было, по мысли автора, войти в маленький сборник, состоящий всего из трех стихотворений: «Зеленая лампада», «Китеж» и «Все бы пел да все бы рыскал я...». Рукопись этого сборника, датированная 1916 г., тщательно оформленная, в обложке, нарисованной самим поэтом, хранится в Отделе рукописей ИМЛИ, в фонде А. Ширяевца [9, ф. 29, оп. 1, д. 247]. Последнее стихотворение сообщает всему циклу безудержно удалое, даже озорное, настроение, очень характерное для А. Ширяевца и совершенно несвойственное клюевской поэтической интонации.

Что же касается послереволюционной оценки А. Ширяевцем клюевского творчества, то косвенным разъяснением этого вопроса может служить следующее: в 1920 г. поэт написал обширный трактат о современной поэзии под названием «Каменно-Железное Чудище» (рукопись эта хранится в ИМЛИ, в фонде А. Ширяевца) [9, ф. 29, оп. 1, д. 280]. В этом, местами наивном, достаточно субъективном исследовании автор рассматривает творчество многих поэтов-современников как результат растлевающего влияния капиталистического города на искусство, дает отрицательную оценку антиреалистическим направлениям, горячо призывает своих современников к осознанию ответственности перед литературой и народом. Есть в трактате и глава под названием «Крестьянские поэты». Мало того, что начинается эта глава с имени С. Клычкова, а не Н. Клюева (о Клюеве в ней почти ничего не сказано), П. Орешин, М. Артамонов, С. Фомин и др. представлены в ней более широко и сочувственно, чем метр «новокрестьянской» поэзии.

Любопытно и другое. В исследовании, целью которого, по словам А. Ширяевца, было «доказать, что Русское Искусство начинает издавать «мертвый дух» оттого, что навсегда отвернулось от чудотворных ключей родной матери — Земли» и попало в лапы Города — «Каменно-Железного Чудища», автор отнюдь не провозглашает монополию крестьянской линии в поэзии, а подчеркивает родство Руси заводской и деревенской. И если у Н. Клюева интонация неприятия «железа», «проклятого от века», со временем только усиливается (поэма «Деревня», 1927 г.), то у А. Ширяевца оценка взаимоотношений Города и Деревни заметно изменяется:

Тьму и зло рубанув сплеча,  
Разогнавши сонь бывалую,  
В электрических лучах  
Ты стоишь невестой алою.  
Город—молодец-жених  
Задарил тебя подарками,  
Блещут крылья птиц стальных,  
Устремляясь в небо жаркое  
[9, ф. 29, оп. 1, д. 162].

Таковыми предстают Город и Деревня в стихотворении «Новая деревня», написанном уже в Москве, куда А. Ширяевец переезжает в 1922 г.

Если раньше поэт ориентировался в своем творчестве преимущественно на исторические, былинные, сказочно-героические сюжеты и образы, то теперь в его стихи входят люди современности: рабочие, сельские активисты, красноармеец, крестьянка. Эти герои, обращаясь к читателю, призывают: «Давайте жизнь построим, чтобы ахнул целый свет!» [9, ф. 29, оп. 1, д. 197]. Если в 1920 г. поэт писал в «Каменно-Железном Чудище» о губительном влиянии Города на народное творчество, с болью отмечая, что в частушках деревня тоже начинает «популярить изыски», воспроизводить интонации мещанской поэзии, то уже с конца 1920 г. он собирает и сам сочиняет частушки о новой жизни села.

В Рукописном отделе ИМЛИ хранится несколько десятков таких частушек (обилие авторских правок указывает на то, что эти произведения принадлежат самому А. Ширяевцу). Частушки направлены против попов («У попа все паки, паки», «Ах вы, попки-попы», «В любви милому не клялась...»), буржуев («Обожди, буржуй, смеяться...»), миредов («Солнце в гости рано едет...»), самогонщиков («Синий бор тряхнул кудрями...») [9, ф. 29, оп. 1, д. 103]. В других частушках воспета «Новая деревня»: школы, нардом, агрономы, женщина-председатель волисполкома, хлебный заем. Бросятся в глаза сходство ширяевецких частушек с подлинными произведениями фольклора послереволюционных лет — как в тематическом отношении, так и в плане художественных особенностей (параллелизмы, обращения, обилие новых слов, обозначающих новые понятия).

Стихов о новой, советской жизни А. Ширяевец написал куда больше, чем принято полагать, и это произведения самых различных жанров. Значит, речь идет не о стихах «от случая к случаю», «на заказ», как считал В. Львов-Рогачевский [6, с. 21], а о планомерном творческом освоении новой для поэта тематики, о явном стремлении послужить своей поэзией укреплению советской нови в жизни страны, в жизни родной деревни. Среди них есть слабые в художественном отношении стихи, но далеко не все эти произведения заслуживают презрительной аттестации, данной В. Львовым-Рогачевским.

А. Ширяевец пишет и сатирические стихотворения (прекрасный сатирический диптих «Что кому снится... Кулаку Шкуродралову... Попу Ненадалову», стихи для детей («Летчики», «Звезда»), стихи-зарисовки, дающие яркие портреты новых людей страны («Красноармеец», «Крестьянка»), стихи, воспевающие революцию («Ра-

зожжем мировые огни»...) [9, ф. 29, оп. 1, д. 151, 163, 165, 179, 193, 197]. Светлой судьбе крестьянки, вчера еще обреченной на горькую одинокую участь, посвящена стихотворная «быль» «Василиса Корявая». «Сколько ведь еще корявых в люди выбьется со славой!» — восклицает поэт [9, ф. 29, оп. 1, д. 209].

А в 1922—1923 гг. А. Ширяевец пишет поэму «Работница», в которой также стремится показать перелом, совершенный революцией в судьбе простой русской женщины, — от доли забытой бессловесной рабыни к сознательной, активной, подлинно человеческой жизни. Картина жизни послереволюционной фабрики — последние наброски в этой поэме, оставшейся незаконченной. Любопытно, что недавний ревностный противник «Каменно-Железного Чудища» передает ощущения и мысль своей работницы в заключительной части поэмы следующим образом:

...Глядишь...

На город из окна, на дым  
Фабричный — как сдружилась с ним!  
Берешь затрепанный портфель,  
Кипит работа для месткома...  
Да, стоит жить, есть в жизни цель,  
Не будешь хрупкой, как солома!..

[9, ф. 29, оп. 1, д. 161].

Как видим, даже пресловутый «фабричный дым» не вызывает здесь авторского негодования.

Столь заметная переоценка ценностей была, по-видимому, обусловлена новым окружением А. Ширяевца. Вскоре после переезда в Москву поэт вступает в «Кузницу», но и до этого его связывали с некоторыми пролетарскими поэтами дружеские взаимоотношения. Еще в июне 1921 г. в Ташкенте побывал М. Герасимов, оставив в ширяевском альбоме свое стихотворение «Утренние песни» с надписью: «Приволжскому земляку и брату» [9, ф. 29, оп. 2, д. 59]. С 1921 г. стихи А. Ширяевца нередко появляются в журналах и альманахах рядом со стихами М. Герасимова, В. Кириллова и других пролетарских поэтов [7; 11]. С идейно-творческими установками «Кузницы» А. Ширяевца сближало также и ниспровержение «буржуазного искусства» — символизма, футуризма, имажинизма и прочих модернистских течений, — неприятие нэпа и тяготение к «большому монументальному стилю» (помимо известного «Мужикослова», А. Ширяевец в начале 20-х годов работает еще над несколькими поэмами).

Однако осенью 1923 г. поэт был исключен из «Кузницы» — вследствие «перерегистрации с целью установления идеологического и художественного отбора» [4]. Снова А. Ширяевец остается в одиночестве. Правда, как раз в это время С. Есенин лелеет план создания «Ассоциации вольнодумцев» и «образцового» толстого журнала «Вольнодумец», пытаюсь с этой целью привлечь к делу прежнее ядро «крестьянской купницы» [1]. Возможно, перспективу такого объединения и имеет в виду А. Ширяевец, сообщая в письме С. Д. Фомину от 13 августа 1923 г.: «Вернулся из Берлина Есенин, затевает то же, о чем думали и говорили мы с тобой. Осенью что-нибудь тиснем обязательно» [9, ф. 29, оп. 3, д. 10].

К чести А. Ширяевца нужно отметить, что его творчество лишено метаний, необдуманнных скачков из стороны в сторону и болезненного надрыва, обусловленного стремлением во что бы то ни стало «переломать» себя на новый лад»\*. Многие крестьянские поэты, обращаясь к новым темам, считали своим долгом заявить о разрыве со «старым». П. Орешин в 1928 г. в поэме «Моя библиотека», не без горечи отказываясь от многого, написанного ранее, скажет: «Прощай, двойник мой, Петр Орешин, лихой баян бедняцких хат...» [8, с. 109]. У А. Ширяевца мы не встретим такого отказа от себя вчерашнего. Хотя в его стихах заметно постепенное примирение с Городом, хотя поэт все шире и основательнее отражает современность, — ничуть не слабеет в его творчестве страстная, жаркая любовь к родной земле.

Как задышала! Бражничаешь, празднуешь,  
Радехонька змее и соловью,  
Эх, бабища — колдунья черномазая,  
Люблю тебя за мототу твою!  
Как задрожала с грома горлодерного!  
Пивавит дождь несытые уста,  
Что за беда, что молоньей разорвана,  
Что за беда, что ветер освистал!  
Пускай, пускай! И пусть калечат пахари,  
Переболеешь, будешь нивой петь.  
Дремучая, похмельная да жаркая,  
Люблю тебя, иду, бегу к тебе!  
[9, ф. 29, оп. 1, д. 211].

И в цитирующем стихотворении 1924 г., и во многих других стихах этого, последнего, года жизни поэта («Напольем рыхлым еду», «Снова») уверенно звучат мотивы воспевания родной земли, с детства до мелочей знакомых картин русской природы, вызывающих у автора всякий раз новое, удивленно-радостное, восторженное чувство [9, ф. 29, оп. 1, д. 213, 214].

Трудно судить, как развивалось бы в дальнейшем творчество А. Ширяевца и достигли бы ли не только «равновесия», но и взаимодействия, глубокого поэтического осмысления мотивы живой современности и живой природы в его произведениях. Но несомненно одно: внезапная смерть автора зрелой красочной поэмы «Палач», циклов «Голодная Русь», «Земь», острых и ярких сатирических стихов и пародий многое отняла у русской советской поэзии.

Без указания на различные стороны многогранного творчества А. Ширяевца, без учета перемен, происшедших в последние годы жизни поэта, невозможна объективная оценка его наследия. А. Ширяевец шел в литературе своим путем, и путь этот свидетельствует о несомненной идейно-эстетической эволюции, об углубленном познании современности.

\* На «недиалектичность мышления» поэзии послереволюционных лет и начала 20-х годов указывает Ф. Н. Пицкель: «...и Есенин, и пролетарские поэты не могли осознать единства этих двух миров (мира природы, деревни и мира машин, города. — Л. К.), воспринимали их только как вытесняющие друг друга, только в борьбе, абсолютизируя или природу, или машину» [10, с. 21]. С. Есенин, заявляя о своем желании «видеть стальную... нищую Русь, нарочито противопоставляя убогому пейзажу «в чахоточном свете луны» — «каменное и стальное...»



**Список литературы:** 1. Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1966. 2. *Грунтов А.* Первые публикации стихов Н. А. Клюева. — Север, 1967, № 1. 3. *Есенин С.* Собр. соч. В 5-ти т. М., 1962, т. 5. 4. Известия, 1923, 15 ноября. 5. *Львов-Рогачевский В.* Новейшая русская литература. М., 1919. 6. *Львов-Рогачевский В.* Александр Ширяевец. — В кн.: Волжские песни. М., 1928. 7. Недра (альманах). М., 1923, март. 8. *Орешин П.* Вторая трава. М., 1933. 9. Отдел рукописей Института мировой литературы им. А. М. Горького. 10. *Пицкель Ф. Н.* Лирический эпос Маяковского. М., 1964. 11. Понизовье, 1921, № 1—3.

Статья поступила в редколлегию 7 апреля 1983 г.

Г. И. Пономарев, доц.,  
Ужгородский университет

## Традиции Л. Толстого в романе К. Симонова «Солдатами не рождаются»

Проблема традиции и новаторства в советской литературе лежит в русле фундаментальных направлений современного литературоведения. Ее решение имеет важное теоретическое значение для уяснения эстетической природы искусства социалистического реализма. Плодотворное исследование этой проблемы возможно прежде всего на материале творчества крупных мастеров слова, художественная культура которых вобрала в себя богатейший опыт русской и мировой литературы. К таким писателям относится К. Симонов-прозаик, творчески претворивший в своем романическом искусстве великую эпическую традицию Л. Толстого, оставаясь в то же время глубоко самобытным художником.

Наиболее полно и характерно толстовская художественная традиция проявилась в центральном произведении К. Симонова — трилогии «Живые и мертвые». В этом есть своя закономерность. Во-первых, ко времени работы над трилогией наметился решительный поворот писателя от поэзии к прозе; во-вторых, в период творческой зрелости окончательно определился художественный ориентир К. Симонова, которым стало для него искусство Л. Толстого, его личность, совершенный им творческий подвиг.

В исследовательской литературе о творчестве К. Симонова так или иначе затрагивается вопрос о влиянии на советского романиста традиции Л. Толстого. Однако в методологии научного изучения этой проблемы пока нет необходимой ясности. Так, высказываются разноречивые точки зрения на содержательность толстовского влияния, что было уже предметом нашего внимания [6].

Вопрос о традиции нельзя отрывать от эволюции творческого развития писателя. В рамках одной и той же трилогии преломление традиции могло иметь разноаспектный характер в зависимости от эстетического сознания писателя, совершенствования его художественного мастерства и других факторов. Специфика проявления традиции зависит также от идейно-эстетической задачи, которую ставит перед собой художник в том или ином произведении. И потому будет правильнее анализировать отдельно каждую часть симоновской трилогии под углом зрения проявления в ней

толстовской художественной традиции. Каждое звено трилогии «Живые и мертвые», создававшейся в течение шестнадцати лет, обладает своей внутренней структурной завершенностью, воспринимается как самостоятельное произведение.

В продолжение всего времени работы над трилогией К. Симонов стремился теоретически осмыслить сущность воздействия на него творческого опыта Л. Толстого, понять и объяснить для себя пути проникновения в ткань своих произведений художественных принципов великого писателя. Значительный интерес в этом смысле представляет последняя литературная беседа К. Симонова с корреспондентом, посмертно опубликованная. Автор «Живых и мертвых» еще раз подчеркнул решающее значение для своего творчества художественной традиции Л. Толстого: «...опыт Толстого, его художественные завоевания, — сказал он, — служат мне примером того, как может писатель объясниться до конца, докопаться до скрытых первопричин, выяснить обстоятельства, вызвавшие те или иные события, проникнуть в душевную жизнь героев, вскрыв логику их чувств и поступков. Я не хочу сказать, что это мне удастся, но именно к этому я стремлюсь. Мне кажется, что классическое решение тех задач, которые я в этой сфере перед собой ставлю, дал именно Толстой. Это и определило мою зависимость от него: Толстой дал мне бесконечно много, но мне приходится прилагать постоянные усилия, чтобы не покориться его завораживающей стилистической манере» [10, с. 343—344]. Здесь же К. Симонов отметил, что особое значение для него имела «Война и мир», которую он любил больше, «чем любую другую книгу».

Говоря о влиянии на него Л. Толстого, К. Симонов указывает, что оно «сказывается... главным образом в строении фразы, в оборотах речи, что в свою очередь связано с характером анализа действительности и человека» [10, с. 343]. В романе «Солдатами не рождаются» это прежде всего психологический анализ. К. Симонов как психологический аналитик делает здесь шаг вперед по сравнению с первой частью трилогии, где объем психологической характеристики сравнительно невелик ввиду творческой заданности показать судьбы Родины в суровый час испытания.

«Солдатами не рождаются» — основное звено трилогии, отсюда масштабность его психологизма. С. Я. Фрадкина рассматривает этот роман как «качественно новый этап творческого пути Симонова, неизмеримо возросший уровень человековедения, нерасторжимый сплав анализа исторического процесса и исповеди человеческого сердца» [13, с. 188]. По мнению И. Вишневской, «сам масштаб избранных Симоновым военных событий» дает «его роману столь же значительный масштаб событий во внутреннем мире человека» [1, с. 172]. Психологическая насыщенность связана с глубиной и многогранностью изображения эпохальных событий, с высочайшим взлетом человеческого духа на крутом повороте истории; очевидно стремление выявить нравственное величие защитников Родины. К. Симонов поставил перед собой сложнейшую творческую задачу — соединить движение истории с судьбой личности, судьбой человека, как в «Хождении по мукам» А. Толстого, в других советских романах эпопейной формы.

Психологический анализ в романе «Солдатами не рождаются» распространяется более всего на трех главных персонажей — Серпилина, Синцова, Таню Овсянникову. Заслуживают внимания в этом плане также образы Артемьева и Ивана Алексеича. Стремясь к объемности психологической характеристики, к выявлению мотивов поведения человека на войне, писатель сознательно избирает толстовскую манеру раскрытия внутреннего мира героя. «Мне всегда казалось, — отмечает он, — что Толстой объясняет мне людей больше и лучше, чем кто бы то ни было» [9, с. 315].

Сложным внутренним миром наделяет К. Симонов Серпилина, которому «уделяет наибольшее внимание, раскрывая его полнее и глубже других героев» [12, с. 542]. Серпилин и в первой части трилогии является одним из центральных героев, однако именно в романе «Солдатами не рождаются» образ вырастает до размеров широкого жизненного обобщения, возводится на ступень типического — как яркое выражение духовной и интеллектуальной мощи народа-победителя. Серпилин наиболее полно воплощает нравственный и эстетический идеал художника, и потому столь высок интерес к процессам внутренней жизни героя. Психологическая насыщенность образа вытекает, следовательно, из его идейно-эстетической заданности.

Примечательной особенностью психологизма в романе является то, что внутренний мир героя раскрывается в минуту высокого напряжения его духа. Рассмотрим сцену посещения Серпилиным жены в госпитале. Для обрисовки потока чувств персонажа художник прибегает к приему ретардации (беседа Серпилина с заведующей отделением, описание госпитального интерьера), чем постепенно нагнетается острая драма героя. Автор показывает восприятие Серпилиным антуража бокса, где помещена Валентина Егоровна. Обычные для госпитальной обстановки предметы: салфетка, никелированные коробки на ней, затененная простыней кровать, на которой лежит больная. Еще нет передачи переживаний Серпилина, вызванных восприятием вида жены, но эти детали явственно говорят о том, что происходило в его смятенной душе, когда он переступил порог палаты. От предметов антуража автор переходит к описанию портрета тяжелобольной женщины. Серпилин замечает, что волосы ее еще сильнее поседели, видит темную ссадину на левом виске, вытянутые поверх одеяла руки, на исхудалом лице — печаль усталости и отрешенности: признаки приближающейся смерти, то, что Серпилин «не раз видел на лицах людей, умиравших не сразу, а имевших несколько дней на то, чтобы самим осознать, что они умирают» [7, с. 88—89].

Вид умирающей вызывает в сознании Серпилина трагическую ассоциацию со смертью его друга, комиссара Толстикова, изрубленного казаками в гражданскую, — волей судьбы его вдова стала женой Серпилина, и вот двадцать два года спустя она сама умирает. Растет напряжение переживаемого чувства утраты. Жалость, которую испытывает Серпилин к умирающей, трансформируется у нас в чувство сострадания к герою, переживающему безысходную трагедию. И далее следует оценочная характеристика состояния

Серпилина, когда автор задается риторическим вопросом: «Что значила в его жизни эта умиравшая на его глазах женщина?» «Его жизнь была целью ее жизни, а теперь она умирала, а он оставался жить, не только не представляя, кем и чем можно заменить ее в жизни, но даже не представляя себе, что когда-нибудь сама жизнь вынудит его об этом подумать. Но даже и тогда он все равно не сможет заново прожить той жизни, которую прожил с ней, и сказать кому-то другому то, что он сказал ей за всю эту жизнь, и услышать от кого-то другого то, что он услышал за эту жизнь от нее. Попробовать заменить ее кем-то другим будет все равно что попробовать заменить жизнь, прожитую им самим, другой жизнью, которую прожил не он, а кто-то другой» [7, с. 90].

По структуре психологического анализа рассмотренная сцена, на наш взгляд, имеет нечто общее со сценой умирающего Болконского в «Войне и мире». Сходство состоит здесь в изображении процесса медленного умирания человека, в стремлении обрисовать его в бессознательном или полусознательном состоянии. Так, Л. Толстой дважды акцентирует, что душа князя Андрея была «не в нормальном состоянии» [11, с. 430—431], передает поток неконтролируемой мысли, течение бредового состояния, перемежающегося прояснением сознания, и пароксизм муки Наташи у постели умирающего.

Сходство К. Симонова с Л. Толстым проявляется также в использовании приема внутренней речи при обрисовке психологического состояния персонажа. В эпизоде допроса пленного немецкого генерала Серпилин, отключившись от обстановки допроса, который не мог иметь важных последствий для хода операции по разгрому окруженной фашистской группировки, мысленно обращается к немцу: «И хотя из штаба фронта звонили, чтобы я недолго задерживал тебя, потому что основной допрос будет там, но, откровенно говоря, я не предвижу особой пользы от этого допроса. Сегодня, 31 января 1943 года, все, что ты можешь сказать нам существенного, — это то, что твоя дошедшая до Волги проклятая шестая фашистская армия на краю гибели и погибнет до последнего человека, если не сдастся в самые ближайшие дни. Но это я знаю и без тебя. И знаю лучше тебя. И ты нужен нам не потому, что можешь сказать что-то такое, чего мы не знаем, а потому, что нам важен сам факт взятия в плен первого немецкого генерала на фронте нашей армии» [7, с. 602].

Отталкиваясь от этого факта, Серпилин приходит к важным социально-философским обобщениям. Он видит в сидящем перед ним немецком генерале причину смерти жены, сына, известие о гибели которого получил накануне, своего незаконного репрессирования перед войной, причину того, что «фашизм пришел к власти в Германии». Обрисовывая внутренний спор Серпилина с пленным, автор в толстовской манере передает поток мыслей героя, связанных с его оценкой важных исторических фактов кануна войны. Путем многократного повторения слова *не испугался* достигается необходимая экспрессия, подчеркивающая уверенность Серпилина в своем превосходстве над врагом. Личное сливается здесь со всеобщим, как и в произведениях Л. Толстого.

В романе «Солдатами не рождаются» К. Симонов достиг большей психологической емкости и образа Синцова, чем в первой части трилогии. «Синцов в романе «Солдатами не рождаются»... гораздо значительнее, чем он был на страницах предыдущих романов» [13, с. 197]. В глазах самого автора — «это серьезно думающий и чувствующий молодой интеллигент того времени... Именно такого советского интеллигента мне и хотелось вывести в лице Синцова» [8, с. 300]. Синцов наделен интеллектуальной активностью, с чем и связан психологизм образа. Весьма опрометчивым представляется нам вывод, будто «при всех замечательных качествах» Синцова «как гражданина и офицера» образ его «в структуре романа в основном выполняет роль фабульно-сюжетную, и потому уже в первом романе он исчерпал себя» [2, с. 494]. Нельзя за счет возвышения Серпилина занижать Синцова. Если образом Серпилина автор вводит нас в стан военачальников и устами своего героя выносит приговор истории, то в образе Синцова запечатлеваются характерные черты советского офицерства — он в гуще массы, талантливый выразитель ее настроения, патриотических устремлений, воли и стойкости в борьбе. Оба они наиболее концентрированно выражают идейно-эстетическую позицию автора.

Одной из наиболее значительных по психологической насыщенности сцен в романе является, на наш взгляд, сцена перед наступлением на взятую в кольцо противника. Автор ставит Синцова в такое положение, когда ему, во время артподготовки, «осталось только одно — ждать». Сорокаминутная пауза перед боем как бы заполняется раздумьями персонажа над происходящими событиями и местом в них его самого. В композиции этой сцены можно выделить шестнадцать смысловых фрагментов, скрепленных мыслью о жизни и смерти. Вся она написана под сильным влиянием Л. Толстого и воспринимается в целом как непрерывный поток сознания героя [7, с. 295—305].

Синцов видит готовые к атаке «тридцатьчетверки» и переносит мысленно в другое время, вспоминает о трагическом эпизоде под Харьковом, где наши бронейщики били из противотанковых ружей по КВ, «потому что еще ни разу не видели наших танков вблизи и считали, что и этот — немецкий». И тут же в строго толстовской манере выстраивается внутренний монолог Синцова, оценочный по своей функции: «А почему я это вспоминаю сейчас, сам не знаю. Нет, знаю. Потому что мне обидно за то, как было. И я ненавижу за это немцев, но если сказать совсем по правде, ненавижу не только немцев, но и самого себя. Всех нас ненавижу за то, что у нас так было. Я люблю всех нас, но и ненавижу, потому что мучаюсь тем, как это было» [7, с. 296].

Структура внутреннего монолога фрагментарна, отрывочна, это как бы клочки воспоминаний героя. Внимание Синцова переключается на вновь прибывшего в батальон уполномоченного. Ему хотелось бы верить, что он — «стоящий мужик», «каким был Зотов, Иван Зотыч» [7, с. 297]. Мысль по форме выражения совпадает здесь с мыслью о том же особисте в 17 главе, — «если хороший мужик, как был у меня Зотов» [7, с. 270]. Таким образом, внутренний монолог подчас носит реминисцентный характер — это как бы

отзвук уже высказанного однажды суждения. Вследствие незаданности и «случайности» мысли неизбежна смена ее уровней — то она аналитична (размышления Синцова о человеке на войне, его стремление представить, что он будет «делать после войны»), то буднична (Синцов думает о том, почему он «тогда не остался ночевать у той женщины», и силится представить, «какая она была»). «Нет, я все-таки забыл, какая она. Давно забыл. И жалею, что не остался там, в госпитале, ночевать у той женщины» [7, с. 298].

В минуту высочайшего напряжения духа в сознании персонажа нередко фиксируется главное, решающее; мысль движется по кругу. Так, Синцов вновь и вновь возвращается к мысли о гибели немцев под артиллерийским огнем. «Там, впереди, умирали немцы. Умирали и должны были умирать ... пусть как можно больше умирает их сейчас там ... Потому что те из них, кого не убьют сейчас, вылезут потом из своих нор и начнут стрелять в меня и моих людей ... там, впереди, умирают немцы. И пусть умирают! ... там, впереди, уже двадцать минут умирают немцы ... за исключением тех, которые останутся живы и будут стрелять в нас, когда мы пойдем...» [7, с. 295, 298].

Несмотря на калейдоскопичность, внутренний монолог дает цельную картину душевного состояния героя, «фиксирует точки наибольшей концентрации духовной энергии, передает различные формы жизненного, духовного самоопределения героев» [14, с. 505], — так характеризует основную функцию внутреннего монолога у Л. Толстого М. Б. Храпченко. Такую же функцию выполняет внутренний монолог в романах К. Симонова.

В приведенных цитатах (количество их можно умножить) мы видели многие признаки художественного языка Л. Толстого. Влияние психологического мастерства и языка Л. Толстого — не два, а один поток эстетического воздействия великого писателя на советского романиста. Воспринимая толстовский психологизм, К. Симонов усваивал конструкцию фразы автора «Войны и мира»; учась у него языку, он в то же время постигал толстовские приемы психологического анализа.

Созвучна толстовской в романе конструкция фразы типа «не потому ... а потому»: Серпилин «не поддался ... вспышке гнева, и не потому, что она была несправедлива, а потому, что человек, ее вызвавший, был сам сейчас между жизнью и смертью»; «Серпилину казалось, что он знает Захарова давно и хорошо не только потому, что Захаров много бывал в дивизии у Серпилина, но и потому, что оба они в общем-то были люди одной судьбы» [7, с. 46—47]. Как и Л. Толстой, К. Симонов нередко прибегает к повтору слов, чем достигается стилистическая экспрессия, закрепление центра мысли или чувства. Так, Синцов «обнял чужие, ненужные плечи женщины, и ее ненужный, чужой рот приоткрылся в ожидании ненужного ему поцелуя» [7, с. 243].

Разумеется, все это не заслоняет от нас оригинальности языка и стиля романов К. Симонова, который более всего тяготел к простоте, народности речи, добиваясь предельной ясности выражения мысли. Язык и стиль его произведений несет в себе речевую куль-

туру целой эпохи и потому должен представлять интерес для исследователей.

Значительно сложнее проследить связь между жанром романа «Солдатами не рождаются» и трилогии в целом и жанром произведений Л. Толстого, в частности его исторического романа-эпопеи «Война и мир». Однако ставить этот вопрос необходимо. Говоря о влиянии на него Л. Толстого, своей неизменной любви к эпопее в романах о войне и в голову не приходило в чем-то повторить ее структуру, ее композиционные приемы. Любимейшие мною главы «Войны и мира» построены на сопоставлении: наш лагерь — лагерь французский. А я не умею и не хочу изображать вражеский стан, мне это чуждо... Или другие композиционные приемы, столь характерные для Толстого в «Войне и мире», — скажем, размер глав, чередование их, резкая переброска повествования — одно место действия сменяется другим, сменяются изображаемые события. Все это мне бесконечно нравится в романе Толстого, но я никогда не пытался этому следовать, этому подражать. Ни сознательно, ни по внутреннему неосознанному влечению» [10, с. 344]. И так, было бы ошибочно утверждать, что К. Симонов, отталкиваясь от Л. Толстого, задавался целью создать роман-эпопею, — таких свидетельств нет.

Независимо от этого исследователи ставят в параллель по жанровым признакам трилогию К. Симонова толстовскому роману-эпопее. Известный толстовед Т. Мотылева пишет: «...гораздо точнее то жанровое обозначение «Войны и мира», которое уже довольно прочно установилось в советском литературоведении: *роман-эпопея*. Это жанр новый, впервые созданный именно Толстым... Этим термином обозначают у нас ряд выдающихся книг советской прозы — «Жизнь Клима Самгина», «Тихий Дон», «Хождение по мукам», военную трилогию К. Симонова» [4, с. 391]. И. Вишневская примерно так поставила вопрос, когда трилогия К. Симонова еще не была завершена: «Если бы мы захотели определить жанр романов «Живые и мертвые» и «Солдатами не рождаются», мы бы не нашли более точных слов, чем — героическая эпопея» [1, с. 156]. Аналогично постулирует С. Фрадкина: «Эпическое начало в романе «Солдатами не рождаются» достигает такой степени выразительности и всеобщности, что есть основания рассматривать это произведение как шаг на пути к созданию давно ожидаемой читателем эпопеи о Великой Отечественной войне» [13, с. 188]. Правда, дальнейшая аргументация исследователя страдает заданностью и не во всем убеждает: «Современная эпопея, как нам представляется, не может не быть аналитической, интеллектуальной эпопеей» [13, с. 188]. Заметно стремление «подверстать» жанр современной эпопеи под типологию романа «Солдатами не рождаются». Трилогию «Живые и мертвые» К. Симонова относят к эпопейной форме романа и другие критики.

Приведенные высказывания о жанре трилогии К. Симонова интересны как постановка вопроса. Но это еще не доказательство. Необходимо развернуть систему аргументации, исходя прежде всего из истории замысла трилогии, материала и проблематики. Воз-

можно, окончательное решение проблемы принадлежит не столько критике, сколько времени, которое покажет истинную художественную ценность «Живых и мертвых», их значение в развитии эстетического сознания общества.

В свете изложенных фактов выглядит несколько неожиданной позиция автора монографии «Советский роман-эпопея», который лишь мимоходом заметил в конце книги, что «трилогия завершена», и — ни слова по существу жанровой специфики «Живых и мертвых» [5, с. 361]. Казалось бы, в специальном труде, где рассмотрены многие известные повести и романы, начиная с 20-х годов, должно найтись место для «самого масштабного повествования о Великой Отечественной войне», каким явилась трилогия К. Симонова «Живые и мертвые» [3, с. 371]. Но этого нет.

Предстоят дальнейшие научные поиски в выявлении многоплановости толстовского воздействия на художественное сознание К. Симонова.

Список литературы: 1. *Вишневецкая И.* Константин Симонов. Очерк творчества. М., 1966. 2. История русской советской литературы / Под ред. проф. П. С. Выходцева. 3-е изд. М., 1979. 3. История русской советской литературы, 40—70-е годы / Под ред. проф. А. И. Метченко и проф. С. М. Петрова. М., 1980. 4. *Мотылева Т.* «Война и мир» за рубежом. Переводы. Критика. Влияние ... М., 1978. 5. *Пискунов В.* Советский роман-эпопея. Жанр и его эволюция. М., 1976. 6. *Пономарев Г. И.* О традициях Л. Толстого в творчестве К. Симонова (на материале романа «Живые и мертвые»). — В кн.: Вопросы русской литературы. Львов, 1980, вып. 1. (35). 7. *Симонов Константин.* Собр. соч. В 6-ти т. М., 1968, т. 5. 8. *Симонов Константин.* Разговор с товарищами. М., 1970. 9. *Симонов Константин.* Книги написанные и ненаписанные. — В кн.: Литература великого подвига. М., 1975, вып. 2. 10. *Симонов К.* И исповедь, и проповедь... — В кн.: Литература великого подвига. М., 1980, вып. 3. 11. *Толстой Л. Н.* Собр. соч. В 20-ти т. М., 1962, т. 6. 12. *Топер П.* Ради жизни на земле. М., 1975. 13. *Фрадкина С. Я.* Творчество Константина Симонова. М., 1968. 14. *Храпченко М. Б.* Лев Толстой как художник. М., 1963.

Статья поступила в редколлегию 12 марта 1983 г.

Л. А. Ковалюк, асп.,  
Львовский университет

## Принципы создания героического характера советского полководца в романе А. Чаковского «Блокада»

Образы советских воинов в романе А. Чаковского «Блокада» раскрывают суть великого подвига советского народа и важны для понимания героического характера, занимающего существенное место в системе идейно-эстетических категорий социалистического реализма.

Создание героического характера является первостепенной задачей советской литературы и связано с концепцией новой личности коммунистического типа, которую она утверждает. Категория героического привлекает внимание многих ученых, которые рас-



смаstrивают ее в плане сочетания героического и типического при создании героического характера, исследуют социально-нравственные истоки подвига, психологическую соотнесенность мотива и поступка и другие аналогичные проблемы [4; 9; 14; 15]. А. Бочаров определяет героическое как «требующее высшего напряжения духовных и физических сил, самоотверженное и мужественное деяние в особо трудных и опасных условиях, совершаемое при возникшей общественной потребности во имя достижения сознательно признаваемых героем конкретных общественно необходимых целей или гуманистических, исторически прогрессивных идеалов, благодаря чему это деяние-подвиг вызывает возвышенные чувства у всех наблюдающих его» [4, с. 279]. Героическое — это всегда общественно значимое поведение, это полное слияние личного и общественного, должного и желаемого, проявление лучших нравственных качеств человека.

А. Бочаров, как и многие другие исследователи, связывает героическое с подвигом, поскольку именно в подвиге прежде всего проявляется наивысшее напряжение духовных и физических сил во имя общего блага, во имя идеала, раскрывается личное мужество, бесстрашие и самоотверженность. Однако такая трактовка героического недостаточна, так как героическое более многообразно и обнаруживается не только в подвиге, но и во многих других деяниях, в частности, и в мужестве принятия ответственных решений, от которых зависят судьбы миллионов людей, в ответственности за судьбы истории.

Теоретическая непроясненность проблемы, когда героическое отождествляется только с личным мужеством и беззаветной отвагой на грани жизни и смерти, привела к тому, что в литературоведении осталась не выясненной специфика героизма полководцев, от деятельности которых зависел успех в борьбе с фашизмом. Сделать это тем более необходимо, что в последние годы, наряду с обширной мемуарной литературой, появились произведения, где предпринята попытка художественного исследования специфики полководческого труда. Стоит вспомнить роман И. Стаднюка «Война», повесть В. Карпова «Полководец» и другие. В этом плане особый интерес представляют и образы полководцев советской школы в романе А. Чаковского «Блокада», в особенности образ Г. К. Жукова. Творчество А. Чаковского привлекало внимание многих исследователей, которые характеризовали, естественно, и образ Г. К. Жукова, но преимущественно в плане выявления основных черт, присущих ему [5; 10; 11]. Проблема же того, как, какими средствами создан образ в романе, каковы принципы выявления в нем героического, затрагивалась лишь попутно и в общих чертах.

Особенностью образов Г. К. Жукова, Л. А. Говорова, И. И. Федюнинского, М. С. Хозина в романе А. Чаковского «Блокада» является то, что они имели реальных прототипов, и творческое воображение писателя вынуждено было считаться с действительностью фактов и событий их жизни, своеобразием их личных свойств. Вопрос о соотношении документального и вымышленного при создании таких образов является большой самостоятельной проблемой. Мы остановимся лишь на некоторых ее аспектах.

В 1978—1979 гг. на страницах журнала «Литературное обозрение» велась дискуссия на тему «документ — вымысел». И. Золотуский в статье «Лучшая правда — вымысел» противопоставляет факт и вымысел, отдавая предпочтение вымыслу [8]. Такой разрыв между документальным фактом и вымыслом неправомерен. Известно, что художественный образ — это эстетический сплав документа и вымысла. Эту точку зрения разделяют большинство исследователей [12; 13]. Э. Бальбуров пишет: «Документ, не теряя своего ценнейшего качества достоверности, все более поглощается художественной структурой, осознается как прием, принцип построения образа, приближающегося по уровню художественного обобщения к созданиям творческой фантазии» [3, с. 35]. Именно таким путем и шел к созданию образов полководцев А. Чаковский.

Изображая полководцев в романе «Блокада», писатель опирался на прочную документальную основу (архивные и газетные материалы, различного рода приказы и донесения, воспоминания современников, личные мемуары полководцев) [7]. В беседе с автором этой статьи А. Чаковский рассказал, что неоднократно встречался с Г. К. Жуковым, М. С. Хозиным, И. И. Федюнинским, Б. В. Бычевским, и это очень помогло ему в работе над романом.

Критику П. Топеру А. Чаковский так объяснил свои принципы использования мемуаров: «... задача состоит в том, чтобы найти новые аспекты, которых автор мемуаров не считал необходимым касаться» [18, с. 315]. Мемуары и другие документы стали для писателя своеобразной базой, опираясь на которую вымысел шел дальше того, что зафиксировано в документе. Он стремился к художественному воплощению не только того, что есть в свидетельствах очевидцев и современников, но и того, что находится за пределом документа. Приходилось учитывать и субъективность мемуаров. Только те качества Г. К. Жукова, которые отмечены многими, лично знавшими маршала, вошли в его художественный образ в «Блокаде». При создании исторических лиц творческая фантазия писателя стремилась не столько к созданию вымышленных ситуаций и событий, сколько к обобщению, укрупнению, выделению существенного в зафиксированных фактах. Домысел и вымысел проявлялись в осмыслении личности как целостного характера на основании многих различных и нередко разрозненных свидетельств. Г. К. Жуков в романе А. Чаковского предстает перед нами в основном таким же, как и во многих мемуарах [1; 2; 17]: суровым, до предела требовательным к себе и к подчиненным, умеющим ориентироваться в сложнейшей военной обстановке, принимать ответственные решения. Писатель ни в чем не отошел от жизненной правды, характеризуя его как героическую личность, тем более, что такое представление о нем сложилось в народе.

Все военачальники в романе — личности незаурядные, яркие, самобытные, наделенные личным бесстрашием и храбростью. Но для нас их значение определяется именно их способностью предвидеть возможный ход событий, разгадать замыслы врага, взять на себя ответственность за организованные ими действия советских армий, смелостью стратегической мысли и тактических решений.

Именно в этом обнаруживается героическое, которое воссоздается как типическое качество советского полководца.

Создавая образы советских военачальников, А. Чаковский выделяет как характерную их черту умение так организовать действия подчиненных им армий и подразделений, чтобы добиться успеха ценой меньших потерь. Им присущи глубокая проницательность, самостоятельность в суждениях, принципиальность, высокий уровень военного мышления, трезвый расчет, организаторские способности, требовательность к себе и своим подчиненным. Эти свойства рассматриваются как типические, которые в каждом из героев обретают индивидуальный облик.

Наиболее удачен в романе «Блокада», по общему мнению критиков, образ Г. К. Жукова [6; 10; 16]. А. Чаковский, дав обобщенную характеристику советского полководца тех лет («Всех их отличали большой полководческий талант, современный уровень военного мышления и личная смелость...»), конкретизирует это общее положение, создав образ одного из выдающихся военачальников периода Великой Отечественной войны — Георгия Константиновича Жукова.

Героический характер советского военачальника в романе «Блокада» создается путем использования целой системы принципов, вообще свойственных реалистической типизации, но реализуемых А. Чаковским своеобразно. Писатель изображает своего героя прежде всего в действиях и поступках. Вот как, например, ведет себя Г. К. Жуков на первом проводимом им заседании Военного совета в Ленинграде. Узнав во время заседания о том, что немцы будто бы прорвались к Кировскому заводу, он не теряет присутствия духа, сразу же в корне пресекает панику, требует более детально выяснить обстановку и доложить через сорок минут и не ему, а его адъютанту. Герой повел себя так потому, что к этому времени успел хорошо изучить обстановку на всем Ленинградском фронте и был уверен, что к Кировскому заводу могли прорваться лишь вражеские разведчики, а не войска регулярной армии. Проверка подтвердила это предположение. Г. К. Жуков так и не прервал заседания Военного совета. Внимательно выслушав начальника штаба и других членов Военного совета, он сумел сделать немедленные практические выводы из создавшейся обстановки и провести необходимую перегруппировку сил.

В этом эпизоде Г. К. Жуков сразу же раскрылся как личность решительная, собранная, действующая энергично, как полководец, умеющий ориентироваться в сложнейшей военной обстановке и принимать верные решения. Герой сумел реально оценить силы и возможности врага и победить его в единоборстве. Такая трактовка имеет реальную основу — об умении Г. К. Жукова мгновенно схватывать рациональное зерно в предложениях, поддерживать разумную инициативу пишет, например, в своих воспоминаниях «Слово о маршале Жукове» Маршал Советского Союза И. Х. Баграмян [2].

А. Чаковский помещает своего героя в острую, почти экстремальную ситуацию, и по тому, как он раскрывается в этой ситуации, мы можем судить о нем, как о личности.

Г. К. Жукова как полководца советской школы отличают умение стратегически мыслить, иметь и отстаивать свою точку зрения по различным вопросам ведения боевых действий, что проявилось и в сценах встреч его с И. В. Сталиным. В этих сценах поступки и действия героя характеризуют его как смелого, умного, дальновидного полководца, стремящегося добиться поставленных целей, даже рискуя вызвать гнев И. В. Сталина. Прямоту и смелость Г. К. Жукова в спорах с Верховным Главнокомандующим отмечают и И. Стаднюк в романе «Война», и К. К. Рокоссовский в мемуарах «Солдатский долг». Это подчеркивает достоверность и типичность его образа.

Одним из средств создания героического характера советского полководца в романе «Блокада» является принцип контрастов и аналогий, что помогает ярче ощутить как типичность, так и индивидуальность героя.

Генерал армии Г. К. Жуков противопоставляется в романе прежде всего немецкому генералу фон Леебу, который командовал группой фашистских войск «Север», не только в военном, но и политическом плане. Эта антитеза не является прямолинейной: фон Лееб — опытный генерал, знающий свое дело, один из крупнейших гитлеровских военачальников. Г. К. Жуков выигрывает в этом противопоставлении как личность, как полководец советской школы, как советский человек. Из схватки с фон Леебом он выходит победителем, поскольку отстаивает исторически правое дело и превосходит врага дальновидностью, гибкостью военного мышления, прекрасным знанием теории ведения войны, умением предугадать действия врага. Г. К. Жуков относится к фон Леебу как к серьезному противнику, он пытается проникнуть в его замыслы, предполагая, как действовал бы он сам на его месте. Он учитывает также и спесивость фашистского генерала, его пренебрежительное отношение к неприятелю. Предугадывая один из возможных маневров фон Лееба, он в беседе с А. А. Ждановым говорит: «Ну изобретать что-либо грандиозное, сражаясь с «русскими хамами», этот пруссачок, вероятно, считает ниже своего достоинства. Мол, по Сеньке и шапка! Он убежден, что мы не способны разгадать его тактических ходов, поскольку находимся в мышеловке. Да и времени изобретать что-то особое у него нет» [19, с. 181].

В отличие от фон Лееба, нередко мыслящего старыми категориями, по шаблону, не желающего всерьез воспринимать противника, умение советского полководца видеть далеко вперед, его стратегический и тактический талант, воля и смелость воспринимаются особенно отчетливо. Это противопоставление лишней раз подчеркивает превосходство советской военной доктрины, творческий характер советского военного мышления. Г. К. Жуков и фон Лееб противопоставлены и как идеологические противники, что позволяет показать силу советского патриотизма и коммунистических идеалов.

На другой основе, главным образом в плане психологическом, противопоставляется Г. К. Жуков и представителю старой школы военных кадров Красной Армии маршалу К. Е. Ворошилову. Легендарный полководец гражданской войны, с именем которого свя-

зана слава Красной Армии, обладал беззаветной личной храбростью. Но для ведения войны в новых исторических условиях, на новом уровне развития военного искусства этого оказалось недостаточно. К. Е. Ворошилов находился во власти устаревших представлений о методах руководства войсками, недостаточно был внутренне организован, склонен к длительным совещаниям и частым «накачкам». В противоположность этим методам Г. К. Жуков обнаруживает собранную волю, четкость и ясность военного мышления, продуманность приказов, требовательность в их безусловном выполнении.

Наряду с принципом контраста А. Чаковский использует и принцип сопоставления Г. К. Жукова с генералами И. И. Федюнинским, М. С. Хозиным. Уже тот факт, что своими помощниками полководец выбрал таких же инициативных, творчески мыслящих, умеющих принять ответственность на себя, генералов, характеризует его как человека, хорошо разбирающегося в людях и стремящегося иметь при себе не просто исполнительных, но, в первую очередь, думающих военачальников.

Типизируя характер Г. К. Жукова, писатель стремится к жизненной полноте образа, не забывая и о его личностном своеобразии. А. Чаковский отказывается от идеализации этого героя. В соответствии с жизненной правдой он наделяет его жесткой властью и резкостью, которые воспринимались многими как отрицательные черты. И при этом писатель опирался на документы. Сам Г. К. Жуков писал в «Воспоминаниях и размышлениях», что он был с детства упрям и резок. В романе «Блокада» Г. К. Жуков, появившись на заседании Военного совета в Ленинграде, позволяет себе резко говорить с присутствующими. Но его личную резкость прощают за более ценные полководческие качества. К тому же резкость его в целом ряде случаев диктовалась крайне тяжелой обстановкой на Ленинградском фронте, получая, таким образом, и объективное обоснование.

Индивидуализируя образ Г. К. Жукова, А. Чаковский использует портретные зарисовки, которые воссоздают действительный облик полководца. Так, автор неоднократно подчеркивает такую портретную деталь, как высокий лоб полководца, что усиливает впечатление о природном уме, способности творчески мыслить. А массивный подбородок символизирует твердую волю, крутой характер, властность, жесткость, упорство.

Одним из средств характеристики является речь героя и его манера говорить. Г. К. Жукову была присуща точная, лаконичная речь; многие его распоряжения звучали как приказы. Он не терпел лишней суеты, пустословия, часто говорил резко, тоном, не терпящим возражений: «Но, товарищ командующий, — неуверенно произнес Городецкий, — положение крайне напряженное. По только что полученным данным, противник пытается прорваться в Стрельну. Не будет ли правильнее немедленно разъехаться по частям?.. «Когда надо будет — поедем, — оборвал его Жуков, — а пока метание по армиям и частям прекратить!» [19, с. 31].

Большое место в романе занимают авторские характеристики. Они являются своеобразными экспозициями, повествующими о пре-

дыдущей жизни героя, фактах из его биографии. Но писатель порой злоупотребляет автохарактеристиками и авторским пересказом, нередко подменяя раскрытие характера героя описанием его качеств. «Публицистические приемы порой теснят собой психологический анализ, обобщающие формулировки заменяют исследование тех или иных сторон характера героя» [10, с. 131]. Вторжение публицистики иногда необходимо для подчеркивания, выделения важных свойств героического характера, но часто оно ведет к описательности и уменьшает самоценность художественного изображения. Это один из недостатков, который снижает полновесное звучание образа Г. К. Жукова. Стремясь преодолеть информативность авторских характеристик, писатель на первый план выдвигает изображение своего героя в поступках и действиях. Именно в них он обнаруживает как типические, так и индивидуальные черты героического характера.

А. Чаковский, умело используя такие принципы типизации, как характеристика героя через его дела и поступки, особенно в экстремальных ситуациях, прием контраста и аналогии, речь, портретные детали, создал убедительный образ Г. К. Жукова в соответствии с исторической правдой и документальной точностью. Он внес весомый вклад и в понимание сути героического в полководческом труде. Героическое воссоздается писателем как типическое качество советского военачальника, проявляющееся не только в его личном мужестве, но и в его способности предвидеть возможный ход событий, разгадать замыслы врага, в смелости стратегической мысли и тактических решений, в чувстве ответственности за судьбы Родины, долга перед народом.

**Список литературы:** 1. *Антипенко Н. А.* День победы. Встречи с маршалом Г. К. Жуковым. — Новый мир, 1981, № 5. 2. *Баграмян И. Х.* Слово о маршале Жукове. — Знамя, 1980, № 5. 3. *Бальбуров Э.* Поиски достоверного. — Литературное обозрение, 1979, № 5. 4. *Бочаров А.* Человек и война. 2-е изд., доп. М., 1978. 5. *Вольпе Л.* Девятьсот дней. — Октябрь, 1977, № 5. 6. *Жило Е.* Да будет мерой чести Ленинград. — Звезда, 1972, № 5. 7. *Жуков Г. К.* Воспоминания и размышления. 4-е изд. М., 1979. 8. *Золотусский И.* Лучшая правда — вымысел. — Литературное обозрение, 1978, № 2. 9. *Иванова Л. В.* Современная советская проза о Великой Отечественной войне. М., 1979. 10. *Козлов И. Т.* Александр Чаковский. М., 1979. 11. *Куклис Г.* Суровый, правдивый роман. — Литературная Россия, 1971, 20 августа. 12. *Курбатов В.* Не вымысел — сомыслие. — Литературное обозрение, 1978, № 6. 13. *Лесневский Ст.* Кто мы есть среди грозных имен... — Литературное обозрение, 1978, № 2. 14. *Ломидзе Г.* Нравственные истоки подвига. М., 1975. 15. *Новиков А. Н.* Проблема героического в современной советской прозе о Великой Отечественной войне. — В кн.: Идеологическая работа партии и литература социалистического реализма. М., 1978. 16. *Новиков В.* Героинка великой битвы. — Наш современник, 1975, № 11. 17. *Рокоссовский К.* Солдатский долг. М., 1980. 18. *Чаковский А. Б.* Документ, вымысел, образ / Беседа вел П. Топер. — В кн.: Литература и современность. М., 1975. 19. *Чаковский А. Б.* Блокада. М., 1979.

Статья поступила в редколлегию 23 марта 1982 г.

## Шолоховские традиции в произведениях В. М. Шукшина

Наследуя многообразное богатство классического искусства, крупнейшие советские писатели создали собственные традиции, которые, в свою очередь, активно воздействуют на многих современных художников слова. Творчество М. А. Шолохова, отмеченное народностью в самом высоком и верном смысле этого слова, пронизанное гражданской страстностью и поэтической глубиной, оказывает огромное влияние на современных писателей — Ф. Абрамова, В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина, В. Шукшина.

Связь Шукшина с шолоховским творчеством определяется близостью идейно-эстетических позиций. Для обоих писателей характерно уважение и любовь к национально-патриотическим основам нашего бытия, особое пристальное внимание к исследованию человеческой души, умение с юмором и шуткой сказать нечто важное и значительное. В. М. Шукшину в творчестве М. А. Шолохова, в личности самого писателя была дорога народная основа его дарования, неспешливое и несуетное желание сказать свое слово: «Шолохов открылся мне, — говорил В. Шукшин, — в его реальном, земном свете, естественно-правдивом свете труженика в литературе». И далее: «... есть радость от общения с правдой. У Шолохова все по-народному точно» [11].

В решении такого вопроса, как влияние М. А. Шолохова на творчество В. М. Шукшина, видимо, важно понять, на какой почве оно возникает, какими причинами обусловлено, выявить доминирующее начало в таланте художников слова. Именно это и позволит выделить то индивидуально-неповторимое в произведениях писателей, которое даст возможность судить о степени их творческого родства. В. Г. Белинский писал: «Все произведения писателя должны быть запечатлены единым духом, проникнуты единым пафосом. И вот этот-то пафос, разлитый в полноте творческой деятельности поэта, есть ключ к его личности и к его поэзии» [2, с. 314].

Когда перечитываешь М. А. Шолохова, поражает удивительная полнота изображаемого: от высокой трагедии, эпической величавости к юмору и самому задушевному лиризму. Именно в этих пределах живут и страдают, любят и тоскуют его герои. В творчестве В. М. Шукшина также заметно присутствие двух начал: комического и трагического. Причем, эти начала причудливо и своеобразно соседствуют, как, скажем, в «Калине красной», или отслаиваются, как в повестях-сказках («Точка зрения», «До третьих петухов»). Народный пафос, стремление запечатлеть жизнь во всей полноте и многомерности, умение наделить героев поэтической душой и поэтическим мироощущением, несомненно, роднит творчество В. М. Шукшина с творчеством М. А. Шолохова.

Как и каждый художник, В. М. Шукшин опирается в своих творениях на народную жизнь. Надо только иметь в виду, что его опора на народные начала обусловлена не только особым «сгибом

ума» и даже не столько его личной биографией «сельского жителя» или его постоянной памятью о русской деревне. Она проявляется в его кровной, нерасторжимой связи с народной жизнью, определяется тем высоким горением души, которое было присуще русскому интеллигенту времен хождения в народ. В. М. Шукшин писал: «Как прекрасен был русский интеллигент, который бросал все и шел к людям» [7, с. 85].

В прозе В. М. Шукшина наша яркое, своеобразное преломление одна из магистральных тенденций современной литературы — устремленность к исследованию духовных ресурсов народного характера, утверждение нетленных ценностей того коренного в мире русского национального характера, что веками формировалось трудовой жизнью. Тема эта раскрывается и в прямом слове художника и незримо присутствует как основополагающая, генерализирующая идея. На этой основе сближение творчества В. М. Шукшина и М. А. Шолохова — закономерно и продуктивно.

Глубокое психологическое проникновение во внутренний мир крестьянства, серьезное и сердечное отношение к его духовной жизни, боль и ответственность за народную судьбу — эти черты легли в идейно-эстетический фундамент русской литературы. В современной русской советской прозе стремление выразить опорные вопросы нравственной жизни человека, сложные пути духовного развития было свойственно и В. М. Шукшину. Без натуги, легко и своеобразно изображает писатель характеры людей из народа, необычный поворот мысли, неожиданность поступка, «взмывание ввысь» тревожной от дум души. Доверительное отношение к людям, желание увидеть своеобычие и непохожесть человека, наконец, ту «чуждинку», о которой задумался угрюмый мужик Иван Аржанов из «Поднятой целины» М. А. Шолохова, — характерологические черты прозы В. М. Шукшина.

Критик А. Макаров писал о В. М. Шукшине: «Мне представляется, что главной болью этого писателя (Шукшина. — Г. П.) стала боль за человека той России, которую называли полевой, за тех, кто живет на периферии и появляется в литературе в качества охваченных трудовым энтузиазмом людей в связи с очередной кампанией, либо в качестве «позабыт, позаброшен». А вот он показывает их как просто людей, нередко с очень нелегкой судьбой, заслуживающих нашего внимания, он любит и понимает их» [3, с. 254]. А. Макаров, на наш взгляд, не совсем точен: В. М. Шукшин переживает и радуется не только за «сельского жителя» — он тревожится о душе человека, о его достоинстве, о людях, живущих и в деревне и в городе. Но критик прав в том, что В. М. Шукшин «любит и понимает» людей. Поэтому у него нет близких героев, каждый человек достоин внимания, уважения и особого разговора: рассказывает ли он о горьком женском одиночестве («Позови меня в даль светлую»), то ли говорит о Броньке Пупкове, бескорыстно вравшем о неудачном покушении на Гитлера («Миль пардон, мадам!»), или повествует о путешествии Ивана Расторгуева на южный курорт («Печки-лавочки»).

В произведениях писателя заметно возвышение простых людей, несущих в себе прекрасное народное начало. И в этом смысле мож-



но и должно говорить о художественном опыте М. А. Шолохова, в произведениях которого В. М. Шукшин нашел правдивое изображение людей из народа, поднятое до поэтического звучания даже в деталях.

Талант М. А. Шолохова глубоко человечен. Даже при обрисовке отрицательных персонажей он использует такие поэтические детали, которые свидетельствуют о загубленных возможностях хозяйственного Островнова, о неправом прожитой молодости Тимофея Рваного. Изображая Спирьку Расторгуева («Сураз»), В. М. Шукшин также находит мотив сострадания, повествуя о путаной судьбе непутевого и бесшабашного парня, в частности о последних минутах его жизни: «...сел на пенек, растер в ладонях цветки, погрузил лицо в ладони и стал жадно вдыхать прохладный, сыроватотерпкий, болотный запах небогатого, неяркого местного цветка. Закрыв ладонями лицо и так остался сидеть. Долго сидел неподвижно. Может думал, может и плакал» [10, с. 97].

Сопоставляя героев В. М. Шукшина с героями М. А. Шолохова, разумеется, ни в коем случае нельзя ставить знак равенства. Различна глубина таланта писателей, далеко не одинакова степень охвата действительности. В рассказах В. М. Шукшина нет всесторонне обрисованных крупномасштабных характеров. Персонажи В. М. Шукшина созданы, несомненно, яркими сочными штрихами. В поэтике прозы писателя ощущается его «вторая профессия» (крупный план, превалирование диалога, сцепленность событий и т. д.). Именно это точно подметил Ч. Айтматов, который писал, что на стыке современной прозы и кинематографа «возникло такое уникальное явление, как творчество Шукшина, несущее в себе черты народности не в патриархальном, а в сугубо сегодняшнем социалистическом понимании» [1].

Изображение характеров у В. М. Шукшина постепенно переходит в сложное драматическое сопоставление, лишенное линейности и однозначности; оно вновь и вновь заставляет задуматься над смыслом таких сопоставлений. Крепкая духовная связь с М. А. Шолоховым, проявляющаяся в сходном взгляде на Россию, ее историю, на русского человека приводит В. М. Шукшина к той же правде, выраженной иными художественными средствами.

Идейно-эстетическая общность В. М. Шукшина с М. А. Шолоховым, пожалуй, не сказывается так явственно, как в рассказе о судьбе-трагедии Егора Прокудина из «Калины красной». Мы не располагаем сведениями о том, была ли у В. М. Шукшина сознательная попытка обратиться к художественному опыту М. А. Шолохова, но знаем, что после «Калины красной» он на время откладывает свою работу над фильмом «Я пришел дать вам волю», чтобы рассказать о людях войны. На съемках фильма «Они сражались за Родину» произошла их первая встреча. «Шолохов перевернул меня», — скажет В. М. Шукшин в «Последнем интервью» [9].

Говоря о трагедии Егора Прокудина из «Калины красной», заметим, что современная советская проза задумывается над проблемой трагического, пытается освоить ее применительно к новым условиям, определить те черты советского характера, которые максимально выявляются с точки зрения идейно-эстетических идеалов.

Бесспорно, что эта проблема ждет своего исследования, несомненно и то, что у истоков трагического стоят имена А. М. Горького, Л. М. Леонова, М. А. Шолохова.

Повествуя о горькой судьбе Григория Мелехова, М. А. Шолохов проникновенно скажет: «Что ж, вот и сбылось то небольшое, о чем бессонными ночами мечтал Григорий. Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына... Это было все, что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей, со всем этим огромным и сияющим под холодным солнцем миром» [5, с. 495]. А вот финал «Калины красной»: «...и лежал он, русский крестьянин, в родной степи, вблизи от дома... Лежал, прикинув щекой к земле, как будто слышал нечто такое, одному ему слышное» [8, с. 133]. Не вор-рецидивист бежит в «натуральную деревню», не блудный сын умирает в березовой рощице, а хороший русский человек, которому много было суждено совершить в жизни. Не от «малины» к «калине» хождение по мукам совести, а к людям, к человеку в самом себе приходит Егор Прокудин. В этом пафос и оптимизм «Калины красной».

Характер, лишенный образной силы, бесплоден и неспособен вызвать ассоциацию, неспособен и к открытию истины. В судьбе-трагедии Егора Прокудина отдаленно угадывается трагедия Григория Мелехова, которому довелось увидеть диск черного солнца. Не заблудший, не отщепенец, — как упорно в свое время писала критика, — стоит Григорий у ворот родного дома, обнимая последнюю и позднюю надежду в своей жизни — родную кровиночку, сынишку Мишатку, а седой и смертельно уставший человек, который нашел в себе мужество определить меру вины перед народом и самим собой. В обоих произведениях просматривается гуманистическая перспектива. В этом и заключена переключка образов, далеко отстоящих во времени, но близких по открыто звучащему в них чувству трагической вины.

Не вдаваясь в подробный разбор дискуссии о судьбе Григория Мелехова и Егора Прокудина, отметим те некоторые исходные моменты их трагической жизни при всей разномасштабности социально-исторических условий, в которых жили герои, при всей разноразличности трагического, выпавшего на их долю.

И Григорий Мелехов, и Егор Прокудин, вовлеченные волей обстоятельств в неправо дело, мучительно ищут выход. Неуверенность, которую они испытывают в совершенном выборе, приводит к ложной идее: ищет особую казачью правду Григорий Мелехов, наивно полагая, что в этом и есть его призвание в жизни; ищет «праздник в душе» Егор Прокудин, еще не догадываясь, что «праздник души» — согласие со своей совестью. Сближает эти две, далеко отстоящие во времени и пространстве судьбы, неистовое желание обрести покой, вернуться к тем истокам и на ту землю, без которой немислима их жизнь, вернуться, наконец, к привычному делу. Сближает вопреки расхожим мнениям критики, то читательское участие, та эмоциональная атмосфера заботы и любви, которая связана с именами прекрасных женщин, встретившихся на их пути — Аксиньи Астаховой и Любы Байкаловой. Для них и Григорий и Егор — родные люди, без которых они осиротеют. Сближают, на-

конец, и уроки, извлеченные нами из судьбы Мелехова и Прокудина; осознание ответственности человека перед народом, землей и своей совестью. И Григорий Мелехов, и Егор Прокудин *исстрадали* свой грех, нашли мужество и силу определить меру своей вины. И в этом им наше прощение.

Разумеется, трагедия Григория Мелехова не может быть определена его индивидуальным характером. М. А. Шолохов показал в «Тихом Доне» возможность трагических конфликтов, порожденных противоречиями и трудностями определенного этапа социальной революции. Именно поэтому в «Тихом Доне» трагические уроки получают свое воплощение и в образе Григория Мелехова, и в образе Михаила Кошевого [4].

Некоторые социальные предпосылки трудной судьбы имеются и в жизни Егора Прокудина: тяжелое послевоенное время, желание прокормить семью, лишившуюся последней кормилицы — коровы, толкнули Прокудина в город, который — так случилось! — пригрел его в городской «малине». Видимо, можно спорить о типичности случившегося, но путь Егора Прокудина — один из драматически возможных, несущий на себе печать определенного исторического времени. На драматические обстоятельства времени, на некоторые социальные причины указывал сам автор: «Ну какого плана уголовник? Не из любви к делу, а по какому-то, так сказать, стечению обстоятельств житейских. Положим, сорокседьмые годы, послевоенные годы... Большая семья. Люди расходились из деревень, попадали на большие дороги. На больших дорогах ожидало все этих людей, особенно молодых, несмышленных, незрелые души.

В данном случае получилось так, что приобщили его к воровскому делу. А человек был хороший. Душа у него добрая» [11].

Сознательно шагнул Егор навстречу смерти, понимая, что на воскрешение надежды не осталось, вина перед людьми и собой оказалась непосильной ношей: «... за ложь, за безответственность, за паразитический образ жизни, за трусость, за измену — за все придется платить сполна...» [12]. Шукшин подводит к мысли, что только мера ответственности перед самим собой, жизнью, только достаточно прочная связь с народом определяет ценность и значимость прошлого. Тема социального возрождения на земле приобретает, таким образом, философский смысл, вызывает размышление о судьбе нашего современника, о его нравственных силах и возможностях, не получивших в данном случае разумного применения.

Именно это сокровенное подметил М. А. Шолохов в творческой судьбе В. Шукшина. Ведь только близкий, родственник по духу талант мог сказать: «Не пропустил он момент, когда народу захотелось сокровенного. И он рассказал о простом негероическом, близком каждому также просто и негромким голосом, очень достоверно» [6].

Путь В. М. Шукшина — путь к постижению и обретению социальных и нравственных ценностей, выработанных в духовном опыте народа в течение веков. В его лице наше искусство обрело оригинальный и самобытный талант. Страстная заинтересованность

судьбой родной земли привела В. М. Шукшина к социально-философским обобщениям, которые наглядно обозначились в «Калине красной», в поздних рассказах писателя.

В своих исканиях В. М. Шукшин, несомненно, опирался на достижения советской литературы, в данном случае на художественный мир М. А. Шолохова. Именно в творчестве М. А. Шолохова он нашел опору в размышлении о сокровенном в человеке, о нелегкой, а порой и трагической судьбе нашего современника, а также увидел возможность *выпрямления* человека на родной земле.

Следуя магистральной линией советской литературы, В. М. Шукшин пришел к высокой правде гуманизма, правде человечности — главному идейно-эстетическому критерию нашей литературы.

**Список литературы:** 1. *Айтматов Ч.* Поле высокого напряжения. — Советский экран, 1975, № 6. 2. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. В 13-ти т. М., 1953—1959, т. 7. 3. *Макаров А. Н.* Критик и писатель. М., 1974. 4. *Хватов А. И.* На стрежне века. М., 1975. 5. *Шолохов М. А.* Собр. соч. В 8-ми т. М., 1981, т. 4. 6. *Шолохов М. А.* — Советская культура, 1975, 25 апр. 7. *Шукшин В. М.* Возражения по существу. — Вопросы литературы, 1974, № 7. 8. *Шукшин В. М.* Калина красная. — Наш современник, 1974, № 4. 9. *Шукшин В. М.* Последние разговоры. — Литературная газета, 1974, 13 ноября. 10. *Шукшин В. М.* Характеры. М., 1973. 11. *Шукшин В. М.* Я старался рассказать про душу. — Литературная Россия, 1975, 26 сентября. 12. Фильм взял за живое. — Советский экран, 1974, № 13.

Статья поступила в редколлегию 12 апреля 1983 г.

В. Ф. Шинкарук, ассист.,  
*Житомирский пединститут*

## **Личность и коллектив в советской прозе 60—70-х годов**

Современная марксистско-ленинская философия, социология, а также социалистическое искусство и литература стремятся наиболее верно определить систему социально значимых черт социалистической личности. Очень важным социально-типичным качеством человека советского общества является коллективизм, проявление которого зависит от реализации демократических тенденций социализма, все большего обобществления труда. В Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партии говорится: «В период развитого социализма завершается перестройка всех общественных отношений на внутренне присущих новому строю коллективистских началах» [3, с. 57]. Поэтому вопросы, касающиеся взаимоотношений личности и коллектива, требуют со стороны всех художников слова исключительного внимания.

Во многих произведениях современной советской литературы коллектив выступает как огромная творческая сила, способная изменять обстоятельства, оценивать поступки, формировать и воспитывать личность. Он является средоточием целого ряда положительных качеств, причем художественное изображение коллектива дается как описание особого социального организма, в котором каж-

дому человеку с его мировоззрением, спецификой характера отведено строго определенное место. «Коллектив — это не какая-то безликая масса. Он существует как богатство индивидуальностей. И если воспитатель надеется, что воспитывающая сила коллектива прежде всего в организационных зависимостях, в подчинении и руководстве, его надежды не оправдаются. Воспитывающая сила коллектива начинается с того, что есть в каждом отдельном человеке, какие духовные богатства имеет каждый человек, что он привносит в коллектив, что дает другим, что от него берут люди» [7, с. 215]. Положительные герои произведений В. Липатова, М. Колесникова, А. Рекемчука, Ф. Абрамова, А. Чепижного, В. Кожевникова, И. Друцэ и других писателей, проникаясь к коллективу глубоким уважением и доверием, всегда умеют видеть в этом социально-трудовом единстве характер каждой личности с ее особым восприятием и пониманием жизни.

Советская проза 60—70-х годов постоянно отражала решающее влияние, оказываемое трудовой общностью людей на становление активной творческой индивидуальности. Например, М. Колесников, плодотворно работающий в области производственной темы, широко освещает эту проблему, считая ее одной из самых важных и интересных. Именно коллектив помог выработать высокие профессиональные и морально-нравственные принципы Владимиру Прохорову — главному герою романа М. Колесникова «Ищу свою высоту». Несмотря на некоторую описательность, туманность психологических характеристик, автору во многом удалось через передачу внутреннего состояния персонажа показать те изменения, которые произошли в характере Прохорова под воздействием обстоятельств и, главным образом, людей, работающих рядом с ним.

В бригаде взрывников юноша впервые постигает науку трудолюбия, дружбы и взаимовыручки. Коллектив на деле учит его честности, уважению к личности, ответственности за все, происходящее вокруг. Моряки-подводники, с которыми Владимиру пришлось общаться в период своей службы в рядах Вооруженных Сил, помогли ему развить смелость и мужество, научили самообладанию и целеустремленности. Коллектив атомной электростанции, где трудится Прохоров, значительно повлиял на его интересы, широту нравственного кругозора. А выдвижение рабочего-сварщика на должность секретаря партийного комитета является наивысшей оценкой моральных и профессиональных качеств Прохорова.

Многим произведениям М. Колесникова свойственна перегруженность повествования техницизмами, жесткая конструктивно-функциональная прямолинейность сюжета, лишенная острых и неожиданных поворотов в судьбах героев. Но писатель всегда стремится открыть для художественного анализа новые или малоизученные области человеческих отношений. Его книги отличаются высокой публицистичностью и остротой. В трилогии «Школа министров» М. Колесников представляет и сравнивает две точки зрения на современный трудовой коллектив. Кузнец Сергей Алтунин считает, что производственные успехи зависят от положения дел в самых маленьких ячейках заводской организации. И если для Петра Скатерщикова (во многом антипода Сергея) главное достоинство

бригады в том, что каждый ее член — «классный специалист», то Алтунин, руководствующийся в своей деятельности принципами уважительного отношения к коллективу, понимает: механический подбор исполнителей в бригаде (даже если каждый из них личность и мастер) часто не способствует объединению людей, созданию оптимального микроклимата, который помогает наиболее эффективно выявить способности каждой индивидуальности.

Скатерщиков игнорирует воспитательную работу: «От меня этики требуют, педагогики требуют. Уравновешенности, самообладания тоже требуют. Видишь, сколько высоких слов! А я — кузнец, не педагог и не лезу в педагоги, как некоторые. Я с металлом обращаться умею, а от остального увольте» [5, с. 66]. В результате он полностью разваливает бригаду, ставит под угрозу срыва выполнение важнейшего задания. Алтунин же как бригадир, а затем руководитель больших производственных звеньев, свою работу начинает с установления тесных дружественных связей с каждым членом своего коллектива. Он ратует за создание доверительных отношений, которые должны возникнуть на основе единства производственных интересов. М. Колесников подчеркивает, что такое взаимоотношение с социально-трудовой общностью является важнейшим фактором, определяющим успешную трудовую деятельность и всего коллектива, и Сергея Алтунина в частности. «...Прохоров и Алтунин, — пишет О. Каширин, — являются «воспитательной силой» коллектива. Из развития сюжета повести и романа становится ясно, что в формировании производственной ячейки общества важны как профессиональные, так и моральные принципы, дух активной борьбы против технического застоя, равнодушия, эгоизма. Для коммунистов Алтунина и Прохорова заботы коллектива выше личных устремлений» [4, с. 160—161].

Положительные герои многих произведений современной советской литературы — коллективисты. Их любовь к коллективу взаимна, потому что не только они остро нуждаются в коллективе, но и коллектив не менее остро нуждается в них. Персонажи М. Колесникова завоевывают авторитет совокупностью деловых и человеческих качеств, умением вникать в нужды и заботы каждого, воспринимать их как свои собственные. Изображая формирование социально-производственной общностью лучших черт характера молодого труженика, писатель стремится показать, как этот молодой труженик постепенно сам превращается в личность, умеющую объединять людей разных возрастов, характеров, интересов, цементировать коллектив, выражать его волю.

Диалектика отношений между личностью и коллективом, их взаимное влияние давно стали предметом пристального изучения многих мастеров советской прозы. Но не всегда в этом вопросе даже опытные и талантливые писателям удается достичь абсолютной точности и многогранности.

В. Липатова, например, справедливо упрекали в том, что в романе «И это все о нем» проблему личности и коллектива он решил несколько односторонне. Главный герой произведения — комсомольский вожак Евгений Столетов — влияет на окружающих своим характером, активной жизненной позицией. Писатель ретроспективно

показывает, что личность Столетова формировалась под влиянием семьи, школы, но мало обращает внимания на то, как самостоятельная трудовая деятельность, общение с рабочим коллективом способствуют выработке у Евгения многих необходимых человеческих качеств. Более того, не совсем ясно, почему на лесосеке, где трудится здоровый коллектив, только бригаде комсомольцев становится наиболее очевидной мещанская сущность мастера Гасилова, его ущербность как в производственном, так и в моральном плане.

Объяснение этому можно найти (правда, не слишком убедительное и веское) в том, что роман посвящен молодежи, и автор имел право акцентировать внимание на трудовой и нравственной атмосфере в комсомольской бригаде, а не во всем коллективе лесосеки. Именно бригада изображается как один из факторов воспитания лучших морально-волевых черт человека, сила, формирующая коммунистическое отношение к труду. В эпизоде исключения Сергея Барышева из комсомола молодежный коллектив выступает вершителем судьбы человека, неподкупным судьей. Бригада остро чувствует необходимость общей ответственности за каждого своего члена, поэтому, осуждая Барышева, она не изгоняет его из своих рядов, а терпеливо воспитывает.

Во многих произведениях современной советской литературы писатели делают акцент на изображении коллектива как своеобразного блюстителя нравственности, его внимательном отношении к каждому человеку, стремлении искоренить отрицательные черты характера. Социально-трудовая общность с ее высокими морально-нравственными традициями стала тем критерием, которым проверяется основная человеческая сущность. Необходимо отметить, что прозаики, изображающие в своих произведениях характер современника, подчеркивают мысль о том, что морально-нравственный и профессиональный рост людей (особенно молодых) прямо пропорционально связан с той мерой ответственности, которую несут за них все члены коллектива. И чем выше эта ответственность, тем успешнее становление и совершенствование идейно-жизненной позиции личности. В таком ракурсе изображают эту проблему А. Рекемчук («Время летних отпусков», «Молодо-зелено», «Нежный возраст»), М. Колесников («Атомград», «Ищу свою высоту», «Школа министров»), В. Собко («Лихобор», «Ключ»), М. Божаткин («Треугольник Денéба»), В. Липатов («Стрежень»).

Личность и трудовая человеческая общность тесно связаны между собой множеством видимых и невидимых связей, каждая из которых представляет определенный интерес и значимость. Поэтому важно проанализировать то, как строят взаимоотношения с коллективом некоторые герои произведений, появившихся в последние два десятилетия.

Молодой инженер Светлана Панышко — героиня повести А. Рекемчука «Время летних отпусков», — неожиданно ставшая начальником нефтепромысла, видит и ищет в людях помощников и советчиков, постоянно прислушивается к голосу коллективного Разума. Писатель внешне скуп на художественные средства. Характерной стилевой особенностью его прозы является ирония.

Достаточно часто А. Рекемчук посмеивается и над Светланой, но этот смех доброжелательный и мягкий — так пожилые многоопытные люди с удовольствием наблюдают за верными самостоятельными шагами молодых.

Писатель всегда заботится о строгом жизненном соответствии художественного материала; для него очень важно соблюдение чувства меры. Несмотря на некоторое ироническое отношение к главной героине, автор вовсе не представляет ее слабой или инфантильной. В характере Панышко мечтательность прекрасно уживается со строгим реализмом, а отсутствие опыта руководства большим социально-трудовым организмом она компенсирует повышенной чуткостью, внимательным отношением к каждому труженику, глубокими профессиональными знаниями.

Не следует думать, что Светлану полностью устраивает положение дел на промысле, но молодой руководитель осознает: от того, как она сможет понять нефтяников, как будет принята в трудовой семье, зависит успех будущих положительных преобразований. Именно так и сейчас относятся к коллективу герои В. Кожевникова, В. Попова, М. Колесникова, В. Добровольского.

Начиная с 60-х годов в советской прозе появился новый герой, которого назвали порождением эпохи научно-технической революции. Он резко отличался от привычного типа технического руководителя прежде всего стилем поведения и руководства. В характере Олега Олеговича Прончатова — главного персонажа повести В. Липатова «Сказание о директоре Прончатове» (1969) — есть много такого, что роднит его с Балугевым (В. Кожевников «Знакомьтесь, Балугев»), Чинковым (О. Куваев «Территория») и некоторыми другими.

Рисую образ директора сплавконторы, автор обращается лишь к наиболее значительным фактам биографии Прончатова, а необычная композиция произведения, резко переносящая читателя из настоящего в прошлое и будущее, помогает глубже постичь изменения, которые произошли в характере героя. Прончатов — личность сложная, достаточно противоречивая. Он считает: не для того люди воспитывали и обучали его, чтобы по поводу и без повода спрашивать у них совета. «Я советуюсь с коллективом, — говорит он о себе, — только в тех случаях, когда речь идет о морально-этической стороне вопроса» [6, с. 525]. Олег Олегович отбросил излишнюю скромность, изысканные педагогические приемы, по мере возможности оградил себя от бытовых неудобств, мешающих работать. Он — человек дела, и все жизненные явления, человеческие характеры, поступки (свой в том числе) Прончатов оценивает с позиций максимальной полезности делу. Именно это и составляет основу его взаимоотношений с коллективом: «Нет, брат, рабочие любят не того, кто сюсюкает с ними, не того, брат, кто обнимается... дело надо знать, дело!» [6, с. 500].

Перед общим собранием, на котором может решиться судьба директорского места, понимая, что последнее слово остается за сплавщиками, Прончатов приходит к старику Нехамову, пытаясь задобрить главу большой династии лесозаготовителей, заручиться



его поддержкой. Понимает ли коллектив, что Олег Олегович заигрывает с ним? Видимо, да. Писатель не передает всю сложность и драматичность внутренних переживаний героя. Ему достаточно отметить, что утро накануне отчетно-выборного профсоюзного собрания его персонаж встретил «покрасневшими от бессонницы глазами». Прончатов, чувствуя себя не во всем «на высоте», с трепетом и волнением ожидает результатов голосования. Но коллектив, понимая хитрость Олега Олеговича, никак не отреагировал на нее, ибо верил — бывший главный инженер лучше любого другого справится с обязанностями директора сплавконторы. Сплавщики тоже судят о Прончатове с точки зрения наибольшей полезности общему делу, отдавая предпочтение прежде всего его профессиональным качествам.

Такое отношение таит в себе некоторую опасность подмены высоких принципов человеческого общения чисто деловыми, утилитарными, игнорирующими общность духовных интересов и потребностей. Но В. Липатов никогда не стремился к созданию идеальных ситуаций и идеальных героев. Больше всего его интересовали личности с «перспективой роста», персонажи, которые одерживают победы в трудной борьбе со своими слабостями. Прончатов, несомненно, принадлежит к таким героям, и автор верит, что уже начавшийся процесс улучшения его стиля и методов руководства, так же, как и нравственная позиция, в дальнейшем будут совершенствоваться.

В отличие от персонажей А. Рекемчука и В. Липатова, герой романа В. Собко «Лихобор» (1972) не наделен полномочиями руководителя производства. Он — простой рабочий. Но этого молодого труженика отличает обостренное чувство причастности ко всему, происходящему в коллективе. Завод для Луки Лихобора стал родным домом, рабочие цеха — семьей, без которой он не мыслит полного счастья. Коллектив проявил к бывшему воспитаннику интерната истинно родительское участие и заботу. Лихобор платит ему сыновней преданностью, всеми силами борясь против того, что порочит звание рабочего, разъединяет людей.

Характер героя раскрывается во взаимоотношениях с коллегами по труду, отцом, любимой девушкой, но, изображая действительность через восприятие многих персонажей, В. Собко не стремится вывести из повествования прямое авторское вмешательство. Автор в романе — активный участник всех событий. Он незримо находится рядом с героями, через образную канву произведения давая собственную оценку происходящему. Симпатии писателя всецело на стороне Луки, поведение которого подчинено самым высоким законам коллективизма и нравственности.

Научно-техническая революция вносит определенные изменения во многие области человеческих отношений. В разное время обращаясь к изображению взаимодействий между личностью и коллективом, А. Рекемчук, В. Липатов, В. Собко и другие писатели стремились отразить основные тенденции в развитии этих взаимодействий, их значимость и долговечность. Каждый из них по-своему сумел угадать или увидеть в реальной жизни новое в отношении человека к общественному долгу, делу, коллективу.

Но социально активную, творческую личность, личность всесторонне и гармонически развитую может воспитать далеко не каждая социально-трудовая общность, а только та, в которой создан здоровый нравственно-психологический климат, способствующий проявлению всех, без исключения, возможностей человека. Лишь в таком коллективе единство производственных интересов порождает единство интересов духовных. «... Действительное духовное богатство индивида всецело зависит от богатства его действительных отношений» [1, с. 36]. Особенность истинного коллектива в том, что он, состоя из множества активных личностей, в несколько раз превосходит творческие возможности каждого своего члена в отдельности. Поэтому большинство писателей ясно осознает, что в период строительства бесклассового общества обращение к проблеме взаимоотношений личности и коллектива — это веление времени, ибо создание человека коммунистического будущего ни в коей мере не может обойтись без решающего влияния трудовой человеческой общности.

В. И. Ленин придавал огромнейшее значение выработке и воспитанию у человека коллективистских черт: «Без организации масс пролетариат — ничто. Организованный, он — все» [2, с. 126]. И советские прозаики своим творчеством подчеркивают, что коллективизм — одно из самых важных качеств социалистического характера, получающее все более и более интенсивное развитие в связи с дальнейшим ростом материально-технической базы социалистического общества, обобществления труда, торжеством марксистско-ленинской идеологии.

**Список литературы:** 1. Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология. — Сочинения, т. 3. 2. Ленин В. И. Борьба с кадетствующими с.-д. и партийная дисциплина. — Полн. собр. соч., т. 14. 3. Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981. 4. Каширин О. И. Личность и коллектив в современной прозе о рабочем классе. — В кн.: Концепция человека в эстетике социалистического реализма. М., 1977. 5. Колесников М. С. Школа министров. М., 1979. 6. Липатов В. В. Деревенский детектив. Повести. М., 1975. 7. Сухомлинский В. А. Рождение гражданина. М., 1971.

Статья поступила в редколлегию 26 апреля 1983 г.

Р. Г. Кузьменко, преп.,  
Харьковский университет

## Особенности соотношения образа повествователя и героев в «Царь-рыбе» В. Астафьева

Оглядываясь на прошедшее десятилетие и выявляя закономерности прозы 70-х годов, критики обращают особое внимание на возросшую активность авторской позиции в произведениях этих лет [9; 13; 14]. Субъективизацию прозы они объясняют углубившимся вниманием к внутреннему миру человека, стремлением писателей к синтетическому видению и осмыслению мира. А это ведет к ус-

ложнению организации повествования и к возникновению новых жанровых форм.

Ярким выражением этой тенденции является «Царь-рыба» В. Астафьева, которую сам автор назвал повествованием в рассказах. В этой книге «защита природы, защита человека, защита человеческого в самом человеке» [11, с. 50] воплотилась в оригинальной и вместе с тем характерной для современной литературы жанровой форме.

В художественной системе В. Астафьева «Царь-рыба» занимает особое место. Она является как бы итогом размышлений писателя о смысле человеческого бытия в пору кризисных взаимоотношений, возникающих между обществом эпохи НТР и слабо защищенной природой» [6, с. 15]. Центральная проблема книги «Царь-рыба» *человек и природа* ставится и решается В. Астафьевым на этико-философском уровне как проблема человека и мироздания. В этой связи писатель обращается к вопросам органичности или неорганичности развития общества, цивилизации, к вопросам человеческого бытия, необходимости сохранения вечных законов жизни, утраты которых грозит нарушением нравственного порядка [3]. Сложность социально-психологического и философского содержания «Царь-рыбы» отразилась в воплотившей его форме. В жанрово-поэтической структуре повествования В. Астафьева происходит синтез эпического и лирического начал, поэтому соотношение субъективного и объективного типа повествования в «Царь-рыбе» заслуживает особого внимания. При осмыслении этого соотношения центральной оказывается проблема авторской позиции и художественных форм ее выражения.

В современном литературоведении наиболее общепринято представление об авторе как о создателе образной концепции всего произведения [7; 8; 12]. Сам автор непосредственно не входит в текст, его сознание опосредствовано субъектными и внесубъектными формами выражения.

В повествовании В. Астафьева субъектные формы выражения авторского сознания многообразны и сложны. Несмотря на подчеркнутый автобиографизм творчества писателя, нельзя согласиться с теми критиками, которые отождествляют рассказчика с В. Астафьевым, так как этот образ хотя и является важной, но не единственной формой выражения авторской позиции в этом произведении. На наш взгляд, можно говорить и о таких субъектных формах выражения авторского сознания, как повествователь и герой-рассказчик. Необходимо выявить функциональные названия каждой из названных субъектных форм.

Особо важна в «Царь-рыбе» роль рассказчика, который выступает то как наблюдатель, комментатор событий, то одновременно и как их участник. Структура этого образа в таких рассказах, как «Капля», «Нет мне ответа», по своей жанрово-родовой природе близка лирическому герою. «Лирический герой — это и носитель сознания и предмет изображения: он открыто стоит между читателем и изображаемым миром» [8, с. 48]. Решение рассказчиком идейно-нравственных проблем, составляющее центральный конфликт этих рассказов, получает лирическое сюжетное развитие, от-

меченное фрагментарностью, ассоциативностью, когда детали внешнего мира служат толчком к глубинному осмыслению истины о себе и мире. Так, в рассказе «Капля» процесс постижения рассказчиком истины воспроизводится сугубо лирическим способом, при котором ассоциации и сопоставления являются важнейшими сюжетобразующими принципами. Капля, созревшая на конце ивового листа, способная всей своей тяжестью обрушиться на мир, заставляет рассказчика вспомнить войну, обращает к мысли о близких и детях, которых хотелось бы оставить в мире, где нет угрозы войны. В то же время образ капли становится символом бессмертия природы, рождает уверенность в нескончаемости мироздания и прочности жизни. Как и в лирике, динамика движения от анализа частного явления к его обобщающему смыслу приводит к восприятию предметов, явлений внешнего мира в их символическом значении, порождающем второй план и глубокий философский подтекст. Такими поэтическими образами-символами в «Царь-рыбе» стали образы реки жизни Енисея, капли, туруханской лилии, тайги.

Рассказчик — носитель нравственного идеала В. Астафьева, один из положительных героев книги. Осмысление центральной проблемы «Царь-рыбы» — человек и мироздание — представлено в качестве личного переживания рассказчика. Но в книгу входит и ряд рассказов эпического типа, такие, как «Уха на Боганиде», «Сон о белых горах». «Поминки», «Царь-рыба», в которых место рассказчика занимает повествователь. Использование эпических способов изображения действительности расширяет художественный мир произведения. Хотя внутренний мир повествователя и не является основным предметом художественного изображения, его близость автору способствует сохранению лирической атмосферы и в рассказах с эпическим повествованием. В одном из лучших рассказов цикла «Уха на Боганиде» такая атмосфера создана поэтизацией коллективных начал народной жизни. В рассказе «Царь-рыба» повествователь также близок автору. Но необходимо отметить и отличие этих форм выражения авторского сознания. Лирическая структура образа рассказчика выдвигает на первый план его отношение к миру. Повествователь же прежде всего стремится представить объективную картину мира.

В названных рассказах создается система образов героев, по типу личности, уровню сознания отличных от автора. Структура характеров этих героев эпична. Даны истории их формирования (Гога Герцев, Аким), портреты, жесты. Герои раскрываются в действии, поступках, в событиях. Воссоздаваемый писателем мир развивается по своим законам.

Особенностью повествования у В. Астафьева, которая была отмечена критикой, является установка на устный рассказ [11, с. 52]. Необходимо углубить это наблюдение. Благодаря установке на рассказывание, субъективное начало выражено достаточно сильно даже там, где господствуют объективные принципы изображения действительности. В завершение дискуссии о «Царь-рыбе» в журнале «Литературное обозрение» В. Астафьев сказал: «Если бы я писал роман, я бы писал по-другому. Возможно, композиционно

книга была бы стройнее, но мне пришлось бы отказаться от самого дорогого, что принято называть публицистичностью, от свободных публикаций, которые в такой форме повествования вроде бы и не выглядят отступлениями» [11, с. 57].

Установка на устный рассказ проявилась не только в отступлениях, о которых говорит автор, но и в принципах обрисовки персонажей. Отмечая сложную систему образов в «Царь-рыбе», помогающую многоаспектно осмыслить поставленную проблему, мы можем говорить о героях, любимых автором и отрицаемых им. Художественный мир В. Астафьева включает в себя не только то, что он принимает и поэтизирует, но и явления, неприемлемые для писателя. Обличая разные проявления человеческой ущербности, В. Астафьев использует приемы сатиры, гротеска. В книге возникают публицистические по способу построения образы зла — «туристов», «транзисторщиков». Это предельно обобщенные социально-психологические типы, а не индивидуально-неповторимые характеры.

Близки «туристам», но более сложны по типу личности такие герои В. Астафьева, как Игнатъич, Командор, Грохотало. В этих образах писателю важно показать, что потребительское отношение к природе приводит к нравственной ущербности личности. Игнатъич, Командор, Грохотало становятся не просто объектом сатиры (как «транзисторщики»), а предметом объективного критического исследования.

Как было отмечено, В. Астафьева привлекает прежде всего нравственная сторона конфликта. Грохотало, Командор — труженики. Но писателю важно показать их нравственную ущербность, которая проявляется в общении с природой. Например, потребительская сущность Грохотало проявляется не в отношении к работе, не в быту или других каких-либо связях, а в отношении с природой. Рисуя браконьеров, автор определен в выборе художественных средств: портрет героя, красноречиво выявляющий позицию повествователя, предыстория жизни, речь персонажей, кульминационный эпизод, раскрывающий сущность характера. В этих характерах нет той публицистической обобщенности, которой отмечены образы «туристов», «транзисторщиков». Это не обобщенные типы, это характеры, выявляющие свою сущность в поступке, но характеры «рассказанные», и известная доля субъективности в их изображении есть.

«... Характер «рассказанный», очерченный очевидцем, живет по иным законам художественной перспективы, чем характер непосредственно и объективно изображенный» [10, с. 89]. Очевидно, в «рассказанных» характерах есть что-то от принципов очеркового жанра. В образах, очерченных очевидцем (Грохотало, Командора), заметнее личностное, субъективное отношение повествователя. Ч. Айтматов, отвечая на нарекания читателей, говорил, что не волен был иначе распорядиться судьбой героя в «Белом пароходе», так как этого не позволила логика объективного характера, «логика художественного замысла, имеющего свои, не подвластные автору принципы» [1, с. 134]. В характере же «рассказанном» иная художественная перспектива: они более заданы. Авторское отношение

выявлено в них резче и определеннее, чем в образах, созданных по законам объективного изображения.

При обрисовке этих характеров отсутствует стремление раскрыть внутренний мир героя. И это не художественная слабость: автор отказывает своим героям в сложной внутренней жизни, то есть использует минус-прием.

Особо следует подчеркнуть роль кризисной ситуации в рассказах, в жанровой структуре которых преобладает объективное эпическое начало. Исключительная ситуация, являющаяся жанровым признаком новеллы, позволяет в одном эпизоде раскрыть суть характера. Так, Игнатич в рассказе «Царь-рыба» раскрывается в экстремальной ситуации, непосредственном столкновении с царь-рыбой. Прошедшая через все творчество писателя мысль о неизбежной наказуемости человека, совершившего подлость, реализуется в этом рассказе, приобретая общечеловеческий смысл.

«Художественное созидание образа человека есть в то же время его оценка, строящая образ изнутри» [4, с. 403]. Особенностью образов в «Царь-рыбе» является усиление оценочного момента в структуре характеров. Это объясняется спецификой конфликта и мировосприятием автора, стремящегося заставить каждого задуматься о судьбах человека и природы, о судьбах человечества и мироздания в целом.

Активность позиции писателя не сводится только к прямому осуждению браконьерского отношения к природе и человеку. У В. Астафьева есть и «образное осуждение» этого явления, имеющее свою логику в структуре произведения. В этой связи следует обратить внимание на образ Гоги Герцева. Некоторые критики говорили о слабости этого образа, его карикатурности, схематичности [5, с. 64]. Думается, что у этого образа есть своя логика, и столь категоричное отождествление сути Гоги Герцева с «транзисторщиками» или «природными браконьерами» неправомерно.

Аким и Гога Герцев — два полюса, воплотившие разные решения вечной проблемы предназначения человека и его места в мире. Герой повести В. Астафьева «Кража» скажет, что «с боли за другого человека начинается человек». И этой способностью к состраданию отмечены все положительные герои В. Астафьева. Писателю важно утвердить мысль, что человек тогда человек, когда ему свойственна эта способность. Мысль эта предельно заострена и сказывается на структуре характеров.

Тема памяти, сопричастности всему, что совершается в мире, очень характерна для современной литературы. Она близка и В. Астафьеву, который осмысливает ее с позиций своего опыта, своего мироотношения, своей творческой индивидуальности. Писатель резко оценочный, В. Астафьев в Гоге Герцеве выражает свое неприятие искусственного, оторванного от народных корней. Вспомним, как в рассказе «Туруханская лилия» описан этот цветок: «Туруханскую лилию не садили руками, не холили. Наливалась она студеным соком вечных снегов, нежили и стерегли ее уединение туманы, бледная ночь и незакатное солнце. Я нашел цветок на далеком пустынном берегу Нижней Тунгуски. Он цветет и никогда уже не перестанет цвести в моей памяти» [2, с. 267].

Образы природы у В. Астафьева являются конденсаторами внутреннего смысла того или иного явления человеческой жизни. В этом поэтическом образе, воплощающем могучую силу жизни, мы тоже видим неприятие всего искусственного. Он помогает осмыслению сущности Гоги, который несет в себе самое неприемлемое для автора: отсутствие памяти, корней, естественных связей с людьми. Это разоблачение индивидуализма, причем не прямолинейное, не схематичное. Значимо в повествовании конкретное сопоставление эпических образов Акима и Гоги Герцева, воплощающих разную нравственную сущность. Показаны и действия героя, его поступки. Естественное противопоставляется искусственному. Это не противопоставление земли, природы — городу. Это стремление предупредить об опасности прагматизма, деловитости, лишенных нравственных начал. Исследуется выпадение из целого, противопоставление себя целому и в результате гибель Гоги Герцева. Оценочный элемент при создании образов у В. Астафьева в «Царь-рыбе» достаточно силен. И известная доля субъективности есть не только в характерах «рассказанных», но и созданных по законам эпического повествования. Это особенность художественной манеры В. Астафьева.

Анализируя типы повествования в «Царь-рыбе», мы отметили рассказы, в которых преобладают лирический тип повествования и рассказы эпического типа. Но в «Царь-рыбе» есть ряд рассказов с повествованием смешанного типа, когда в пределах одного произведения сочетаются элементы лирического и эпического повествования. Например, «Бойе» начинается как лирический рассказ о событиях из жизни рассказчика (приезд в Игарку, встреча с близкими и родными людьми), а продолжается как объективное повествование о брате Кольке, охотниках, заброшенных на далекое зимовье для промысла.

Смена рассказа повествованием (превращение рассказчика в повествователя) в произведении смешанного типа, может быть, особенно отчетливо демонстрирует ту авторскую установку в «Царь-рыбе», которую определил он сам — повествование в рассказах. Это обуславливает полифункциональность рассказчика, выступающего как наблюдатель, комментатор событий, а в ряде рассказов («Бойе», «У золотой карги» и др.) становится персонажем, появляется в кругу своих героев, лично знакомых ему, наблюдаемых им.

В. Астафьев постоянно опирается на биографический материал, упоминает своих близких, родных, которых читатель уже знает по «Последнему поклону». Поэтому так важен контекст всего творчества писателя. Установка на подлинность, достоверность изображения является структурным принципом документальной литературы, но В. Астафьев применяет его в художественной прозе. Уже в первом рассказе цикла «Бойе», обращаясь к читателю, как человеку знакомому, он пишет: «...получив наградные деньги, скопившиеся за войну, я отправился в Игарку, чтобы вывести из Заполярья бабушку из Сисима» [2, с. 8]. Читателю не надо разъяснять, так как он знает о бабушке, Костеньке, дядьях из второй части «Последнего поклона».

Сотворчество с читателем приводит к тому, что в рассказах, где субъект речи не выявлен («Сон о белых горах», «Поминки», «Царь-рыба», «Уха на Боганиде»), авторский взгляд сохраняется и определяет наше отношение к рассказываемому. Это является особенностью циклов, в которых точка зрения, выкристаллизованная в одном рассказе, не присутствуя в другом, тем не менее влияет на читательское восприятие.

Образ у В. Астафьева ориентирован на контекст творчества. Нравственному осмыслению проблемы подчинены все элементы в прозе писателя. И образ, который отдельно воспринимался бы нейтрально, в контексте всего цикла переосмысливается. Думается, что можно говорить об особой самоценности образов тайги и Енисея, туруханской лилии и капли, которые отдельно, вне цикла, были бы не столь выразительны. В книге же, где так мощно звучит мысль о бесконечности природы и животворности ее красоты для человека, эти образы вырастают в символы. Природа в «Царь-рыбе» является не только критерием в оценке личности — она имеет самоценное значение. Енисей, тайга, капля живут в «Царь-рыбе» своей собственной жизнью, и человек не властен, как бы он ни старался, разрушить эту жизнь.

При всем трагизме повествования оптимистический пафос произведения возникает именно в связи с образами природы — нескончаемыми, прекрасными, вечными. Образ природы определяет эстетическую меру всего повествования, привнося ту масштабность, эпичность, которой отмечена «Царь-рыба». Если человеческая жизнь дана фрагментарно, избирательно, только в каких-то определенных отношениях, то образ природы необычайно масштабен, многомерен и глубок. Критики отметили неторопливость, замедленность повествования в «Царь-рыбе». Она особенно зрима в создании образа природы, отличающегося предметной конкретностью, яркостью. Именно жизнь природы наталкивает повествователя и рассказчика на раздумья о себе и мире. Именно в жизни природы автор находит ту гармонию, преемственность, связь, которые порой отсутствуют в современной человеческой жизни.

Анализ особенностей разных форм повествования и выражения авторской позиции в «Царь-рыбе» позволяет уточнить и расширить представление как о структуре, так и о содержании центрального конфликта произведения и его разрешения в этой книге. Образ рассказчика не сводим к биографическому «я» писателя. Он имеет лирическую структуру, позволяющую осмыслить проблему *человек и природа* как проблему *человек и мироздание*, то есть одновременно на субъективно-личностном (близком автору) и в то же время предельно обобщенном, философском, общечеловеческом уровне.

**Список литературы:** 1. *Айтматов Ч.* Необходимые уточнения. — В кн.: *Айтматов Ч.* В соавторстве с землей и водою.. Фрунзе, 1978. 2. *Астафьев В.* Царь-рыба. Повествование в рассказах. — Собр. соч. В 4-х т. М., 1981. 3. *Белая Г.* На глубине: Размышления над прозой В. Распутина. — Литературное обозрение, 1981, № 1. 4. *Гинзбург Л.* О психологической прозе. Л., 1977. 5. *Дедков И.* На вечном празднике жизни. — Вопросы литературы, 1977, № 6. 6. *Ершов Л.* Основные традиции развития современной русской прозы. — В кн.: Жанровые стилиевые поиски советской литературы 70-х годов. Л., 1981. 7. *Корман Б.* Ито-



ги и перспективы изучения проблемы автора. — В кн.: Страницы истории русской литературы. М., 1971. 8. *Корман Б.* Лирика Некрасова. Ижевск, 1978. 9. *Млечина И.* Трудный поиск истины. О некоторых тенденциях в развитии романа ГДР 60—70-х годов. — Вопросы литературы, 1980, № 2. 10. *Нинов А.* Современный рассказ. Из наблюдений над русской прозой (1956—1966). Л., 1963. 11. О красоте природы, о красоте человека... — Литературное обозрение, 1976, № 10. 12. *Свительский В.* Об изучении авторской оценки в произведениях реалистической прозы. — В кн.: Проблема автора в русской литературе XIX—XX вв. Ижевск, 1978. 13. *Смирнов А.* Субъективно-повествовательные формы в советской прозе 70-х годов (Проблемы содержательной структуры). — Науч. докл. высшей школы. Филол. науки, 1981, № 3. 14. Современный литературный процесс и критика. — Вопросы литературы, 1981, № 8.

Статья поступила в редколлегию 18 апреля 1983 г.

Е. П. Ситникова, доц.,  
Днепропетровский университет

## А. Н. Толстой в идеологической борьбе

Наследие великого художника, его судьба, наконец, сама его личность видятся каждым поколением и каждой эпохой по-своему и по-новому предстают в своих связях с современностью.

Книги всемирно известного писателя социалистического реализма А. Н. Толстого переведены на все европейские и многие восточные языки. По романам «Петр Первый» и трилогии «Хождение по мукам» читатели разных стран не только узнают русскую историю на ее главнейших переломных этапах, но и познают русский характер, те сложившиеся веками черты и особенности, которые определяют жизнь и поведение народа огромной могущественной державы, несущей человечеству идеи добра, мира, созидания.

Но можно ли говорить об историческом значении идеологической борьбы, которая велась писателем, прошедшим тяжкий путь заблуждений, эмиграции, отрицания социалистической идеологии, непризнания большевиков в первые годы Советской власти? Можно и должно. Ибо человечность идей социализма, величие Октябрьской революции заключается еще и в том, что она не только подняла к свету самосознания народ как творца истории, но и в том, что она своей истинностью обрела свойство переубеждать и перестраивать сознание тех, кого и сейчас в капиталистических странах пугает сама мысль о революционном перевороте, кто ищет путей совершенствования человека и общества в лжегуманистических учениях и теориях: от социал-дарвинизма до христианского всепрощения.

В XIX в. род Толстых дал России трех крупнейших деятелей культуры: скульптора Ф. Толстого, известного поэта и драматурга А. К. Толстого и мирового гения Л. Н. Толстого.

Родившемуся в конце века четвертому — А. Н. Толстому — надлежало не только стать преемником лучших художественных традиций своего рода и всей русской классики, но и полностью перестроить веками слагавшееся родовое классовое сознание, пройти через страх перед революцией, отрицание большевиков через бег-

ство от них в эмиграцию и иметь мужество вскоре «отрезать себя от эмиграции» и принять нелегкое, но неистребимое решение вернуться к тем же большевикам в Россию.

Этот факт и в наше время продолжает оставаться объектом идеологической борьбы. А. Н. Толстой вернулся, когда Россия лежала в развалинах после семи лет империалистической и гражданской войны и неслыханного неурожая и голода 1921—1922 гг. И советский народ достойно оценил мужество писателя, продиктованное его горячим патриотизмом, простил ему «грех» эмиграции, а сам А. Н. Толстой искупил этот «грех» огромным и плодотворным трудом на благо любимой Отчизны. Однако современные буржуазные литературоведы из числа белоэмигрантов (особенно американские) ни при каких обстоятельствах не могут признать истинности жизненного пути А. Н. Толстого в советский период.

Парадоксом выглядит попытка «патриарха» американской советологии Г. Струве объяснить причину возвращения писателя в Россию финансовыми затруднениями. Лучшим ответом идеологическим противникам и тогда и теперь являются слова самого писателя: «С 1921 года я связал свою судьбу, свое творчество с Россией, оставил благоустроенную Европу для разоренной страны, как оставляют сытое блюдо ради манящей дали с грандиозными возможностями» [4, с. 555].

В разные периоды жизни участие А. Н. Толстого в идеологической борьбе проявилось в таких основных формах: 1. В полемике и пародировании книг и идейно-эстетических позиций идеологически противоборствующих писателей и изображаемых ими исторических лиц и ситуаций. 2. В последовательной защите принципов сначала критического реализма, а затем социалистического реализма. 3. Наконец, в прямом публицистическом обличении идеологических врагов социалистического строя — белоэмигрантов и особенно идеологов фашизма — и страстной защите социалистического гуманизма.

Знаменательно, что интерес к полемике А. Н. Толстой обнаруживает с первых шагов своей литературной деятельности (1907) в среде метров декадентства — Вяч. Иванова, К. Бальмонта, М. Волошина и др. Начинаящий среди признанных, он вступает в полемику с известным писателем, толкователем русского фольклора А. Ремизовым. В своих «Сказках ужасов» А. Ремизов отстаивал концепцию русского народа-богоносца («Обреченная», «Мертвец» и др.), пытаясь доказать неспособность его ко всякому социальному сопротивлению. Стихийно-материалистическое мироощущение А. Н. Толстого заставляет его искать другие толкования. Изданные тогда же «Русалочьи сказки» писателя своим гуманизмом и оптимизмом спорят с А. Ремизовым. Они сродни пушкинским сказкам, где русский человек из народа всегда выходит победителем в борьбе с потусторонними силами, где добро побеждает зло.

В этих сказках уже обозначилось тяготение А. Н. Толстого к предельному очеловечиванию и бытовому реализму его фантастики — вплоть до фантастических романов «Аэлита» и «Гиперболоид инженера Гарина», написанных уже в советское время.

При всей аполитичности и неслыханной идейной путанице в эпоху февральской революции, которую писатель приветствовал с позиций самого расплывчатого либерализма, при всем страхе перед Октябрьской революцией, который привел его, окончательно сбитого с толку и растерянного дворянского интеллигента (да еще с графским званием), к эмиграции с семьей в Париж, при всем неприятии большевиков А. Н. Толстой не проклинал Россию, как это делали многие эмигранты, а тосковал по ней. Он страдал от того, что оставил Родину в тяжелое для нее время.

Приняв решение вернуться в Россию, писатель повел себя на редкость мужественно: он не испугался официальных и неофициальных угроз со стороны белых эмигрантов, которые требовали от него разрыва с газетой «Накануне» большевистской ориентации, где он заведовал литературным приложением. В ответ на письмо одного из белоэмигрантских лидеров А. Н. Толстой опубликовал «Открытое письмо Н. В. Чайковскому», сразу же перепечатанное «Известиями» в статье под названием «Раскол эмиграции». Это письмо — честная исповедь писателя перед своим народом в тяжелых заблуждениях и, главное, отповедь ненавистникам новой, Советской России. В нем было раскаяние в бегстве из России, оставшийся страх перед большевиками, но полное признание их как единственной власти, «которая одна сейчас защищает русские границы от покушения на них соседей» [4, с. 11]. Сделав вывод, что эмигранты оказались предателями России или трусами, надеющимися «отсидеться в подвале», А. Н. Толстой принимает твердое решение вернуться на Родину: «.. и совесть меня зовет не лезть в подвал, а ехать в Россию и хотя гвоздик свой собственный, но вколотить в истрепанный бурями русский корабль» [4, с. 8]. Газета «Известия» тогда писала, что письмо Толстого не забудет Россия, как не забыла писем Чаадаева и письма Белинского к Гоголю [3, с. 2].

Так А. Н. Толстой начал открытую идеологическую борьбу с белоэмиграцией — от капиталистов и генералов до литераторов, с которыми ранее была связана его жизнь. «Разумеется, — писал он тогда в Россию своему другу писателю А. Соболю, — если бы я молчал, было бы безопаснее и спокойнее во всех отношениях... если бы я проклинал большевиков, эмиграция носила бы меня на руках и спекулянты предлагали бы мне деньги... Но я написал, что долг каждого русского всеми силами помочь Отечеству... Просто, кажется... И вот я сукин сын и негодяй... С удовольствием все эти, и еще более крепкие эпитеты принимаю» [5, с. 2].

Эту борьбу он последовательно вел долгие годы вплоть до Великой Отечественной войны и как публицист, и как писатель. Разоблачение предательства и нравственного вырождения белоэмигрантов звучит в его повестях «Рукопись, найденная под кроватью», «Ибикус», в романе «Эмигранты» (о террористической антисоветской деятельности международных наемных убийц) и др.

Идеологическая борьба в творчестве и общественной деятельности А. Н. Толстого тоже имела свой путь, свое развитие в смысле постепенного обретения писателем твердых марксистско-ленинских убеждений и овладения философией диалектического и исто-

рического материализма. Пребывание в Европе начала 20-х годов дало ему возможность обнаружить процесс ее фашизации буквально с момента зарождения фашизма в Германии. Он одним из первых в советской литературе разоблачает реакционный и агрессивный характер идеологии фашизма в лице рядового спекулянта-молодчика, который видит мир сквозь зеленую бумажку доллара. Такое двуногое животное покупает резиновую палку, чтобы «решительно покончить с революцией».

Фашизм тогда только зарождался. Во что он выльется, можно было лишь предвидеть. Поэтому А. Н. Толстой избирает форму научно-фантастического «романа-предупреждения» и перед возвращением в Россию в 1922 г. создает роман «Аэлита», содержание которого представляет фантастическую историю об изобретении и строительстве советским инженером космического летательного аппарата и полете на Марс. Безошибочность прогноза писателя могла объясняться тогда только его глубокой верой в то, что Россия, именно Россия и ее народ, совершившие революцию, откроют путь человечеству в новые миры.

Сам полет на Марс инженера Лося и буденновца Гусева изображен с удивительной реальностью и сохранением национального мировидения. Фантастичны марсиане и вся государственная жизнь на Марсе. Фантастичен сам полет на фантастическом тогда аппарате. Но реально убедительны советские люди, готовые помочь марсианам-рабочим выйти из-под гнета правящей верхушки, особенно красноармеец Гусев, который возглавляет революцию на Марсе и о котором советская критика писала тогда, что он «насквозь наш» [6, с. 112].

Романом «Аэлита» А. Н. Толстой вел сознательную идеологическую борьбу и в плане философском, отвергая нашумевшую тогда в Европе и реанимированную современными фашистами теорию «Заката Европы» немецкого философа О. Шпенглера (в первом варианте роман «Аэлита» имел подзаголовок «Закат Марса»). Согласно этой теории, человечество развивалось не по социальным формациям от рабовладельческого строя и в исторической последовательности, а по законам локальных «культур». «Душа культуры» проявлялась то в древнем Египте, то в Индии, то в античном мире и, наконец, в Европе. Каждая культура существовала 2000 лет и затем умирала, независимо от воли людей и государств. И так как шел 1918 г., Шпенглер относился к поражению кайзеровской Германии в первой империалистической войне как к роковой неизбежности, связанной с последним веком 2000-летия. Его книга «Закат Европы» имела неслыханный успех и у начинающих фашистов, претендовавших на роль зачинателей новой культуры, и у белой эмиграции, особенно среди старой русской интеллигенции, которая в пору ожесточенной борьбы старого и нового мира считала себя вправе равнодушно ожидать «неизбежного» заката культуры.

Внешне беспартийная теория «Заката Европы» несла в себе антисоциалистическую направленность, ибо Шпенглер отсчитывает период «цивилизации», то есть умирания европейской культуры, именно с момента начала эпохи революций и роста самосознания

рабочего класса. А. Н. Толстой, лично видевший в Берлине, какой идеологический вред приносит эта теория и как ее берут на вооружение активизирующиеся фашисты, рисует в романе «Аэлита» вообразимое олигархическое общество на Марсе и противопоставляет ему идею необходимости революции как единственную возможность обновить жизнь общества, подверженного законам вырождения. И потому «Аэлита» является первым антифашистским романом в советской литературе.

А. Н. Толстой не оставляет антифашистскую тему и в последующие годы. Более того, нарастающее активное участие писателя в идеологической борьбе приводит его к замыслу создания собственно антифашистского, тоже научно-фантастического, романа «Гиперболоид инженера Гарина», где действие происходит уже в современности и где смыкается разоблачение эмиграции и фашизма. В этом романе-детективе борьба за овладение аппаратом страшной разрушительной силы показана как идеологическая борьба мира социализма и фашизирующегося капитализма, а диктатор Гарин представляет прямую пародию на Гитлера. Поражает верность исторического прогноза писателя: свою программу деления человечества на кучку избранных и массу рабов Гарин решает осуществить именно в США, где идеология фашизма и стремление к мировому господству, несомненно, найдут самую благоприятную почву при любой модификации американской «демократии», что фактически и подтверждается сегодняшней международной позицией правящих сил в США.

Борьбу с идеологией нацизма А. Н. Толстой продолжал как активный государственный деятель в 30-е годы на всемирных конгрессах в защиту мира от угрозы фашизма в Лондоне, Мадриде, Париже и, конечно, в России. С первых же дней Великой Отечественной войны на весь мир грозно звучал голос А. Н. Толстого, обличавшего вместе с другими советскими писателями зверства фашизма на оккупированной советской территории.

Шестидесятилетний человек, тяжело больной, А. Н. Толстой продолжал вести борьбу до последних своих дней. Как член Государственной комиссии по расследованию фашистских злодеяний, он, преодолевая страдания, ездил по местам массового уничтожения советских людей, и его слово было для фашистов страшнее любого оружия.

Идеологическое становление А. Н. Толстого не проходило стихийно: он находил поддержку и опору в самой общественной жизни страны.

Особо следует отметить благотворное влияние на становление его как советского писателя политики партии в области литературы, ее внимательное отношение к личным судьбам писателей. А. Н. Толстой вернулся в Россию в 1923 г. Его вхождение в литературу сопровождалось яростными нападками со стороны руководства РАПП, которое в своей политической близорукости отрицало возможность перевоспитания старой интеллигенции, именуемой тогда «попутчиками». Писатель очень страдал от их нападков. И вот в 1925 г. публикуется Резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», в которой говори-

лось: «По отношению к «попутчикам» общей директивой должна быть директива тактичного и бережного подхода к ним, то есть такого подхода, который обеспечивал бы все условия для возможно более быстрого их перехода на сторону коммунистической идеологии... партия должна терпимо относиться к промежуточным идеологическим формам, терпеливо помогая эти неизбежно многочисленные формы изживать в процессе все более тесного товарищеского сотрудничества с культурными силами коммунизма» [1, с. 27].

Нельзя читать без волнения эти строки, ибо все тут дышит глубоким историзмом, пониманием сложности момента, мудростью провидения будущего, искренним гуманизмом, тонким пониманием сложности перестройки человеческой психологии и, главное, ленинской верой в человека. Какое оружие в современной борьбе с врагами коммунизма! Где же их «правда», что молодая советская литература жила в железных тисках «партийных указов»? Какое органическое продолжение и воплощение ленинских заветов, мыслей В. И. Ленина, предупреждавшего еще в статье «Партийная организация и партийная литература», что процесс творчества невероятно сложен и относиться к нему нужно весьма осторожно.

А. Н. Толстой отозвался на Резолюцию призывом к советским писателям «принять органическое соучастие в новой жизни» [4, с. 252].

Историческое постановление ЦК ВКП(б) 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», которым ликвидировался РАПП и организовывался Союз советских писателей с единым статусом, вызвало у художников слова чувство горячей благодарности и неподдельной человеческой радости. Радовался неподдельно, искренне и А. Н. Толстой. Его огромный «добрый, веселый и по-русски умный талант» [2, с. 258] получал безграничные возможности расцвета на твердой основе метода социалистического реализма, из животворных принципов которого он исходил и вместе с А. М. Горьким участвовал в его теоретическом формировании.

Таков был сложный, но исторически результативный творческий рост писателя, нашедшего единственно верное решение своей судьбы. Его статьи и выступления по вопросам социалистического реализма («Марксизм обогатил искусство», «Мир — первое условие развития культуры», «Формализм — идейная пустота художника») и многие другие и сейчас являются действенным оружием в борьбе с буржуазными фальсификаторами истории советской литературы и теории социалистического реализма.

Эффективность участия А. Н. Толстого в идеологической борьбе не ограничивается его выступлениями и личной судьбой. Она — в тех положительных идеалах и нравственных ценностях, которые он защищал в своих произведениях. Это прежде всего патриотизм и гуманизм.

**Список литературы:** 1. Резолюция ЦК РКП(б) 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы». — В кн.: КПСС о средствах массовой информации и пропаганды. М., 1979. 2. Горький А. М. Письмо А. Н. Толстому. — Собр. соч. В 30-ти т. М., 1956, т. 29. 3. Коган П. Раскол

эмиграции. — Известия, 1922, № 90. 4. Толстой А. Н. Полн. собр. соч. В 15-ти т. М., 1946—1953, т. 13. 5. Толстой А. Н. Письмо Андрею Соболю. — Архив А. Н. Толстого. ИМЛИ, ф. № 7061/3, л. 1. 6. Чуковский К. И. Алексей Толстой. — Русский современник, 1924, № 1.

Статья поступила в редколлегию 23 апреля 1983 г.

Л. И. Зверева, доц.,  
Черновицкий университет

## К вопросу о становлении реализма в дореволюционной драматургии А. Н. Толстого

Становление реализма в творчестве А. Н. Толстого вообще и в драматургии в частности — процесс длительный и сложный. Наше литературоведение пока не оценило по достоинству дореволюционное творчество писателя, особенно его драматургию этого периода. А ведь еще до революции закладывались у А. Н. Толстого основы знания жизни, вырабатывалась художественная манера, формировались те особенности реалистического письма, которые впоследствии облегчили его переход на позиции социалистического реализма.

Ранняя драматургия А. Н. Толстого 1907—1910 гг. содержит интересный материал, свидетельствующий об увлечении молодого писателя символизмом и о внутреннем сопротивлении ему. То он пишет символистскую пьесу-шутку «О еже, или наказанное любопытство» (1909) [3, инв. № 116/80] и публикует комедию «Дочь колдуна, или заколдованный королевич» (1909), в которых следует «новому учению» символистов о театре, то бунтует против этого литературного течения в водевилях «О двух пустынных» (1907) [3, инв. № 621], «Муха в кофе» (1909) [3, инв. № 335], «Дьявольский маскард, или коварство Аполлона» (1909) [3, инв. № 112], «Спасательный круг эстетизму» (1913) [3, инв. 128/92], «Молодой писатель», в которых пародирует стихи, образ мыслей и манеру письма поэтов-символистов, опровергает эстетику декаданса.

Уважительное отношение к русской литературной классике, здоровое чувство жизни, с детства воспитанная в нем любовь к устному народному творчеству и русскому народному языку определяли тягу молодого Толстого к реализму, помогали преодолевать наносные влияния временной литературной моды.

Сборник рассказов 1910 г. «Под старыми липами» знаменовал переход писателя к сатирическому изображению уходящего дворянства и укрепление его в прозе на позициях реализма. Это не могло не сказаться и на его драматургии. В 1911 г. он печатает комедию «Нечаянная удача», в которой обращается к той же теме. В этом произведении А. Н. Толстой делает первый шаг к освоению реалистического метода, к реалистическому изображению действительности средствами драматургии.

И все же эстетические взгляды писателя в рассматриваемый период нельзя считать окончательно сложившимися. Его прозе этих лет свойственна переменчивость творческой манеры, неустойчивость

почерка, жанровая и тематическая пестрота [14, с. 31—32]. Поиски стиля А. Н. Толстой продолжает и в драматургии того времени. Поиски эти были не менее трудными, чем в прозе. Однако, несмотря на символистские влияния, в его драматургии 1909—1912 гг. все же преобладали реалистические устремления, сквозило неприятие пессимизма и мистики декадентов, их отдаленности от проблем, волновавших миллионы.

Тяга к реализму ярко проявилась в неопубликованной пьесе А. Н. Толстого «День Ряполовского» [3, инв. № 111/75-а и 111/75-б], написанной в 1912 г. С главным героем Ряполовским писатель связывает тему вырождения дворянства. Пьеса имеет недостатки в идейном замысле и в его художественном воплощении. Однако в ней было и нечто сугубо толстовское, что будет отличать его последующие пьесы. Оно проявилось и в юморе, и в передаче речи крестьян, и в манере рисовать образы помещиков крупными мазками, сочными красками.

В пьесе отразились и жанровые поиски драматурга. Если раньше А. Н. Толстой писал главным образом водевили и одноактные комедии, то в «Дне Ряполовского» он переходит к крупной драматургической форме. Острым становится драматический конфликт в произведении. В его основу автор кладет социальные противоречия: крестьяне во главе с Ряполовским бунтуют против помещиков. Правда, ограниченность мировоззрения, незнание причин и механики классовой борьбы помешали писателю сделать революционные выводы. Он облегченно решает драматический конфликт, переместив его из сферы классовой в моральную: бунт сам по себе кончается безрезультатно, его предводитель помещик Ряполовский возвращается в лоно своего класса, кается, очищается любовью и страданиями и гибнет от руки соперника.

Медленно, но неуклонно А. Н. Толстой отходил от символистов, которые пытались удержать его в своих рядах, закрепить на позициях безыдейности, оторвать от насущных проблем современности. Критики 1910-х годов отрицали социальную направленность реалистических произведений молодого писателя, их острую злободневность [1, с. 335; 9, с. 85—87, 10, с. 116—123, 13, с. 207—210, 17, с. 158 и др.]. Опытный и чуткий М. Горький в эти годы в самом начале творческого пути А. Н. Толстого приветствовал его переход на позиции реализма и назвал «новой силой русской литературы» [8, с. 142].

К 1912 г. окончательно определилась склонность молодого А. Н. Толстого к реализму не только в прозе, но и в драматургии. В это же время он делает и первую попытку теоретически осмыслить задачи литературы, роль искусства и, в частности, театра в жизни народа. На эту тему он пишет статью «Об идеальном зрители» (1912), в которой отстаивает народную сущность театра и драматургии и говорит о том, что «путь театра всегда немного впереди времени» [15, т. 13, с. 439]. Таким образом, и в теории, и в практике творчества писатель в это время окончательно отдает предпочтение реализму.

В 1913—1914 гг. А. Н. Толстой усиленно стремится по-настоящему освоить трудный, но привлекательный для него род творчест-



ва — драматургию. Он принимается за комедию «Насильники», которая явилась этапной в творчестве драматурга. В ней высокого накала достигло сатирическое разоблачение дворянства. Пьеса отличается правдивым изображением действительности, ярким реалистическим письмом. Молодой драматург следовал традициям Д. И. Фонвизина, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, что свидетельствовало о серьезности его художественных исканий.

В этой пьесе драматург рисует реалистическими красками не только типические характеры, но и типические обстоятельства: обстановку быта старой, разрушающейся помещицкой усадьбы. Персонажи пьесы — хозяева, гости, слуги — тоже предстают как неотъемлемые детали этого быта, несущего на себе черты ветхости, распада: отяжелевшая, «отсыревшая» Квашнева, сонный и вялый Коровин, уродливый в своей гипертрофированной физической силе и скудном уме Фока, страдающая запоем экономка. Ярко выписанный характер, талантливо очерченный портрет и строго индивидуализированная речь делают облик каждого персонажа пьесы своеобразным, неповторимым.

Комедия «Насильники» представляет собой победу реализма в драматургии А. Н. Толстого: она сыграла выжнюю роль в его борьбе с декадансом. Своим реализмом, сатирической обрисовкой дворянских гнезд пьеса ударяла по модернизму, оплакивающему помещицкую усадьбу, по декадентским театральным теориям.

Дальнейшие художественные искания А. Н. Толстого в области реалистической драматургии выразились в продолжении его работы над жанром бытовой комедии, которую он предпочитал в канун войны 1914 г. В 1913 г. на основе своего рассказа «Два друга» он написал пьесу «Выстрел», где его реализм приобрел новые черты [16]. Уже первые рецензенты «Выстрела» отмечали, что А. Н. Толстой «развивается в чрезвычайно любопытного драматурга, на палитре которого много сочных красок, много чутья какой-то оригинальной светотени, много острых, волнующих переходов и нюансов» [4, с. 3]. Реализм А. Н. Толстого в этой пьесе обогащается использованием подтекста, что позволяет глубже раскрыть внутренний мир героев, их переживания.

Весьма плодотворными оказались и жанровые поиски драматурга: «Выстрел» явился первым его обращением к жанру лирической комедии настроения. Жанр этого произведения определился, несомненно, под влиянием драматургии А. П. Чехова. Это влияние, однако, не стало для А. Н. Толстого органичным. По характеру художественной манеры он не был склонен к полутонам. Позднее он переделал «Выстрел», изменив жанр произведения. В новом варианте, озаглавленном «Кукушкины слезы» (1918), он перевел пьесу в жанр комедии ситуаций.

На общем неприглядном фоне драматургии и театра тех лет комедия А. Н. Толстого выгодно выделялась оптимизмом, искренним смехом, воспеванием здоровых человеческих чувств. Почти одновременно с «Выстрелом» на столичных сценах шли «Ревность» М. П. Арцыбашева, «Мысль» Л. Андреева, «Змейка» Рышкова и другие пьесы декадентского или откровенно порнографического толка. «Театральная газета» не раз критически подчеркивала, что

«современная драматургия — бездарна и пошла» [6, с. 7], что репертуар театров — «серый, шепчущий, надутый, фальшивый, не мотивированный ни в слове, ни в обобщениях» [5, с. 3]. А. Н. Толстой же в комедии «Выстрел» воспевал в человеке добро и благородство, прославлял чистые, возвышенные чувства.

В 1914 г. в канун первой мировой войны писатель переживал большие творческие затруднения. Тема воспоминаний о жизни завожского дворянства стала пройденным этапом, переделка же собственных рассказов в пьесы тоже не могла быть бесконечной. Ему никак не дается современная тема ни в прозе, ни в драматургии. А в мире в то время назревала мировая война. Писателя угнетает чувство глубокой тоски, бесцельности существования. Интуитивно он чувствует приближение катастрофы. Эти его мрачные настроения выражены в трагедии «Геката» («Опасный путь») [3, инв. № 117/81].

В «Гекате» проявились рецидивы прежних символистских увлечений А. Н. Толстого: пьеса пронизана пессимизмом, все персонажи произведения — люди изломанные, ущербные, потерявшие перспективу. Эти рецидивы проскользнут в его драматургии и позже — в пьесах «Ракета» (1916) и «Любовь — книга золотая» (1918). Но в целом это не поколебало неуклонного движения драматурга к укреплению на позициях реализма.

Пребывание на фронте в качестве военного корреспондента «Русских ведомостей» сыграло в его творчестве очень важную роль. Война явилась для него большой школой, приблизила его к простому человеку-солдату, к народу. В военной публицистике А. Н. Толстого громко прозвучала тема родины, которая навсегда потом стала ведущей в его творчестве. В жанре публицистики он оставался верным методу критического реализма, который, впрочем, преобладал и в его прозе, и в драматургии тех лет.

В 1915 г. в драматургии А. Н. Толстого появляется новая для него тема буржуазии. Ей он посвящает комедию «Нечистая сила». Переход от привычной дворянской темы к разоблачению махинаций буржуа говорил о его стремлении приблизиться к актуальным проблемам современности. Пьеса свидетельствовала о том, что реализм А. Н. Толстого-драматурга углублялся на путях обращения к важным проблемам сегодняшнего дня.

Правда, и в этой пьесе социальные конфликты писатель не доводит до драматических столкновений, переносит их в сферу моральную, сглаживая этим самым противоречия. Разоблачая хищническую сущность капиталистического предпринимательства, выход он видит не в реальной классовой борьбе народных масс, а в утверждении отвлеченного идеала добра и справедливости. От пороков общества герои очищаются всесильной, как считал А. Н. Толстой, любовью.

В художественном отношении комедия «Нечистая сила» представляет собой очередное завоевание писателя. К моменту написания этого произведения он овладел секретами трудного драматургического жанра. Эта пьеса сохраняет связь со стиливой традицией ранней драматургии А. Н. Толстого. В ее русле находится Мардыкин, барин-чудак, поставленный писателем в условия жиз-

ни буржуазного общества. И хотя поступки и действия Мардыкина продиктованы этим обществом, всем своим обликом, характером, психологией, строем речи он напоминает Клавдия Коровина («Мечтатель», «Насильники»), супругов Брагиных («Чудаки»), тетушку Анну Михайловну и ее соседа Африкана Ильича («Неделя в Туренева»). Таким образом, расширяя рамки реалистического изображения действительности, совершенствуясь в мастерстве композиции, вводя в пьесы новые социальные типы, А. Н. Толстой пока еще сохранял выработанные им в ранних пьесах стилевые особенности.

Новаторской в его драматургии явилась пьеса «Ракета», написанная в 1916 г. и отразившая общественные настроения кануна Октябрьской революции в России. Положительные герои пьесы протестуют против основ буржуазной морали, против семьи, основанной на пошлости и обмане, и призывают к новой, чистой и честной жизни. Распадающаяся буржуазная семья в комедии олицетворяет всю старую уходящую Россию, стоящую на пороге коренных общественных и социальных перемен. Бунтующим началом в среде извращенных моральных и духовных отношений выступают Даша и Табардин, стремящиеся к правде чувств, к честным отношениям и чистой жизни. Этот порыв героев А. Н. Толстого нашел живой отклик в сердцах демократически настроенных зрителей [11, с. 680].

Мастерство А. Н. Толстого в «Ракете» достигло высокой степени совершенства в изображении внутреннего мира и психологии героев, в создании речевых характеристик, в композиции и развитии сюжета. И хотя в комедии (главным образом, в чисто формальных приемах) заметны следы символистских влияний [2; 7], все же, несомненно, в этой пьесе реализм А. Н. Толстого поднялся еще на одну ступень. В «Ракете» в большей степени, чем в «Выстреле», обнаруживается влияние чеховской драматургии. Как и у А. П. Чехова, многие реплики персонажей имеют глубокий смысловой и эмоциональный подтекст: люди разговаривают, пьют, едят, а в это время рушатся устои их прежней жизни. За внешней будничностью сюжета скрывается напряженная коллизия чувств, подспудная интрига — то, что Станиславский называл подводным течением. В «Ракете» современники еще раз почувствовали «крепкий талант графа Толстого» [13, с. 6].

Комедия «Ракета» была серьезным шагом в освоении драматургом современной темы. И все же это освоение давалось ему нелегко. Поэтому в 1916 г. он обращается к тому, что уже было пройдено им в прозе, — продолжает инсценизации своих рассказов из цикла «Заволжье». На основе рассказа «Неделя в Туренева» пишет пьесу «Касатка», в которой сливаются две стилевые стихии: одна (реалистически-бытовая) шла от «Насильников», другая (лирико-психологическая) — от «Ракеты».

Драматический конфликт в «Касатке» менее острый, чем в «Ракете». И тем не менее «Касатка» — одна из наиболее совершенных в художественном отношении пьес А. Н. Толстого дореволюционного времени. Не зря она была удостоена премии имени Грибоедова. В ней проявилось высокое мастерство диалога, искусство ком-

позиции, умение занимательно и быстро разворачивать действие, наделять героев меткими речевыми характеристиками.

В 1917 г., между февральской и Октябрьской революциями А. Н. Толстой пишет комедию «Горький цвет», в которой разоблачает распутищину. С образом помещика Драгоменецкого он связывает еще одну тему: утверждение необратимости процесса распада дворянства. Этого человека уже не в состоянии спасти даже любовь, в очистительную силу которой всегда верил А. Н. Толстой. Драматург уводит его на самое дно жизни, в овраг, к бродягам.

«Горький цвет» отличается высокими художественными достоинствами. Однако успех спектакля в Московском драматическом театре был средний. Это объяснялось тем, что бурное время между двумя революциями требовало новых тем и новых форм их художественного воплощения. А. Н. Толстой же, замкнувшийся в мире, удаленном от политических страстей, волновавших миллионы людей, оставался в кругу своих старых идей и художественных привязанностей. Он повторялся.

Комедии «Касатка», «Ракета», «Горький цвет» свидетельствовали о зрелости реализма А. Н. Толстого-драматурга, о его окрепшем художественном мастерстве. Правда, аморфность мировоззрения, шаткость идейных позиций, неприятие революции ограничивали его реализм: углубленность в лично-бытовые отношения людей лишала его произведения социальной остроты. В дореволюционных пьесах А. Н. Толстого не нашли отражения те силы, которым предстояло уничтожить старый мир, сатирически нарисованный драматургом.

Идея торжествующей любви наполняла пьесы А. Н. Толстого подлинным гуманизмом. Однако трактовка любви как единственного средства спасения от пороков старого мира в значительной степени лишала его произведения наступательной критической силы и толкала на путь облегченного разрешения конфликтов.

И все же достижения реализма А. Н. Толстого-драматурга уже в дореволюционную пору неоспоримы. Самой сильной стороной его пьес было изображение «нетленного и огнеупорного быта» [15, т. 13, с. 330], создание типических характеров помещичьих мертвых душ в типических обстоятельствах предреволюционного времени. Многие характеры, созданные в дореволюционной драматургии, писатель будет вирьировать и развивать позднее, в драматургии советского периода, особенно в исторических драмах.

Гуманизм, вера в человека, воспевание высоких человеческих чувств, патриотический пафос и любовь к народу — все это стало драгоценным достоянием дореволюционной драматургии А. Н. Толстого, основой перехода драматурга на позиции социалистического реализма и его новаторства в области драматургии.

**Список литературы:** 1. *Адрианов С.* Критические наброски. — Вестник Европы, 1911, № 6. 2. *Антошин К. Ф.* Драматургия А. Н. Толстого. — Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 1954. 3. Архив А. Н. Толстого, хранящийся в рукописном отделе Института мировой литературы АН СССР. 4. *Бескин Эм.* Выстрел. — Театральная газета, 1914, 26 октября. 5. *Бескин Эм.* Суррогат. — Театральная газета, 1914, 23 февраля. 6. *Волин В.* Усадьба Ланиных. — Театральная газета, 1914, 30 марта. 7. *Векслер И. И.* Алексей Николаевич Толстой. М., 1948. 8. *Горький А. М.* Собр. соч. В 30-ти т. М., 1950—1956, т. 29. 9. *Гуревич Л.*

От «быта» к «стилю». — Русская мысль, 1911, март. 10. *Дерман А.* О гр. А. Толстом. — Русская мысль, 1914, февраль. 11. *Дурылин С. Н.* Комментарии к пьесе «Ракета» — В кн.: *Толстой А. Н.* Полн. собр. соч. В 15-ти т. М., 1946—1953, т. 10. 12. *Зноско-Боровский Е.* Театр Сабурова. «Ракета» — комедия гр. Алексея Н. Толстого. — Биржевые ведомости, 1916, 19 октября. 13. *Крайний А.* В России и за границей. — Русская мысль, 1911, январь. 14. *Поляк Л. М.* Алексей Толстой — художник. Проза. М., 1964. 15. *Толстой А. Н.* Полн. собр. соч. В 15-ти т. М., 1946—1953. 16. *Толстой А. Н.* Выстрел. Комедия в четырех действиях. Пг, 1914. 17. *Чуковский К.* Об А. Толстом. — В кн.: Лица и маски. СПб, 1913.

Статья поступила в редколлегию 11 апреля 1983 г.

Б. М. Цимеринов, доц.,  
Харьковский институт культуры

## Пропаганда произведений А. Н. Толстого на Украине в довоенные годы

А. Н. Толстой неразрывными узами был связан с общественно-политической действительностью, со своими читателями в Советской Украине. Его перу принадлежат произведения, действие которых частично происходило на территории Украины.

На Украине он бывал начиная с 1909 г. После публикации в «Известиях» его «Открытого письма Н. В. Чайковскому» (апрель 1922 г.) редколлегии газет и журналов Советской Украины устанавливают с А. Н. Толстым прямые контакты. Одесский журнал «Зритель» публикует в 1922 г. его рассказ о переживаниях интеллигента в период гражданской войны — «Последний день поэта Санди». Представляют интерес сопроводительные примечания редакции: «Выступление Алексея Николаевича Толстого в защиту революционной России является крупнейшим литературным и общественным событием последнего времени, которое, несомненно, войдет в историю наших дней. Редакция «Зрителя» обратилась к Ал. Ник. Толстому, находящемуся сейчас в Берлине, с предложением о постоянном сотрудничестве в нашем журнале. Ныне ми печатаем с небольшими сокращениями последний рассказ А. Н. Толстого «Последний день поэта Санди» — весьма ярко проливающий свет на те явления русской эмиграции, которые так резко повлияли на писателя и заставили его принять Новую Россию и выступить на ее защиту перед лицом всего зарубежного мира» [8, с. 3]. В этих примечаниях высказывается горячее одобрение общественно-политической позиции русского писателя-патриота, отрешившегося от пут эмигрантщины и «принявшего Новую Россию». Весьма важно официальное подтверждение редакцией одесского журнала прямых контактов с А. Н. Толстым, который в то время еще находился за границей.

После возвращения на Родину из эмиграции выдающийся писатель-реалист часто приезжает на Украину. 17 сентября 1923 г. в нынешнем помещении Харьковского театра музыкальной комедии состоялся вечер А. В. Бобрищева-Пушкина, И. М. Василевского (Не-Буква) и А. Н. Толстого «Европа сегодня». Собравшиеся

встретили А. Н. Толстого шумными аплодисментами. Писатель прочел доклад о задачах русской литературы, высказался за развитие эпических жанров, выдвинул идею так называемого «монументального реализма» [3; 10; 30, ф. 166, л. 28, 29].

Интерес к А. Н. Толстому, писателю и человеку, был настолько велик, что через несколько дней, 22 сентября, в зале общедоступной библиотеки имени В. Г. Короленко состоялся литературный вечер лишь одного из приехавших в Харьков — А. Н. Толстого. Писатель прочел несколько своих новых произведений, в том числе «Париж и Берлин наших дней». В вечере приняли участие артисты первой студии МХАТа [20].

В апреле 1924 г. «подписан договор на одну лекцию (в Киеве. — Б. Ц.) с приехавшим из заграницы известным писателем Алексеем Толстым» [21]. 19 апреля А. Н. Толстой прибыл в Киев из Ленинграда. 20 апреля в Пролетарском Доме искусств состоялся его вечер, на котором писателем был представлен «информационный материал из жизни эмиграции», прочитаны «Парижские олеографии», «Сказка» и «Гидра». Первоначально предполагалось, что А. Н. Толстой прочитает «Бунт машин», но из-за недостатка времени эта часть программы не была выполнена [1; 21]. Планировался приезд писателя в Одессу. Он должен был прочесть две лекции о литературе и искусстве в странах Запада, познакомить темпераментную южную публику со своими новыми произведениями [9].

В сентябре 1928 г. писатель в поисках материала для романа «Хмурое утро» побывал в Синельникове и Днепропетровске, посетил Днепропетровский исторический музей, беседовал с участниками гражданской войны [4]. Осенью 1937 г. украинская советская печать сообщала о скором приезде А. Н. Толстого в Днепропетровск, в Полтаву и Харьков. Однако в нашем распоряжении нет данных, подтверждающих или опровергающих пребывание писателя в этих городах в то время. В 1939 г. в связи с юбилеем Т. Г. Шевченко многие органы печати УССР попросили Алексея Николаевича высказаться о великом Кобзаре, о значении его жизни и деятельности для народов Советского Союза. И, как бы идя навстречу пожеланиям своих украинских корреспондентов, писатель в мае 1939 г. приехал в Киев на Шевченковский пленум Союза советских писателей. «Здесь, в Киеве, — заявил он, — особенно уместно говорить о гуманизме. Пусть слушают нас те, кто всю свою фашистскую ярость опрокидывает на прошлое и настоящее гуманитарной культуры, сиюсь установив прима́т, торжества расы человека-зверя» [17].

В апреле 1940 г. проездом на отдых в Карпаты А. Н. Толстой остановился во Львове. Он дал интервью сотруднику газеты «Вільна Україна», рассказал о своей работе и творческих планах [2], а 11 мая выступил в писательском клубе во Львове. Он говорил о назначении писателя, о «высокой обязанности и высокой чести... быть в одних рядах с теми, кто борется... за коммунистическое будущее мира» [18]. Осенью 1943 г. великий советский писатель приехал в Харьков как член Чрезвычайной Государственной Комиссии по установлению и расследованию преступлений немецко-фашистских захватчиков на временно захваченных территориях. Он

был потрясен злодеяниями гитлеровцев: «Я увидел Харьков. Таким, наверное, был Рим, когда через него проходили орды германских варваров в V-м веке. Город — огромное кладбище. На месте гигантских заводов — руины и пожарища...» [5, с. 185]

А. Н. Толстой присутствовал на процессе над участниками зверств на территории Харькова и Харьковской области в период их временной оккупации. Свои впечатления от процесса и открывшихся на нем преступлений великий мастер художественного слова выразил в статьях «Фашистские преступления», «Палачи», «Варвары» и «Возмездие» [5, с. 186].

Все это укрепляло связи А. Н. Толстого с украинским советским читателем, газеты и журналы УССР засыпали его предложениями о сотрудничестве. Письма к А. Н. Толстому из редакций органов печати Украины, хранящиеся в отделе рукописей Института мировой литературы имени А. М. Горького, содержат просьбу высказаться по политическим вопросам, по вопросам развития советской экономики, советской культуры, воспитания советской молодежи, по проблемам собственного литературного творчества. Многие произведения А. Н. Толстого распространялись на Украине через систему ТАСС—РАТАУ, но в отдельных случаях писатель лично присылал литературный материал в органы печати УССР (например, в газеты «Социалистический Донбасс», «Ворошиловградская правда»).

Произведения А. Н. Толстого постоянно публиковались на Украине на русском и украинском языках. До 1941 г. в УССР было выпущено около двадцати изданий его произведений на пяти языках [24, с. 272—275]. Эпопея «Хождение по мукам» вышла на Украине только после Великой Отечественной войны, однако отрывки из этого романа и других его произведений публиковались на страницах газет и журналов УССР в довоенный период.

Творчество А. Н. Толстого последовательно и целеустремленно пропагандировалось украинской литературной критикой. Следует отметить, что дореволюционное художественное наследие писателя рассматривалось как «предыстория». Почти единственным исключением стали «Чудаки». Недооцененными оказались «Сестры» — первый роман трилогии «Хождение по мукам». Справедливо критикуя настроения А. Н. Толстого в период создания романа, его недоверие к большевикам, что сказалось в первоначальном варианте произведения, опубликованном в русских белоэмигрантских периодических изданиях, рецензент «Харьковского пролетария» игнорировал характер изменений, внесенных в советское издание 1925 г., творческую эволюцию идей и образов книги А. Н. Толстого, отказывал ей в каких бы то ни было идейно-художественных достоинствах [28]. Положительно оценила украинская критика такие сатирические повести о врагах революции, как «Рукопись, найденная под кроватью», «Черная пятница», «Похождения Невзорова, или Ибикус».

Внимание критиков и читателей привлекли «Гадюка» и «Голубые города» — повести о мечтателях, которые вступили в противоречия с действительностью, не поняли всей сложности общественно политической и нравственно-психологической атмосферы нэпа.

Высоко был оценен научно-фантастический роман «Аэлита». А. Селивановский писал: «Гусев — воплощенная сметка, практичность..., бессознательный трибун, организатор и вождь» [19].

Острую полемику вызвал научно-фантастический роман «Гиперболоид инженера Гарина». Все участвовавшие в ней единодушно отметили увлекательность романа, крепкую сюжетную организацию его. Многие, однако, не могли понять глубины идейной тенденции произведения, его антифашистской направленности, особенностей жанра.

Справедливо высокую оценку получил роман «Петр Первый»: «Алексей Толстой — на высоте исторического понимания Петра и его сложной социальными противоречиями эпохи» [23]. Отмечались лиризм, эмоциональность А. Н. Толстого — автора исторического романа. Публиковались статьи общего характера об А. Н. Толстом как выдающемся представителе литературы социалистического реализма.

Широко использовались самые разнообразные формы не только печатной, но и устной, а также наглядной пропаганды произведений А. Н. Толстого. Практиковались лекции о его творчестве, рецензирование его произведений членами рецензентских кружков. Рассказы, повести и романы выдающегося писателя анализировались на занятиях литературных кружков, например, в 1926 г. на занятиях кружка друзей книги при библиотеке совторгслужащих в Мариуполе [12, с. 77], в 1938 г. — литературного кружка киевского клуба Медсантруд [18]. Устраивались читки, широкие обсуждения, диспуты, литературные вечера, посвященные творчеству А. Н. Толстого [26].

В первые годы Советской власти широкое распространение получили литературные суды, которые пользовались большой популярностью. Элементы театрализации, игры в них способствовали популяризации, углублению и развитию читательских интересов. В ноябре 1925 г. в Одессе, в клубе водостанции был проведен литературный суд по пьесе А. Толстого и П. Щеголева «Заговор императрицы» [9]. В мае 1926 г. в киевском клубе работников просвещения состоялся литературный суд по повести «Голубые города» [14, с. 4; 22].

Следует отметить, что читатели А. Н. Толстого в УССР проявляли в некотором отношении более тонкое художественное чутье, чем литературно-художественная критика. Если газеты и журналы Советской Украины, как правило, игнорировали дореволюционное творчество писателя, не считали нужным его пропагандировать, то одесские читатели, например, по данным специального обследования, проявили известный интерес к «Хрому барину» [12, с. 45].

Успех А. Н. Толстого у читателей УССР отмечала украинская печать. Порой могло создаться впечатление, что «...Алексей Толстой — неоспоримый любимец городской читающей публики (интеллигенции и служащих), среди рабочих гораздо меньше популярен» [12, с. 45]. Это впечатление, однако, опровергается письмами читателей-рабочих. Девушки-работницы сталелитейного цеха во рошиловградского завода имени Октябрьской революции прочитали повесть «Гадюка». Произведение породило обиду за героиню,



сочувствие к ней. «Наше мнение такое: суд должен оправдать Ольгу Вячеславовну Зотову, исходя из того, что девушка с детства была взлелеяна в семье, где слово «революция» звучало как «бунт», она не знала сущности революционного движения и своим участием в гражданской войне она обязана сложившимся обстоятельствам. У нее осталась мысль, привитая ей военной обстановкой: враг — убить его» [29, ф. 43, д. 2451/2, л. 1].

Читательницы-рабочие верно поняли основной идейный стержень произведения, близко к сердцу приняли злключения героини. Повесть «Гадюка» взволновала и слушателей кружка литературного чтения при одесском клубе Украинского общества слепых. Они прослушали повесть с большим удовольствием и вниманием [29, ф. 43, д. 2451/5, л. 2].

Огромным успехом у читателей, в том числе и у читателей на Украине, пользовался роман «Петр Первый». Они интересовались каждой деталью произведения, высказывали свои замечания о качестве его перевода на украинский язык. Пресса Советской Украины отмечала большой спрос на книгу «Петр Первый». В шахтерском Дворце культуры «Буроз» «...спрос на «Хождение по мукам» и «Петр Первый» полностью удовлетворить не удается», — констатировал журнал «Культо» [15].

Особенно высоко оценил украинский советский читатель роман-эпопею «Хождение по мукам». Читательница из Донбасса в своем письме А. Н. Толстому от 10 июня 1936 г. отмечает глубину отражения жизни, художественное совершенство, оптимизм эпопей. В это время роман еще не был завершен, и читательница пишет: «Я прочитала все ваши произведения, какие имеются в нашей библиотеке, но «Хождение по мукам» мне понравилось больше всего, и я как читатель Ваш прошу Вас закончить этот роман, не оставить это прекрасное здание без крыши» [29, ф. 43, д. 2521/2, л. 2].

Из приведенного фактического материала ясно, что А. Н. Толстой неоднократно приезжал в УССР, выступал перед трудящимися Советской Украины с чтением своих произведений, с докладами о задачах советской литературы, о ее методе, о высоком назначении писателя, о Т. Г. Шевченко, давал интервью корреспондентам украинских газет, гневно осуждал преступление германских захватчиков на территории УССР. Активная гражданская позиция А. Н. Толстого, его живой интерес к жизни и культуре Советской Украины, его интернационализм сочетались с многообразной историей пропаганды произведений писателя на Украине, с прочностью русско-украинского общественно-литературного единения. Сохранившиеся от довоенных лет «человеческие документы» свидетельствуют об активном читательском отношении к нему трудящихся Советской Украины. Произведения А. Н. Толстого прочно вошли в сознание украинского советского читателя, оказали воздействие на его нравственно-психологический и эстетический облик.

Список литературы: 1. Більшовик, 1924, 23 квітня. 2. Вільна Україна, 1940, 29 квітня. 3. Вісті Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету Рад робітничих, селянських та червоноармійських депутатів УРСР, 1923, 19 вересня. 4. Днепр вечерний, 1983, 3 февраля. 5. *Западов В. А.* Алексей Николаевич

Толстой. Книга для учащихся. 2-е изд., испр. и доп. М., 1982. 6. Звезда, 1939, 9 февраля. 7. Зоря, 1937, 23 грудня. 8. Зритель, 1922, № 1. 9. Известия (Одесса). Вечерний выпуск, 1924, 11 апреля. 10. Коммунист, 1923, 19 сентября. 11. Коммунист, 1936, 17 травня. 12. Красный библиотекарь, 1927, № 4. 13. Красный библиотекарь, 1928, № 8. 14. Культработник (Харьков), 1927, № 2. 15. Культсо, 1935, № 42—43. 16. Літературна газета, 1938, 12 лютого. 17. Літературна газета, 1939, 5 травня. 18. Літературна газета, 1940, 16 травня. 19. Луганська правда, 1929, 24 серпня. 20. Пролетарий, 1923, 25 сентября. 21. Пролетарская правда, 1924, 17 апреля. 22. Пролетарская правда, 1926, 9 мая. 23. Пролетарская правда, 1934, 26 декабря. 24. Содружество литератур. Библиографический указатель (1917—1966). Харьков, 1969. 25. Социалистический Донбасс, 1936, 9 января. 26. Соціалістична Харківщина, 1940, 17 квітня. 27. Харьковський пролетарий, 1925, 15 июля. 28. Харьковский пролетарий, 1925, 28 сентября. 29. Отдел рукописей Института мировой литературы имени А. М. Горького. 30. Центральный государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства УССР.

Статья поступила в редколлегию 3 мая 1983 г.

---

В. П. К а з а р и н, доц.,  
Симферопольский университет

## Художественная символика повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»

В процессе становления повести как жанра, начало которого восходит к эпохе сентиментализма, очень актуальной задачей была выработка средств, обеспечивающих композиционное единство произведения. Одним из таких средств стала символика. Ее зарождение можно проследить на примере повести «Бедная Лиза».

Повесть начинается с описания Москвы и ее окрестностей, в котором ярко проявляется особый подход Н. М. Карамзина к изображению места действия. Это, собственно, одни названия и география объектов: Симонов монастырь, Москва, Данилов монастырь, Воробьевы горы, Коломенское. Описывая берега Москвы-реки, писатель, казалось бы, обращается к вещественной стороне действительности, но и эта вещественность фиктивна. Говоря о *тучных, густо-зеленых цветущих лугах и многочисленных стадах*, Н. М. Карамзин не стремится передать действительный пейзаж. По сути, он рисует умиротворенный вариант традиционного идиллического пейзажа, который строится следующим образом: для нормального, полноценного луга естественны обилие и сочность травы, и у Н. М. Карамзина — *тучные, густо-зеленые цветущие луга*. Признак взят ближайший, развит в высшей степени, детали отсутствуют. Менее конкретно представить предмет нельзя: *река — светлая, весла — легкие, стада — многочисленные, струи — грузные*. В этом отношении характерна та правка, которую произвел Н. М. Карамзин, редактируя текст повести: вместо «белыми, синими и красными цветочками распещренные луга» стало просто — «цветущие луга» [2, с. 238].

Игнорирование конкретности и точности в описании места действия — результат «особого специально-поэтического языка, суть которого, — по словам Г. А. Гуковского, — не в адекватном отражении объективной для поэта истины, а в эмоциональном намеке на внутреннее состояние человека-поэта» [5, с. 278]. Москва в описании Н. М. Карамзина сохраняет элементарные количественные признаки (*громеда домов, бесчисленные купола, бесчисленные кресты*), но осмысляется все это эмоционально (*ужасная громеда, величественный амфитеатр, великолепная картина*).

Если ко всему пейзажу, открывающему «Бедную Лизу», подойти с этой точки зрения, то окажется, что он основан на внутреннем

противопоставлении двух образных рядов, создающих очень важный для понимания проблематики повести символ: описание Москвы и ее окрестностей, проникнутое положительной эмоцией довольства и наслаждения жизнью, и описание Симонова монастыря, которое вводит иную эмоциональную ноту. Башни монастыря названы *мрачными, готическими*, что свойственно католическому, а не православному монастырю. Но писатель сознательно идет на это «нарушение». Слово *готический* во второй половине XVIII в. приобретает особое поэтическое значение, связанное с переломом во взглядах на готическую архитектуру, которая теперь ставится выше античной и барокко. «Поэзия, — пишет Л. В. Пумпянский, — быстро воспринимает этот перелом в оценках, тем более что он естественно связан с основными лирическими темами предромантизма: созерцание древнего замка или развалин связано с образом беспощадного бега времени, с эмоцией меланхолии и т. д.» [11, с. 435].

Действительно, описание монастыря проникнуто настроением грусти, скорби, страха: «Страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травой, и в темных переходах келий. Там, опершись на развалины гробных камней, внимаю глухому стону времен, бездною минувшего поглощенных, — стону, от которого сердце мое содрогается и трепещит» [8, т. 1, с. 606].

В свете такого эмоционального звучания готической архитектуры сознательным является вкрапление элемента античной архитектуры в описание Москвы, «которая представляется глазам в образе величественного *амфитеатра* (курсив Карамзина. — В. К.)» [8, т. 1, с. 605]. Античность (в противоположность готике) оказывается связанной с темой радости жизни, ее расцвета, внешнего благополучия. Не случайно Москва и пейзаж являются окружением Симонова монастыря, как бы символизируя окружающий человека внешний мир, сферу его материальных отношений, тогда как развалины олицетворяют его внутренний, духовный мир. Не случайно и то, что описание Москвы и ее окрестностей связано с темой весны и цветущей богатой природы, а описание монастыря — с образом осени [8, т. 1, с. 606].

Противопоставление двух типов архитектуры, двух времен года, внешнего и внутреннего имеет символический смысл, заключая в себе противопоставление настоящего и прошлого, жизни и смерти, мгновения и вечности, материального и духовного. Категории первого ряда отвечают потребностям человека как продукта природы, категории второго ряда — его потребностям как духовной субстанции. Символическая идея открывающего повесть описания — в утверждении необходимого... единства материального и духовного. Эмоции скорби и страха являются необходимым дополнением к положительным эмоциям радости жизни, ибо, как говорит один из героев повести, «кто бы захотел умереть, если бы иногда не было нам горя?.. Видно, так надобно. Может быть, мы забыли бы душу свою, если бы из глаз наших никогда слезы не капали» [8, т. 1, с. 613].

Однако прошлое у Н. М. Карамзина не является отрицанием настоящего. Напротив, настоящее является естественной и необхо-

димой формой существования человека, только в конце жизненного пути, по накоплении определенного горького опыта, нуждающегося в освобождении от земных оков. В описании развалин монастыря читаем: «Иногда вхожу в келии и представляю себе тех, которые в них жили, — печальные картины! Здесь вижу седого старца, преклонившего колена перед распятием и молящегося о скором разрешении земных оков своих, ибо все удовольствия исчезли для него в жизни, все чувства его умерли, кроме чувства болезни и слабости. Там юный монах — с бледным лицом, с томным взором — смотрит в поле сквозь решетку окна, видит веселых птичек, свободно плавающих в море воздуха, видит — и проливает горькие слезы из глаз своих. Он томится, вянет, сохнет — и унылый звон колокола возвещает мне безвременную смерть его» [8, т. 1, с. 606]. Старец, естественно, молится о смерти, потому что испил всю чашу земных удовольствий, а смерть юного монаха и его жизнь противоположны, потому что он искусственно оторван от мира природы.

Признание законности и необходимости круга земной жизни человека Н. М. Карамзин сохранял вплоть до кризиса 1793—1797 гг., вызванного якобинским этапом французской революции [1, с. 33—34; 10, с. 17]. Отождествление «естественного» и «благого» [3, с. 131], проявлением которого стало усиление роли «элементов пасторали» [9, с. 222], приводит к своеобразному пантеизму, связывающему героев и природу в единое целое, открывающему возможность символического использования деталей окружающего пейзажа. Эти детали становятся средством активного вмешательства автора в повествование, материализуя его постоянное присутствие, выражая отношение к происходящему. Так, желая подчеркнуть, что Лиза совершила ошибку, целиком отдавшись своей любви к Эрсту, Н. М. Карамзин напишет: «... она ничего не знала, ничего не подзревала, ничего не боялась — мрак вечера питал желания — ни одной звездочки не сияло на небе — никакой луч не мог осветить заблуждения» [8, т. 1, с. 615].

*Мрак вечера* и скрывшиеся *звездочки*, выражая авторское отношение, освобождают текст от назидательности. Аналогично построен финал этой сцены, где тождественность позиции писателя и символического значения пейзажных деталей прямо заявлена в тексте: «Между тем блеснула молния и грянул гром. Лиза вся задрожала. «Эрст, Эрст! — сказала она. — Мне страшно! Я боюсь, чтобы гром не убил меня, как преступницу!» Грозно шумела буря, дождь лился из черных облаков — казалось, что натура сетовала о потерянной Лизиной невинности» [8, т. 1, с. 615—616].

Вступив на путь освоения принципов «содержательного» пейзажа, Н. М. Карамзин еще непоследователен — он постоянно комментирует смысл пейзажных деталей, их символическое значение. Но именно система подобных символов в конечном счете выражает общую философскую идею повести — примиряющую мысль о неизбежности земных противоречий: «Сердце мое обливается кровью в сию минуту. Я забываю человека в Эрсте — готов проклинать его, — но язык мой не движется — смотрю на небо, и слеза катится по лицу моему. Ах! Для чего пишу не роман, а печальную

быль» [8, т. 1, с. 619]. Заложенные Н. М. Карамзиным традиции будут продолжены В. А. Жуковским в его балладах [6, с. 72—73].

В системе субъективной поэтики Н. М. Карамзина большую роль играли эпитеты, являвшиеся лучшим средством передачи авторской эмоции при описании предмета. Эпитетов, определяющих вещественную сторону действительности, в повести немного. Так, из цветowych самым употребительным является эпитет *зеленый*: *густо-зеленые луга, густая зелень вязов, зеленый луг, зеленый покров натуры, зеленая трава, зеленые ветви*. Из приведенного перечня видно, что эпитет подобран все по тому же принципу ближайшего признака. Тем отчетливее выявляется его символическое значение — обобщенное обозначение зелени и растительности вообще, указание на расцвет природы и жизни, на связанное с ними состояние равновесия, счастья и гармонии. Характерно, что этот эпитет не встречается во второй части повести, где события принимают трагический оборот.

Аналогично значение и всех других цветowych эпитетов, которые в контексте повести не столько указывают на вещественный признак, сколько обозначают эмоцию. Вот их полный перечень: *белый* (*белые туманы, белое полотенце*), *черный* (*дождь лил из черных облаков*), *желтый* (*желтые пески*) и *алый* (*заря как алое море*). О цветowych эпитетах в портретной характеристике мы скажем ниже особо, а теперь перечислим эпитеты, близкие цветowym, в которых отчетливо чувствуется ослабление собственно цветовой стороны и усиление эмоциональной: *светлый* (*светлая река, светлые волосы, светлый месяц*), *темный* (*темные переходы, темен месяц*), *пестрый* (*пестрое стадо*), *огненный* (*огненные щеки*), *золотой* (*золотой луч надежды*). Чтобы полностью исчерпать тему цвета в повести, назовем еще три глагола цветowego значения: *синеются Воробьевы горы, алеют цветы, луна посеребрила волосы*.

Таковы все цвета, встречающиеся в «Бедной Лизе». Их немногочисленность свидетельствует о том, что у Н. М. Карамзина нет специального и пристального интереса к зрительной стороне мира. Характерно, что в описании берегов Москва-реки в начале повести писатель заменил первоначальный эпитет *прозрачный* на эпитет *светлый* (*светлая река* [2, с. 238]), то есть более конкретный на более отвлеченный. Видимо, первый эпитет показался Н. М. Карамзину слишком прозаизированным, а потом не гармонирующим с положительной эмоцией, пронизывающей все описание Москвы.

В целом в повести «Бедная Лиза» соседствуют эпитеты, хотя бы внешне, вещественные (построенные по принципу ближайшего признака) и чисто эмоциональные: *столетний дуб — мрачный дуб*. Более того, если проследить употребление одного эпитета, то можно заметить в нем развитие полисемии вследствие ослабления качественного значения и усиления эмоционального: 1) *чистая кринка, чистый деревянный кружок, чистые источники, чистый пруд, чистое небо* и — *чистые радости, чистая душа, чистое сердце, чистые объятия*; 2) *блестящие капли, блестящая слеза* и — *блестящие забавы большого света*; 3) *нежная Лиза, нежная мать* и — *нежная скорбь, нежная молодость, нежнейшее удовольствие*; 4) *тихий го-*

дос, тихонько сказала Лиза, тихие плачи и — тихая луна; 5) жестокий человек и — жестокий обморок.

Герои повести у Н. М. Карамзина вещественно-пластически также почти не определяются. Например, про Лизу можно узнать, что ей 17 лет, она девушка *редкой красоты, прекрасная душою и телом*, у нее голубые глаза и светлые волосы. Цветовые эпитеты в обрисовке внешнего облика тоже выполняют символическую функцию. Выбрана теплая, нежная, светлая тона. Недаром в узком диапазоне цветов губ для Эраста выбран *розовый*. Характерно, что у Лизы первоначально были черные глаза [2, с. 240], но потом писатель заменил этот цвет на голубой — ведь в глазах героини, по его словам, должна была светиться ее душа. Гораздо пространнее характеристика духовного мира Лизы. Она трудолюбива, у нее «чистая, радостная душа», которая светилась в ее глазах, «новое, чистое, открытое сердце» [8, т. 1, с. 612]. В зависимости от эмоциональной задачи контекста Лиза определяется как *бедная, прекрасная, любезная, нежная, услужливая, робкая, прелестная, милая, бледная, томная, горестная*. Главная нагрузка в определении персонажей повести падает на эпитет, что говорит об отсутствии интереса к портрету как таковому.

Эраст изображен еще менее конкретно, чем Лиза. Это «молодой, хорошо одетый человек, приятного вида» [8, т. 1, с. 608], «довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным» [8, т. 1, с. 610]. В его характеристике упор также делается на эпитет. Мать Лизы будет называть его *добрый, ласковый, пригожий* барин.

Характеристика эпизодических персонажей, как правило, исчерпывается возрастным определением, что еще раз подтверждает исключительную важность для Н. М. Карамзина темы времени. Так, на берегу Москва-реки сидят *молодые пастухи*. Лиза мечтает об Эрасте, глядя на *молодого пастуха*. Сам Эраст в начале повести определяется как *молодой незнакомец* или *молодой человек*. В Сиономовом монастыре автору греются образы *седого старца* и *юного монаха*. Мать Лизы называется все время *старушкою*, а жена Эраста в укор ему — *пожилой вдовой*.

Чтобы отчетливее продемонстрировать символическую функцию эпитетов у Н. М. Карамзина, являющихся, по определению Г. А. Гуковского, «эмоциональным намеком на внутреннее состояние человека-поэта» [5, с. 278], проследим за характеристикой одного предмета в разных по психологическому состоянию контекстах.

Вот счастливое начало любви Лизы и Эраста: они «всякий вечер виделись... или на берегу реки, или в березовой роще, но чаще под тению столетних дубов (саженях в осьмидесяти от хижины) — дубов, осеняющих глубокий пруд, еще в древние времена ископаный. Там часто тихая луна, сквозь зеленые ветви, посеребривала лучами своими светлые Лизины волосы, которыми играли зефиры и рука милого друга...» [8, т. 1, с. 613]. В этом контексте эпитет *столетний* призван вызвать у читателя эмоциональный комплекс, связанный в предромантической литературе с категорией времени и прошлого. Он элегически оттеняет счастливое начало любви героев.

Недаром тема времени вторично подчеркнута в определении пруда, «еще в древние времена ископанного».

Но вот Эраст уходит на войну, и настает день последнего свидания: «Какая трогательная картина! Утренняя заря, как алое море, разливалась по восточному небу. Эраст стоял под ветвями высокого дуба, держа в объятиях свою бледную, томную, горестную подругу, которая, прощаясь с ним, прощалась с душой своею. Вся натура пребывала в молчании» [8, т. 1, с. 618]. Тут уже не тихая светлая печаль, а горестный всплеск, требующий для своего выражения монументальности. Поэтому пейзаж выполнен скульптурно, разговорное *природа* заменено на возвышенное *натура*, специально подчеркнута ее молчание. Иная эмоциональная тональность потребовала иного эпитета для определения дуба — *столетний* заменено на *высокий*.

Наконец, в отношениях героев наступает кризис, Эраст оскорбляет Лизу: «Она вышла из города и вдруг увидела себя на берегу глубокого пруда, под тению древних дубов, которые за несколько недель перед тем были безмолвными свидетелями ее восторгов. Сие воспоминание потрясло ее душу; страшнейшее сердечное мучение изобразилось на лице ее» [8, т. 1, с. 620]. Опять понадобилась атмосфера грусти и печали. Дубам возвращены *тени*, они стали *древними*, а в определении пруда опущен лишний сейчас эпитет *чистый*, который бы рассеивал трагичность пейзажа, ослаблял психологическую напряженность. Его заменил более соответствующий контексту эпитет *глубокий*. Активное участие природы в построении сцены подчеркивается зачислением дубов в *безмолвные свидетели*.

И вот Лиза умерла: «Ее погребли близ пруда, под мрачным дубом, и поставили деревянный крест на ее могиле» [8, т. 1, с. 620]. Характерно появление эпитета *мрачный* в конце повести. Мы уже встречали его в начале — в описании монастыря. Трагический финал земной любви и появление темы загробного примирения закономерно вызвали вторичное появление этого эпитета, связанного с эмоцией грусти и меланхолии.

Рассмотренный пример наглядно демонстрирует глубоко символический характер изображения природы писателем. «Карамзин сосредоточивает свое внимание не на внешнем мире, мире природы, а на внутреннем мире живой человеческой души» [4, с. 291]. Это начало огромного пути овладения русскими писателями мастерством психологического пейзажа, который в итоге приведет к знаменитому дубу Л. Н. Толстого в «Войне и мире».

Таким образом, повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» свойственна разветвленная система художественных символов, пронизывающих все произведение и сообщающих ему единство. Кроме того, эти символы образуют в повествовании подтекст, выражающий авторскую позицию. Искания и открытия Н. М. Карамзина подготавливали расцвет русской повести 30-х годов XIX в.

**Список литературы:** 1. Берков П. Н., Макогоненко Г. П. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина. — В кн.: Карамзин Н. М. Избр. соч. В 2-х т. М.; Л.; 1964, т. 1. 2. Виноградов В. В. О стиле Карамзина в его развитии. Исправление текста повестей. — В кн.: Процессы формирования лексики русского литературного языка. От Кантемира до Карамзина. М.; Л., 1966. 3. Галахов А. Д. Ка-



рамзин как оптимист. — Отечественные записки, 1858, № 1. 4. Герасимова Л. В. Эпитеты в произведениях Карамзина. — В кн.: XVIII век. Л., 1969, сб. 8. 5. Гукковский Г. А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л., 1938. 6. Гукковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. 7. Жуковский В. А. Собр. соч. В 4-х т. М.; Л., 1959. 8. Карамзин Н. М. Избр. соч. В 2-х т. М.; Л., 1964. 9. Кросс А. Разновидности идиллии в творчестве Карамзина. — В кн.: XVIII век. Л., 1969, сб. 8. 10. Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина. — В кн.: Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. 11. Пумпянский Л. В. Сентиментализм. — В кн.: История русской литературы. М.; Л., 1947, т. 4.

Статья поступила в редколлегию 18 апреля 1983 г.

И. М. Губарев, доц.,  
Донецкий университет

## О художественном психологизме Н. В. Гоголя (На материале его высказываний)

Тема человека, его внутреннего мира и ее воплощение в искусстве занимает центральное место в эстетических высказываниях Н. В. Гоголя конца 30—40-х годов XIX ст., что тесно связано с огромным интересом писателя к психологии человека и с главным направлением его художественного творчества.

Однако проблема психологизма творчества Н. В. Гоголя, представляющая огромный интерес, еще далеко не изучена, и можно говорить лишь о первых шагах в ее исследовании. Взгляд на Н. В. Гоголя как на писателя, которому был чужд метод психологического анализа, и в настоящее время не преодолен. Такое представление настолько прочно утвердилось в литературной критике, что даже вошло в учебник по истории русской литературы для высшей школы. Его автор А. Н. Соколов, называя Н. В. Гоголя и М. Ю. Лермонтова «ближайшими преемниками Пушкина», находит в творчестве первого лишь воплощение «социально-критического начала», противопоставляя его «социально-психологическому» началу, представленному в творчестве М. Ю. Лермонтова. «Они (то есть Гоголь и Лермонтов. — И. Г.), — пишет А. Н. Соколов, — усилили и развили начала, заложенные в реализме пушкинских произведений: Гоголь — начало социально-критическое, Лермонтов — социально-психологическое» [8, с. 386].

Более правильной и широкой представляется другая точка зрения на творчество Н. В. Гоголя, высказанная в трудах Е. Н. Купряновой, С. И. Машинского, Е. А. Смирновой, М. Б. Храпченко, которые видят в нем не только гениального сатирика, но и писателя-психолога [3; 4; 7; 9].

Н. В. Гоголь был, безусловно, не только социальным писателем, но и исследователем души человеческой, который углубил метод психологического анализа, оформившийся в творчестве его предшественников, особенно А. С. Пушкина, и оказал сильное влияние на развитие психологического направления в русской литературе. В его творчестве социальный анализ всегда сочетался с верным

изображением духовного облика его героев, что в многом объясняет секрет огромной впечатляющей силы его образов. Сам писатель в многочисленных высказываниях о своем творчестве неоднократно указывал на эту вторую, психологическую, сущность его произведений, не замечаемую критикой: «Все мною написанное, — заявляет он, — замечательно только в психологическом значении» [2, т. 8, с. 427].

Задача данной статьи — наметить наиболее общие закономерности творческой манеры Гоголя-психолога, основываясь, главным образом, на материале высказываний писателя о своем творчестве.

Автор «Мертвых душ» всегда проявлял огромный интерес к внутреннему миру человека и всю жизнь тщательно изучал его. От природы он был наделен удивительной способностью замечать во внешности и чертах человека душевные движения. Об этой своей способности, которая ярко проявилась еще в Нежинском лицее, Н. В. Гоголь писал в «Авторской исповеди»: «От малых лет была во мне страсть замечать за человеком, ловить душу в его малейших чертах и движениях его, которые пропускаются без вниманья людьми» [2, т. 8, с. 445]. О редкой наблюдательности писателя и способности угадывать человека свидетельствовали все, близко знавшие его в Петербурге. П. В. Анненков в своих «Литературных воспоминаниях» пишет: «... не покидала его лица постоянная, как бы приросшая к нему, наблюдательность... зоркий глаз его постоянно следил за душевными и характеристическими явлениями в других: он хотел видеть даже и то, что легко мог предугадать» [1, с. 119].

В самом обыкновенном факте, внешне неинтересном, Н. В. Гоголь умел обнаружить скрытые человеческие страдания. Об этом свидетельствует эпизод из его жизни, связанный с работой над повестью «Шинель». Однажды при нем был рассказан канцелярский анекдот о бедном чиновнике, страстном любителе охоты за птицей, «который необычайной экономией и неутомимыми, усиленными трудами сверх должности накопил сумму, достаточную на покупку хорошего лепажевского ружья в 200 (асс.)». Утрата ружья в первый же день охоты так его потрясла, что он едва не умер. И впоследствии не мог вспоминать об этом «страшном событии» без смертельной бледности на лице. «Все смеялись анекдоту, имевшему в основании истинное происшествие, — вспоминает Анненков, — исключая Гоголя, который выслушал его задумчиво и опустил голову. Анекдот был первой мыслью повести его «Шинель» и она заронила в душу его в тот же самый вечер» [1, с. 119].

В этом внешне смешном и ничтожном факте писатель почувствовал драму бедного человека, совсем не смешную по своему существу. Она-то его больше всего заинтересовала, в нее-то он и вглядывался, а потому не принял участия в смехе товарищей над анекдотом. Тогда в воображении его возник замысел повести, героем которой был бедный чиновник с его неутешным горем по поводу утраченной вещи. Только изменились обстоятельства, стали более типическими. Вместо чиновника — любителя охоты, что было малохарактерно, появился чиновник, весь век занимавшийся перепиской бумаг; потерянное ружье заменилось украденной новой шинелью — вещью первой необходимости для петербургского бед-

няка; а смешной анекдот превратился в общечеловеческую трагедию.

А С. Пушкин, заметивший Н. В. Гоголю, что «еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та *мелочь*, которая ускользает от глаз, мелькнула бы *крупно* в глаза всем» [2, т. 8, с. 292], отметил как главное свойство таланта Н. В. Гоголя способность понять душу любого человека. Однако здесь подмечена и другая черта замечательного дарования писателя — большая роль фантазии в его наблюдениях над жизнью, что выражалось в умении не только увидеть предмет или явление, но и ярко показать его, обнажив его сущность.

Н. В. Гоголь не ограничивался зарисовкой того, что видел. По подмеченным им отдельным чертам и черточкам наружности того или иного человека или на основании предметов, ему принадлежащих, он стремился воссоздать всего человека, его привычки, характер, биографию. Эта особенность творческой манеры Н. В. Гоголя ярко проявляет себя в начале шестой главы «Мертвых душ» (лирический монолог автора, в котором угадываются черты личности самого писателя): «Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, мне было весело подвезжать в первый раз к незнакомому месту <...> И я ждал нетерпеливо, пока разойдутся на обе стороны заступавшие его (помещичий дом. — *И. Г.*) сады и он покажется весь с своею, тогда, увы! вовсе не пошлою наружностью, и по нем старался я угадать, кто таков сам помещик, толст ли он, и сыновья ли у него или целых шестеро дочерей с звонким девическим смехом, играми и вечною красавицей меньшей сестрицей, и черноглазы ли они, и весельчак ли он сам или хмурен, как сентябрь в последних числах, глядит в календарь да говорит про скучную для юности рожь и пшеницу» [2, т. 6, с. 110—111].

Мастерски изображал Н. В. Гоголь и психологию отдельной личности. Он создал богатую галерею индивидуальных характеров, которые по глубине проникновения художника в человеческие души и мастерству изображения не уступают художественным образам лучших писателей-психологов русской и мировой литературы.

Выдающийся психиатр И. А. Сикорский, отмечая величайший талант Гоголя-психолога и глубокую разработку им психологии индивидуальности, подчеркивал большое значение его художественных произведений для развития психологической науки: «Гоголь принадлежит к числу величайших художников, прежде всего, по психологическому глубокомыслию своего таланта... Едва ли кто из писателей, не исключая и Достоевского, в такой мере, как Гоголь, останавливался над изучением человеческой души... На своем художественном материале Гоголь положил угловые камни для будущего здания общей художественной психологии. Практическое изучение индивидуальности находит в Гоголе своего величайшего представителя. В этом отношении Гоголь, подобно Шекспиру, не имеет себе равных. При изучении и описании конкретных психологических состояний всякий психолог по призванию найдет у Гоголя материал неизмеримой ценности». И. А. Сикорский приходит

к выводу о том, что в творчестве Н. В. Гоголя впервые встречается такая «полнота психологического анализа, какая стала достоянием науки лишь в самое недавнее время» [6, с. 1—2].

С этим выводом нельзя не согласиться. Психологизм произведений Н. В. Гоголя является не только следствием его замечательного таланта. Стремление изучать психологию русского человека и изобразить ее художественно было у него преднамеренным, составляло основное направление и пафос его творчества — особенно в последний его период. Он выработал свой метод психологического анализа, который сложился в результате всего его писательского опыта и основывался на тщательном изучении специальной и художественной психологической литературы.

Однако психологический анализ Н. В. Гоголя существенно отличается от того, что обычно вкладывают в это понятие и каким он был, например, в творчестве большинства писателей XIX в. Еще Д. Н. Овсяннико-Куликовский обратил внимание на своеобразие художественного метода Н. В. Гоголя. Он отнес Н. В. Гоголя к особому типу художников — «экспериментаторов по преимуществу», — противопоставив его «художникам — наблюдателям по преимуществу». «Художник-наблюдатель, — пишет исследователь, — изучая людей и жизнь, стремится дать по возможности правдивое воспроизведение действительности, осветив картину так, как освещена сама действительность». Экспериментаторское же (или «опытное») творчество основано на «особенностях ума, дарования и всей душевной организации художника» [5, с. 37, 41].

Можно не согласиться с терминологией Д. Н. Овсяннико-Куликовского, но он правильно, в основном, отметил особенность художественного метода Н. В. Гоголя. В произведении всегда отражается личность творца, но у Н. В. Гоголя она проявляется особенно ярко и полно вследствие «субъективности» его творчества и оригинальности таланта. На них всегда лежит резкий отпечаток природы художника и всего его душевного склада — результат тесной связи писателя с его произведениями, о чем он сам заявлял неоднократно. «Во мне, — писал Н. В. Гоголь, — даже самые произведения так тесно соединились с душой, что вряд ли бы это было понятно обыкновенному человеку...» [2, т. 8, с. 344].

В отличие от писателей — «наблюдателей по преимуществу», Н. В. Гоголь создает свои образы, основываясь не только на наблюдениях над действительностью и ее изучении. Он ставит «эксперимент» (опыт) над жизнью, не подражает натуре и не стремится передать ее во всех деталях, а смотрит на нее как бы на расстоянии, в некотором отдалении и по-своему решает задачу верного ее воссоздания. Н. В. Гоголь преобразует действительность в процессе творчества и как бы создает ее вновь, творит образы из самого себя. Писатель пропускал природу сквозь призму своей индивидуальности, откуда она выходила измененной, преображенной и окрашенной чувствами души художника. Н. В. Гоголь так рассказал об этом: «...все, извлеченное из внешнего мира, художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника устремил его одной согласной, торжественной песнью» [2, т. 3, с. 112].

В этом преобразовании природы в процессе творчества большую роль играло стремление писателя выразить в произведении мир своих чувств, приблизить природу к себе, к своему душевному миру, слиться с ней душой, отдать ей свои чувства, что, по мнению Н. В. Гоголя, означало постигнуть «душевную правду». Художественное воплощение индивидуальности писателя занимало в его произведениях не менее важное место, нежели отражение событий. Словом, во все, что Н. В. Гоголь изображал, он вкладывал разум, чувство, воображение и фантазию. Поэтому его произведения были, в известной степени, зеркалом его души.

Однако озаренность чувством составляла только одну сторону художественных образов Н. В. Гоголя. При всей «субъективности» его манеры он писал свои образы с природы, а не портрет собственной души; душевный же мир художника, отражаясь в произведении, не подменял действительность, а позволял ему еще ярче ее осветить.

Н. В. Гоголь создавал образы не интуитивно, а вполне сознательно. Руководящая роль в его творческом акте всегда принадлежала сознательной мысли. Как заявлял сам писатель, он создавал их «вследствие соображенья, а не воображенья» [2, т. 8, с. 447]. Окончательному созданию образа предшествовала большая подготовительная работа, в процессе которой писатель тщательно, до мельчайших деталей изучал и анализировал природу, вникал в нее, рассматривал как бы под микроскопом, стремясь охватить всю жизнь личности, собрать все, что касается ее, до «последней булавки», и только после этого приступал к написанию портрета.

Так создавал Н. В. Гоголь неподражаемый поэтический мир своих «странных» героев, которые оставляют у читателя удивительно яркое, но двойственное впечатление. На первый взгляд, они кажутся нереальными, даже фантастическими, поскольку таких лиц, как Плюшкин или Манилов, в том виде, как они изображены, нигде и никогда не встретишь. С другой стороны, они обладают огромной впечатляющей силой, оставляют впечатление лиц живых, знакомых каждому, выхваченных из самой гущи жизни, рассказывая об изображенных явлениях лучше и красноречивее, нежели самые точные копии их.

Основным предметом Н. В. Гоголя как художника была душа человеческая, в особенности русская душа, интерес к которой у него особенно возрос к концу 1830 и в 1840 гг. \* «С этих пор, — пишет Н. В. Гоголь, — человек и душа человека сделались больше, чем когда-либо, предметом наблюдений». Он обращается к книгам «законодателей, душеведцев и наблюдателей за природой человека», чтобы получше и узнать «природу человека вообще и

\* Вопрос об усилении психологизма в творчестве Н. В. Гоголя в конце 1830—1840-х гг. освещает Е. А. Смирнова в интересной статье «К вопросу о психологизме в творчестве Гоголя», связывая интерес писателя к психологии с его работой над вторым томом «Мертвых душ». Однако она допускает неточность, утверждая, что Н. В. Гоголь обратился к глубокому изучению психологии только в 1839—1840 гг. [7]. Между тем человек и его внутренний мир были всегда в центре внимания писателя. И в работе над «Мертвыми душами» он идет по хорошо знакомому пути, развивая и углубляя свой психологический метод.

душу человека вообще» и понять те, «вечные законы, которыми движется человек и человечество вообще» [2, т. 8, с. 443].

Исключительно высоко ценил писатель красоту души человека, которую считал неотъемлемой чертой идеала. В «Авторской исповеди» он писал: «...венцом всех эстетических наслаждений во мне осталось свойство восхищаться красотой человека везде, где бы я ее не встретил» [2, т. 8, с. 453—454].

На «душу», то есть возвышенный духовный мир человека, Н. В. Гоголь возлагал большую надежду в своих мечтах о его возрождении и считал ее той силой, благодаря которой человек мог противостоять страшной силе «отчуждения», овладевающей миром. Личность для автора «Мертвых душ» в это время, так же, как для романтиков и реалистов первой половины XIX в., — это огромный душевный мир, сложный, неисчерпаемый, прекрасный, который писатель также стремится передать в своих произведениях, но иными средствами, чем его предшественники. Разумеется, гоголевские герои — это не онегинский и печоринский типы, отличающиеся сложностью внутреннего мира. Н. В. Гоголь изображает других представителей этой же дворянской среды, часто рисует людей рядовых, даже посредственных. Однако изображает он их с не меньшей психологической глубиной, стремясь в каждом человеке раскрыть богатство развившейся или чаще искаженной русской души. Каждый его образ потому так и врезается в память, что представляет собой целый мир. В своих идеальных героях писатель воплотил душевный мир прекрасного человека, в лицах отрицательных он не менее богато представил мир души человека пошлого.

Психологическое направление творчества Н. В. Гоголя проявляется почти во всех его произведениях, но особенно ярко в поэме «Мертвые души», пафос которой составляет изображение великой души русского человека и русского народа с ее сильными и слабыми сторонами, страстями и пороками. В «Мертвых душах» он хотел собрать «одни яркие психологические явления, поместить те наблюдения, которые... делал издавна сокровенно над человеком, которые не доверял дотолу перу, чувствуя сам незрелость его, которые, быв изображены верно, послужили бы разгадкой многого в нашей жизни...» [2, т. 8, с. 44].

Создавая поэму, Н. В. Гоголь стремился к тому, чтобы по ее прочтении перед читателем «предстал как бы неволью весь русский человек, со всем разнообразием богатств и даров, доставшихся на его долю... и его всем множеством тех недостатков, которые находятся в нем...» [2, т. 8, с. 442]. Развивая свою мысль, писатель далее рассказывает о том, как он подбирал характеры: «Чем более я обдумывал мое сочинение, тем более видел, что не случайно следует мне взять характеры, какие попадутся, но избрать одни те, на которых заметней и глубже отпечатались истинно русские, коренные свойства наши. Мне хотелось в сочинении моем выставить преимущественно те высшие свойства русской природы, которые еще не всеми ценятся справедливо, и преимущественно те низкие, которые еще недостаточно всеми осмеяны и поражены» [2, т. 8, с. 442].

Высказывания Н. В. Гоголя о замысле поэмы — прямой путь к ее анализу. Не отрицая ее социального смысла, писатель в своем отзыве о ней все внимание сосредоточил на втором, психологическом, плане, который обычно игнорируют.

И, действительно, «Мертвые души» — это не только грандиозное сатирическое полотно, отразившее социальную жизнь России 30—40-х годов, но и произведение психологическое — поэма о великой русской душе, о духовных силах русского народа. Именно вследствие своей двуплановости она приобретает такое широкое обобщающее значение, а ее образы становятся нарицательными и вечно живыми. Не будь этого, второго плана, она не смогла бы отразить «плодовитого зерна русской жизни» (что в ней так ценил В. Г. Белинский) и стать, по словам Н. Г. Чернышевского, «само-сознанием» русского народа.

На первый взгляд, творчество Н. В. Гоголя лишено психологизма, некоторые литературоведы вообще склонны отказывать ему в умении изображать внутренний мир человека. Н. В. Гоголь обычно не занимается описанием чувств своего героя. Вместо этого он тщательно и подробно рисует его внешность и обстановку, которая его окружает — быт, пейзаж. Но каким-то непостижимым образом читатель узнает все о душевной жизни каждого персонажа и может безошибочно охарактеризовать его со стороны ума, чувства, воли. Это происходит оттого, что внешние описания у Н. В. Гоголя (как бы ни были мастерски изображены портрет, быт или пейзаж) замечательны не сами по себе, а своей связью с изображением душевной жизни персонажа.

Все внимание Н. В. Гоголя всегда сосредоточено на человеческой душе; именно в нее он пристально вглядывается, стремясь в чертах лица и всем облике человека уловить скрытые внутренние движения. Гоголевские портреты, в которых, казалось бы, не упущена ни одна (даже ничтожная) деталь, строго говоря, передают не внешность героя, а портрет его души.

Список литературы: 1. *Вересаев В. Н. В. Гоголь в жизни.* М.; Л., 1933. 2. *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. В 14-ти т. М., 1937—1952. 3. *Куприянова Е. Н.* «Мертвые души» Н. В. Гоголя: Замысел и воплощение. — Русская литература, 1971, № 3. 4. *Машинский С. И.* «Мертвые души» Н. В. Гоголя. М., 1966. 5. *Овсянко-Куликовский Д. Н.* — *Гоголь.* Собр. соч. СПб, 1909, т. 1. 6. *Сикорский И. А.* Психологическое направление художественного творчества Гоголя. Киев, 1911. 7. *Смирнова Е. А.* К вопросу о психологизме в творчестве Гоголя. — Уч. зап. Ленингр. пед. ин-та им. Герцена. Л., 1970, т. 460. 8. *Соколов А. Н.* История русской литературы XIX века. 1-я половина. Изд. 3-е. М., 1970. 9. *Храпченко М. Б.* Творчество Гоголя. М., 1954.

Статья поступила в редколлегию 29 апреля 1983 г.

## Традиции Н. В. Гоголя в творчестве раннего А. И. Куприна

Сопоставление имен Н. В. Гоголя и А. И. Куприна несколько неожиданно. Оно не встречается в современном литературоведении. Это обусловлено тем, что за полстолетия, разделяющего писателей, значительно изменился характер литературного процесса. Если творчество Н. В. Гоголя знаменовало окончательный переход русской литературы от романтизма к реализму и победу критического — гоголевского — направления в ней, то после Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, в период А. П. Чехова говорить о гоголевском направлении в литературе уже трудно. Не случайно сам А. И. Куприн отрицал влияние Н. В. Гоголя на него и его современников, ограничив это влияние обличительной литературой 60—70-х годов прошлого столетия [5, с. 60].

Однако при глубоком изучении литературы конца XIX—начала XX в., которое в последнее время успешно ведется советскими учеными [3; 7; 10; 12], рецепция Н. В. Гоголя писателями этого периода оказывается важной для решения вопроса о судьбе и характере критического реализма в новом столетии [9; 11].

Мы попытаемся осветить частный момент этой проблемы, а именно, вопрос о связи творчества раннего А. И. Куприна с творчеством Н. В. Гоголя периода «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Речь будет идти не о прямом влиянии и заимствовании, а о сходстве, возникшем в результате близости идейно-эстетических задач, стоящих перед писателями, а также в результате изменений в литературном процессе конца XIX—начала XX в.

Имя Н. В. Гоголя в художественных произведениях, статьях и письмах А. И. Куприна встречается значительно реже, чем имена А. С. Пушкина и Л. Н. Толстого. Только в 1909 г., когда Россия отмечала столетие со дня рождения автора «Мертвых душ», А. И. Куприн, отвечая на вопросы «Нового журнала для всех», написал статью «О Гоголе». В ней он попытался выразить свое отношение к великому писателю, которого, как и А. С. Пушкина, считал «отцом... русской изящной словесности», однако влияние его на современную литературу отрицал [5, с. 60].

В этом категорическом отрицании можно выделить следующие моменты. Во-первых, суровое обвинение в адрес современной А. И. Куприну системы образования. Равнодушие читателей к Н. В. Гоголю, по мнению писателя, является результатом бездарного преподавания в средних учебных заведениях. «Да, только благодаря бездарности и невежеству русских педагогов, — пишет А. И. Куприн, — их робкому трепету, их чиновничьей трусости, их уважению не к душе русской литературы, а к циркулярам М. Н. П., их неумению читать вслух, их принудительной и карательной системе обучения, их безвкусию — мы не изучаем, не знаем, почти не читаем творений этих двух (А. С. Пушкина и Н. В. Го-



голя. — Г. К.) отцов и подвижников русской изящной словесности» [5, с. 60].

Этот выпад против беликовых и передоновых перекликается с художественным творчеством А. И. Куприна и подтверждается галереей сатирических, гротескных образов учителей-ретроградов его произведениях (рассказы «Мирное житие», «Механическое правосудие», «Исполины»). В рассказе «Исполины» фигурирует имя Н. В. Гоголя. Учитель словесности Костыка — реакционер, подхалим и пошляк, — будучи навеселе, осмеливается ставить баллы за поведение великим писателям русской литературы. Когда доходит очередь до Н. В. Гоголя, Костыка выставляет ему нули за «осмеяние предрержащих властей» и «малорусские тенденции», но ставит пять баллов за «покаяние перед кончиной» [5, с. 354].

Второй причиной отрицания влияния Н. В. Гоголя на современную литературу можно считать *романтический* аспект в оценке А. И. Куприным великого предшественника. Этот аспект выражается в характерном для романтизма противопоставлении гения толпе, в данном случае Н. В. Гоголя, русскому обществу. Именно таков смысл купринских общих высоких оценок автора «Мертвых душ» и «Ревизора». «Гоголь одинок, без продолжателей и преемников ...художественная красота его творчества совершенно оторвана от современной литературы». Особенно показательно в этом отношении *романтическое* сравнение Н. В. Гоголя с красотой и мощностью водопада Иматра, увиденного «глазами первобытного человека, впервые, во время охоты, случайно открывшего эту пенистую, бугристую, ревушую, стремглав несущуюся вниз реку» [5, с. 61].

Романтический пафос, который присутствует в купринских оценках Н. В. Гоголя, важен, так как проливает свет на связь творчества А. И. Куприна с гоголевским наследием. Он показывает, что при всем уважении А. И. Куприна к Гоголю-сатирику, Гоголь-романтик был ему значительно ближе. Это не исключает, безусловно, гоголевских традиций в сатирических образах произведений А. И. Куприна, как и вообще в сатире XX в. Однако гоголевское начало в сатире А. И. Куприна проявляется опосредствованно, через А. П. Чехова и его художественную систему. Что же касается художественного мира Гоголя-романтика периода «Вечеров на хуторе близ Диканьки», то именно этот мир оказался близок творчеству А. И. Куприна конца XIX—начала XX ст. и нашел своеобразное отражение в его произведениях полесского цикла.

В 1896 г., в период странствований по Украине, А. И. Куприн оказался в Ровенском уезде, в Полесье, где провел более года. Его поразила красота полеской природы и крайняя бедность, заброшенность населения. Впечатления были очень сильны и нашли отражение в таких произведениях, как «Лесная глушь», «Олеся», «На глухарей», «Серебряный волк», «Конокрады» и др., которые принято называть полесским циклом. Правда, традиционному представлению о цикле группа названных произведений полностью не отвечает: отсутствует композиционная рамка, нет одного рассказчика, жанрового единообразия (здесь и повесть, и рассказ, и очерк), да и создавались эти произведения на протяжении доволь-

но длительного периода, с перерывами (с 1897 по 1903 г., а если к полесскому циклу отнести и страничку воспоминаний «Запечатанные младенцы», то по 1911 г.).

Однако первые полесские рассказы были задуманы, подобно гоголевским «Вечерам...», как единый цикл, и первый рассказ «Лесная глушь» появился в журнале «Русское богатство» (1897) под названием «В лесной глуши», с подзаголовком «1 Досвиток», что предполагало печатание последующих частей. Очевидно, второй частью должна была стать «Олеся», отправленная в тот же журнал. Но, как известно, Н. К. Михайловский повесть отклонил, и она была напечатана в газете «Киевлянин» (1898) уже с подзаголовком «Из воспоминаний о Волыни». Следующие произведения публиковались в разных печатных органах в разное время (очерк «На глухарей» — «Киевлянин», 1899 г.; рассказ «Серебряный волк» — газета «Одесские новости», 1901 г.; «Конокрады» — «Русское богатство», 1903 г.).

Следовательно, существующий в настоящее время в работах о А. И. Куприне термин *полесский цикл* объединяет произведения по тематическому признаку, то есть те рассказы, очерки и повести, в которых речь идет о Полесье и полесских крестьянах, в сущности, о крестьянстве вообще, так как до Полесья и впоследствии к изображению крестьянства писатель почти не обращался. Поэтому ряд исследователей (Крутикова Л. [4, с. 28]) относят к полесскому циклу и рассказ «Болото», в основу которого положены впечатления от лесов Рязанской губернии.

Задумывая цикл рассказов о Полесье, А. И. Куприн решил показать неизвестную (до Куприна к изображению Полесья обращались только И. С. Тургенев в очерке «Поездка в Полесье» и В. Г. Короленко в повести «Лес шумит (Полесская легенда)» русскому читателю жизнь полесских украинцев, учитывая, как и в свое время Н. В. Гоголь, экзотический характер этого материала.

Ни о каком прямом влиянии речи здесь быть не может, но поставленная А. И. Куприным задача в определенной степени напоминала задачу, стоящую перед Н. В. Гоголем во время создания его романтических повестей.

«Вечера на хуторе близ Диканьки», как известно, стали образцом русского романтизма первой половины XIX в. И хотя исследователи видят в них «предощущение того нового реалистического пути, по которому пойдет вскоре художественное развитие Гоголя» [8, с. 85], главенствует в «Вечерах...» подчеркнуто романтическое видение мира: прежде всего, открытая установка на идеализацию и приукрашенное изображение жизни украинского народа — «племена поющего и пляшущего», а также дерзкое смещение бытового с фантастическим, трагического с комедийным, гротескного с лирическим. Ведущую роль в традиционно-романтической художественной системе «Вечеров...» играет фольклорное, народно-поэтическое начало. Фольклор — главный источник сюжетной и образной основы гоголевских повестей. В нем находит Н. В. Гоголь и свой идеал народного счастья.

Рассказы полесского цикла А. И. Куприна — в целом произведе-

дения критического реализма. Писатель подходит к изображению крестьян — «бедного, загнанного, молчаливого и суеверного народа» [6, т. 3, с. 370], на первый взгляд, с сугубо реалистических позиций. Его рассказам присуща социальная мотивированность характеров, подчеркнутый интерес к событийному фону и бытовой стороне повествования, достоверность детали. Первые произведения цикла «Лесная глушь» и «На глухарей» открыто автобиографичны и по жанру близки к очерку.

Однако, как известно, своеобразие художественного стиля А. И. Куприна заключается в сочетании реалистических — главенствующих — принципов изображения с романтическими — подчиненными. В полесском цикле романтическая струя особенно сильна. Она проявляется в героях, наделенных внесоциальными нравственными комплексами (Олеся, Бузыга), в поэтизации природы, противостоящей миру социальных отношений, и так же, как в гоголевских «Вечерах...», в обилии фольклорных мотивов. Несомненным фольклорным происхождением отличаются легенды о птице канюке и печаловском (Печаловка — название деревни в Ровенском уезде) колоколе из «Лесной глуши», полностью основан на полесской быличке сюжет рассказа «Серебряный волк», народные преданья о ведьмах и колдуньях преломились в содержании повести «Олеся», строки украинских песен и дум, постоянные эпитеты и сравнения встречаются чуть ли не на каждой странице рассказов.

Как и его великий предшественник, автор полесского цикла, обращаясь к украинскому фольклору, находил в нем средства не только для характеристики народной среды и создания национального характера, но и для выражения своих, явно романтических идеалов. Именно фольклоризм и явился той почвой, на которой возникла сюжетно-стилистическая близость А. И. Куприна к Н. В. Гоголю.

В художественной организации текста полесских рассказов, там, где интерпретируется народная легенда, явственно проступает гоголевская стилевая традиция. В рассказах «Лесная глушь» и «Серебряный волк», где фольклорный элемент особенно значителен, стилевое сходство с «Вечерами...» обнаруживается прежде всего в широком применении создающего впечатление устной свободной речи сказа. А. И. Куприн, как и Н. В. Гоголь, не лично излагает фольклорный сюжет, а доверяет его одному из героев, украинскому крестьянину. В «Лесной глуши» это полесовщик Талимон, в «Серебряном волке» — возница Трохим Щербатый. Как и Н. В. Гоголь, А. И. Куприн тщательно сохраняет в речи рассказчика украинский колорит — обилие украинизмов (*дивчата, досвітки, присьба, шлях, добре*), а также украинский строй речи, порядок слов в предложении, фразеологизмы, например: «И уж эти бабы завше одинаковы. Сама плачет, як река разливається, а все ж таки не утерпит на ухо шепнуть: «Будешь ты, Грицько, альбо там Павло, чи Юрко, будешь вертаться назад из Туреччины, привези мне памятку какую-нибудь, чи перстенок, чи намисто, чи хустку червонную...» [6, т. 2, с. 299]. Знаменательно, что в речи рассказчика почти полностью отсутствуют полесские диалектизмы, в частности

полонизмы, широко распространенные в Ровенском уезде, поэтому стиль сказа особенно близок к гоголевскому.

Следует обратить внимание на имена героев. Несмотря на то что у А. И. Куприна речь идет о Полесье и в рассказах использованы чисто полесские варианты фольклорных сюжетов, форма имен не отличается полесским колоритом. Это широко распространенные в средней полосе Украины имена, те же, что и у Гоголя в «Вечерах...»: Левко, Опанас, Стецько, Назар, Ганна.

Много общего обнаруживается в судьбах и характерах героев. Очевидно, А. И. Куприн обращается к тем же фольклорным мотивам, что и его великий предшественник. С Петрусем из «Вечера накануне Ивана Купала» сходны Опанас из легенды о печаловском колоколе («Лесная глушь»), Стецько из «Серебряного волка». Здесь использован известный фольклорный мотив продажи души дьяволу из-за денег. Обращает на себя внимание сходство самих ситуаций. «Гарный и веселый хлопец», «бедный, как собака», Опанас так же, как и Петрусь, служит наймитом у скупого и гордого хозяина, мельника, который «наймитов и за людей не считал» [6, т. 2, с. 298]. Как и Петрусь, Опанас полюбил дочь хозяина, и ради этой любви и возможности назвать девушку своей женой он совершает страшное преступление — убивает своего побратима Левка, за что и погибает.

Следуя фольклорной традиции, и Н. В. Гоголь, и А. И. Куприн наделяют своих героев красотой, умом, трудолюбием, честностью и добротой. Их характеристики поражают стилевой близостью. У Н. В. Гоголя: «Чернобровым девчатам и молодичам мало было нужды до родни его (Петра. — Г. К.). Они говорили, что если бы одеть его в новый жупан, затянуть красным поясом, надеть на голову шапку из черных смушек с щегольским синим верхом.., то заткнул бы он за пояс всех парубков тогдашних» [2, т. 1, с. 42]. У А. И. Куприна: «Дивчата к нему льнули, как мухи к меду, и — что греха таить — не одна из них потом... побитая мужем, плакалась на Стецькову красоту, на карие его очи, на черные брови, на заманчивую сладкую речь» [6, т. 3, с. 108].

Написанные один за другим, эти отрывки читаются как строки, принадлежащие одному автору, так близки их словарный состав, интонация, ритм фразы.

Напоминает гоголевскую Оксану из «Ночи перед Рождеством» гордая дочь мельника в легенде о печаловском колоколе («Лесная глушь»). Она, как и Оксана, соглашается выйти замуж за влюбленного парубка только в том случае, если он привезет ей «такое наместо, чтобы такого еще ни у кого не было, чтобы все молодичи и дивчины — и Гапка, и Катерына, и Пруська, — чтобы все они с зависти пожелтели, тогда, говорит, может, и пойду за тебя замуж» [6, т. 2, с. 299]. Оксана у Н. В. Гоголя, как известно, требует «те самые черевички, которые носит сама царица» [2, т. 1, с. 111].

Находит параллель и тема побратимства казаков, их героизма в бою. Левко и Опанас «друг без дружки жить не могут, а напоследок даже крестами поменялись... Будем везде стоять друг за дружку и выручать от всякой беды» [6, т. 2, с. 300].

Близкими гоголевским оказываются не только фольклорные

мотивы и их художественная интерпретация, но и изображение А. И. Куприным народных типов и характеров, народной психологии. Показательны в этом отношении представления крестьян из рассказа «Лесная глушь» о нечистой силе. Рассуждения Талимона и Кирила о чертях, которые в поисках легкого заработка ушли на железную дорогу, где во время катастрофы люди умирают без причастия, «а чертяка его разом цап за комир и в пекло... Ну, а ему, звесно, от самого главного сатаны за это награда» [6, т. 2, с. 302], — отличаются тем фамильярным тоном, чувством превосходства человека-труженика над нечистой силой, которые постоянно звучат в «Вечерах на хуторе близ Диканьки».

Гоголевские традиции улавливаются также в обрисовке персонажей нефольклорного происхождения. Образ сотского Кирилы, представителя местной власти, — пьяный, «он ходит непременно по самой середине улицы и требует, чтобы перед ним снимали шапки («Що ж ты? Не бачишь, що начальство иде?» — кричит он, подпираясь руками в бока» [6, т. 2, с. 287]), написан в насмешливо-иронической манере, в которой Н. В. Гоголь рисовал своих панов-голов, богатых казаков, дьячков и писарей.

Если рассказы «Лесная глушь» и «Серебряный волк» особенно богаты примерами сюжетно-стилевой близости к Н. В. Гоголю, то в таких произведениях, как «Олеся», «Конокрады» и др., гоголевская традиция не так наглядна, однако она, безусловно, присутствует в картинах быта украинской деревни, в цитировании народных песен и дум, в обилии украинизмов.

Следует отметить и существенное отличие фольклоризма полеского цикла от фольклоризма «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Различна функция фольклорных мотивов в структуре художественных произведений. У Н. В. Гоголя они играют сюжетообразующую роль, растворяются в содержании повестей. У А. И. Куприна легенды, притчи, поверья остаются вставными новеллами, сохраняя жанровые особенности фольклорного произведения. Поэтическое содержание, романтические судьбы фольклорных героев противопоставляются тяжелой и жестокой жизни современных крестьян. Если Н. В. Гоголь романтизирует и идеализирует жизнь народа, намеренно перенося действие своих повестей в прошлое, то А. И. Куприн с суровой правдивостью рисует современную ему украинскую деревню. В этом плане показательны, как одна и та же художественная модель (массовая сцена) у Н. В. Гоголя и А. И. Куприна наполняются различным содержанием. У Н. В. Гоголя это известная картина Сорочинской ярмарки, у А. И. Куприна — изображение площади, заполненной народом во время религиозного праздника («Олеся»). Рисуя толпу с ее гамом, шумом, песнями, фигурами пьяных, Н. В. Гоголь создает радостную картину народного празднества, а А. И. Куприн — отталкивающую сцену повального пьянства и безобразия. Противоположны функции этих сцен, различны художественные методы: романтизм и реализм.

Таким образом, проведенное сопоставление текстов полесских рассказов с «Вечерами...» показывает, что А. И. Куприн ошибался, полностью отрицая влияние Н. В. Гоголя на свое творчество (А. И. Куприну, несмотря на яркую оригинальность его таланта,

вообще было свойственно следование литературным традициям. Например, в том же рассказе «Лесная глушь» А. А. Волков и другие исследователи нашли сходство с «Записками охотника» И. С. Тургенева). Исключая непосредственную генетическую связь между произведениями, следует признать их принадлежность к одному типологическому ряду. Сходство замысла (создать цикл произведений из народной жизни), тематическая и жанровая близость (повести и рассказы об украинских крестьянах), творческая интерпретация сюжетов и образов украинского фольклора, наконец, общность задачи, стоящей перед писателями разных эпох и различных творческих методов (воплотить в романтических образах непреходящие духовные ценности народной жизни) — все это обусловило возрождение в стиле и образах полесского цикла А. И. Куприна гоголевской традиции. Перед нами пример той литературной преемственности, которая возникла в результате «общности творческих замыслов, единства или близости идейно-эстетических принципов» [1, с. 235].

Сам факт «воскрешения» отдельных сторон романтического стиля Н. В. Гоголя в реалистических произведениях А. И. Куприна — яркий пример и подтверждение трансформации и обновления критического реализма в литературе конца XIX—начала XX в. путем усиления в нем романтической стилиевой тенденции.

**Список литературы:** 1. *Бушмин А.* О литературной преемственности как проблеме исследования. — В кн.: Вопросы методологии литературоведения. М.; Л., 1966. 2. *Гоголь Н. В.* Сочинения. В 7-ми т. М., 1966—1967. 3. *Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX в. М., 1975. 4. *Кругикова Л. В.* А. И. Куприн. Л., 1971. 5. *Куприн А. И.* О Гоголе. — В кн.: А. И. Куприн о литературе. Минск, 1969. 6. *Куприн А. И.* Собр. соч. В 9-ти т. М., 1970—1973. 7. *Маевская Т. П.* Романтические тенденции в русской прозе конца XIX в. Киев, 1978. 8. *Машинский С.* Художественный мир Гоголя. М., 1971. 9. *Миц З. Т.* Блок и Гоголь. — В кн.: Блоковский сборник. Тарту, 1972. 10. *Муратова К. Д.* Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.; Л., 1966. 11. *Семанова М. Л.* Гоголь и Чехов. — В кн.: Уч. зап. Ленингр. пед. ин-та им. Герцена. Л., 1955, т. 17. 12. *Смирнова Л. А.* Проблемы реализма в русской прозе начала XX в. М., 1977.

Статья поступила в редколлегию 17 апреля 1983 г.

В. Т. Полек, доц.,  
Ивано-Франковский пединститут

## Сочинения Н. В. Гоголя на Западной Украине

Н. В. Гоголь первым среди русских писателей стал известен на Западной Украине, что обусловлено и его украинским происхождением, и украинской тематикой части его произведений. Этим вопросом уже занимались ученые [20, с. 367—414; 26, с. 36—40; 27, с. 37—78; 46, с. 85—89], но сегодня требуются уточнения и дополнения.

Начало знакомства с жизнью и творчеством Н. В. Гоголя относится к 1834 г., когда львовский журнал «Rozmaitości» [50, № 20,

с. 159] сообщил, что русский писатель работает над «Историей казачества Малой Руси». Через два года в том же журнале появился «Отрывок из письма, писанного из Москвы», которым ошибочно до сих пор начиналась западноукраинская гоголиана, а в действительности, как мы указали, в 1834 г. Это был польский перевод ответа Н. Погодина на просьбу И. Вагилевича познакомиться его с русской и украинской литературами. Русский историк сообщил, что «Гоголь прославился малороссийскими повестями, а сейчас пишет комедии. В скором времени он должен приехать во Львов» [50, 1836, № 38, с. 305]. Уточним, что ни тогда, ни позже писатель не побывал во Львове, хотя проявлял большой интерес к этой части украинской земли.

И. Вагилевич считал нужным напечатать письмо Н. Погодина, что и сделал его друг, польский поэт А. Белевский, подписав его криптонимом «А». Это ввело в заблуждение современного польского исследователя З. Недзелю, приписавшего «Отрывок...» польскому писателю А. Росцишевскому [47, с. 100]. И. Вагилевичу был известен «Вий», но о других сочинениях Н. В. Гоголя он почему-то даже не упомянул [44, с. 204].

В 1937 г. «Rozmaitości» напечатали еще две корреспонденции о Н. В. Гоголе. В первой из них [50, № 3, с. 23] упоминалось о нем как об авторе либретто к опере М. Глинки «Иван Сушанин» (?!).

Более интересна и не столь фантастична вторая информация о постановке в Петербурге «Ревизора», который пользуется «необычайным успехом» среди зрителей [47, с. 101].

Бесспорно, эти сообщения в польском журнале были известны и членам «Руської трійці». Если И. Вагилевич содействовал появлению в печати указанного «Отрывка...», то Я. Головацкий широко пропагандировал среди своих друзей и знакомых сочинения Н. В. Гоголя на русском языке и даже помог купить их для Коломыйской библиотеки [15, с. 282, 326, 329]. Он помогал К. Запу в переводе «Тараса Бульбы» на чешский язык [34, с. 271]. Хорошо понимая идейное значение повести для западноукраинской молодежи [15, с. 392], он поручил своему брату Петру перевести ее на русский язык, используя при этом и указанное чешское издание, что оспаривают некоторые исследователи [27, с. 47].

П. Головацкий перевел сочинение Н. В. Гоголя за два месяца и уже в ноябре 1849 г. подал в цензуру, где рукопись пролежала до половины следующего года. Поэтому первый украинский перевод «Тараса Бульбы» появился только в середине июня 1851 г., хотя на его обложке указан 1850 г. Учитывая строгость австрийско-польской цензуры, переводчик пропускает слово *католический*, а словосочетания *католические недоверки, к католикам в гости* переводит как *ляцкие недоверки, до бузувірів в гості*. Если подобные изменения вполне понятны [27, с. 47], то появление в тексте перевода названий *Русь* вместо *Россия* и *южный русин* вместо *южный россиянин* объясняется тем (на это никто пока не обратил внимания), что П. Головацкий пользовался первым изданием «Тараса Бульбы», а не вторым, переделанным и дополненным изданием повести (1842).

Единой оценки художественных достоинств этого перевода «Тараса Бульбы» нет [10, с. 25; 27, с. 47—48; 26, с. 38]. С нашей точки зрения, перевод несовершенен. Несмотря на это, он дал западноукраинской молодежи «первую книгу, исполненную высокого патриотизма, воспитывающую великое чувство любви к родине и гордости за великие дела своего народа» [26, с. 39]. Отрывки из «Тараса Бульбы» в переводе П. Головацкого часто встречаются в «Читанках» для гимназий [23, с. 39].

Появление львовского издания «Тараса Бульбы» вызвало два отзыва, первый из которых всегда цитируют как «литературный курьез» [20, с. 372]. В отзыве второго рецензента повесть названа «одним из лучших сочинений Гоголя» [27, с. 50]. С тех пор Тарас Бульба стал на Западной Украине «своего рода типом», таким же, как Тартюф во Франции [20, с. 48; 10, с. 25—26].

В 1910 г. в Коломые «Тарас Бульба» в переводе П. Головацкого был переиздан без каких-либо изменений. Новое издание уже не отвечало требованиям времени и было анахронизмом, шагом назад в освоении творческого наследия Н. В. Гоголя, поскольку был известен более ценный второй вариант повести. Но именно издание 1910 г. послужило средством пропаганды против польской шляхты и католичества, о чем говорилось на суде над «москвофилами» [25].

При жизни Н. В. Гоголя и позже читателей Западной Украины интересовали в первую очередь его «украинские» сочинения. М. Драгоманов в своих письмах к западноукраинским деятелям культуры пытался обратить их внимание на сатирические произведения писателя, ожидая от них «самого лучшего влияния Гоголя на ... молодые поэтические силы» [20, с. 377—378]. В 1873 г. он в своей статье «Литература российская, великорусская, украинская и галицкая» публично заявил, что здешним литератором именно у Гоголя надо учиться, как «объективным изображением жизни и индивидуализацией образов» отображать жизнь народа в Галиции [11, т. 1, с. 120]. Он также осудил антинаучные фальсификации П. Кулиша, подчеркнув огромное значение творчества Н. В. Гоголя для братского единения русского и украинского народов, их литератур.

Западноукраинские буржуазно-националистические деятели — «народовцы» остались глухими к призывам М. Драгоманова, на которые откликнулся М. Павлык. В 1874 г. он напечатал в журнале «Друг» первую действительно хорошую статью о творчестве русского классика — «Николай Васильевич Гоголь» [32, с. 351—358]. Как видно из письма М. Павлыка к М. Драгоманову от 18 мая 1876 г., она написана на основании публикации Н. Пыпина в «Вестнике Европы». М. Павлык не останавливается на «украинских» произведениях Н. В. Гоголя (о них он упоминает только в подстрочных замечаниях), а внимательно рассматривает идейное и художественное значение сатирических произведений русского писателя, которые «сильно ударили по государственному строю и по устаревшим и дряхлым формам жизни», способствовали пробуждению свободолобивых идей в русском обществе и освобождению крестьян от крепостничества. Автор статьи подчеркивает об-



личительную силу произведений Н. В. Гоголя и одновременно его неспособность выдвинуть положительную программу решения крестьянского вопроса. Пропаганда М. Павлыком «реалистического гоголевского творчества в условиях Галиции сыграла положительную роль» [20, с. 382]. О Н. В. Гоголе М. Павлык говорил также на вечере в честь М. Шашкевича в своем программном докладе «Необходимость этнографическо-статистической работы в Галиции», опубликованном затем в том же «Друге» [32].

Возможно, что статьи М. Драгоманова, а, скорее, Н. Г. Чернышевского послужили толчком к замыслу И. Франко перевести на украинский язык «Мертвые души» и издать их как первый выпуск «Библиотеки наилучших романов и повестей заграничных» [42, т. 20, с. 19]. Поскольку украинский писатель не смог найти хотя бы один экземпляр поэмы Н. В. Гоголя, он приступил к работе над переводом только к концу 1881 г. и окончил его в начале 1882 г., когда «Мертвые души» появились отдельным изданием без указания фамилии переводчика [42, т. 20, с. 19, 141, 147, 149, 450]. К ним И. Франко добавил «Повесть о капитане Копейкине» по первоначальному тексту, а не по искаженному цензурой варианту. Такое решение подсказано высокой оценкой Н. Г. Чернышевским именно первой версии, как считает Н. Крутикова, которая подчеркивает «бесспорное великое историческое значение первоперевода поэмы «Мертвые души» [20, с. 409, с. 398—409].

В конце перевода имеется небольшое послесловие о содержании второго тома «Мертвых душ» [6, с. 273—274], которое, по всем признакам, принадлежит И. Франко, и «Слово от издательства» [6, с. 275—280], приписываемое ему без весомых оснований [27, с. 52; 20, с. 410—412; 41, т. 25, с. 539]. Против авторства И. Франко впервые возразил М. Пархоменко [33, с. 145], а М. Возняк убедительно доказал [5, с. 75—79], что «Слово от издательства» принадлежит М. Подолинскому, так как оно текстуально совпадает со статьей последнего «О реализме в искусстве» [35].

Несмотря на это вопрос об авторстве «Слова от издательства» нельзя считать исчерпанным. Анализ текста этой статьи показывает, что отдельные ее фрагменты написаны по способу мышления и стиля, не свойственному манере изложения М. Подолинского. Имеется в виду прежде всего отрывок, где говорится, что, к большому сожалению и стыду, на Западной Украине почти ничего не знают «о его (Н. В. Гоголя. — В. П.) собственно литературном значении, о его главном значении и его величии как ю м о р и с т а, о том, что Гоголь — соперник Сервантеса, Рабле, Вольтера, Свифта, Стерна, Жан-Поля, Диккенса и других первостепенных юмористических и сатирических писателей» [6, с. 276]. И далее: «...Нельзя было больше медлить с переводом «Мертвых душ» по причине большой моральной пользы... для нашего общества от его знакомства с «Мертвыми душами». Похождения Чичикова и его странной братии по прикарпатской земле должны быть и для нас тем, чем были для всей России: тем благотворным весенним дождем, что смывает плесень моральной зимы, той первой грозой, что громами-смехом очищает воздух и рождает новое мировоззрение» [6, с. 277].

Полагаем, что процитированные отрывки написаны под влиянием И. Франко или даже при его участии, поскольку дальнейшие рассуждения М. Подолинского о национальном и реальном в творчестве Н. В. Гоголя, о его значении в истории русской литературы слишком путаны и не имеют никакой ценности. Некоторые из них он повторил в своей статье «О реализме в искусстве» [35, № 3, с. 41].

И во время работы над переводом «Мертвых душ», и позже И. Франко всегда хотел «показать другой (первый — П. Кулиша. — В. П.) взгляд у нас на Гоголя» [28, с. 23]. И хотя по его просьбе М. Драгоманов не смог, а И. Белей не сумел написать статью об авторе «Мертвых душ» в таком духе [42, т. 20, с. 139], эта попытка И. Франко глубоко примечательна. Н. В. Гоголь для него — «великий поэт и гениальный писатель», «лучшие произведения «Ревизор» и «Мертвые души» [41, т. 26, с. 132, 134, 304, 368], а гоголевские образы — «бессмертны, бессмертно красивые художественной красотой» [41, т. 31, с. 118; см. также т. 28, с. 244; т. 35, с. 373]. Появление в первых трех номерах журнала «Зоря» украинского перевода «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1882) подсказало И. Франко мысль использовать эти гоголевские образы для сатирического изображения мнимой ссоры между мадьярским министром Тисо и «москвофилом» А. И. Добрянским [22].

По просьбе русского историка литературы М. Сперанского [42, т. 20, с. 594] И. Франко, кажется, составил библиографию к теме «Н. Гоголь и Западная Украина», подарил западноукраинские переводы его сочинений для юбилейной выставки в Нежине, о чем упоминается в «Гоголевском сборнике» [12].

В 1881 г. во Львове были изданы «Оповідання» Н. В. Гоголя в переводе Н. Вахнянина и Олены Пчилки. Судя по «Оглавлению» указанного журнала «Зоря», они должны были появиться и на его страницах. Однако здесь была напечатана только анонимная статья «Николай Гоголь», содержащая в основном правильную характеристику творчества русского писателя. Ее автор отмечал, что если «украинские произведения Н. В. Гоголя имели «больше локальное, местное» значение, то в «Мертвых душах» и «Ревизоре» великий сатирик обсуждал «общие нужды России», указал на «мучителей России», «открыл причины всеобщей беды» народа [30, с. 211—212].

Такие выступления были на Западной Украине редкостью. Кроме Франкового перевода «Мертвых душ», до Великого Октября здесь появился только перевод «Ревизора» в Черновцах (1901). Издавались в основном «украинские» сочинения Н. В. Гоголя: двухтомник «Вечер на хуторе близ Диканьки» в довольно хорошем переводе К. Климковича (два произведения перевел Д. Мордовцев) (1864—1965), «Тарас Бульба» в переводах В. Шурата (1901), Л. Гринюка под псевдонимом Ст. Виль (1902 или 1909) \* и неизвестного переводчика (1908); «Вий» в переводе И. Кревец-

---

\* О. Куш датирует это издание 1909 г. [23, № 281, 393], а А. Дей относит его к 1902 г. [9, с. 101, 337].

кого (1902, 1917), «Сорочинская ярмарка» (1903), многочислен-ные публикации в печати. Часть из них не имеют художественной ценности.

Отметим, что на русском языке были изданы почти все сочи-нения Н. В. Гоголя. В «Библиотеке русских писателей» и «Рус-ской библиотеке» появилось по пять изданий, в частности «Мерт-вые души» и «Ревизор». В 1900 г. был издан в оригинале «Тарас Бульба» с многочисленными объяснениями на украинском языке. В. Гнатюк только на двух страницах нашел их столько, что счита-ет подобную практику «курьезом, подобный которому нужно бы долго искать» [7, с. 125].

Среди юбилейных материалов, посвященных 50-летию со дня смерти и 100-летию со дня рождения Н. В. Гоголя, представляют интерес статьи И. Кревецкого «Н. Гоголь и его произведения из украинской жизни» (фактически краткий очерк жизни и творчест-ва) [17], «Источники «Вия» (на основании работы Н. Сумцова) [16] и библиография «Украинские переводы произведений Н. Го-голя» [18], а также статья М. Лозинского «Николай Го-голь» [24]. Здесь он назван «гениальным писателем, отцом реализ-ма в русской и украинской литературах ... художником обществен-ных контрастов», «одним из наиболее выдающихся представите-лей прогрессивного лагеря», чья жизнь посвящена «интересам прогр-есса, свободы, правды». Западноукраинская печать отозвалась на открытие в Москве памятника Н. В. Гоголю и возложение вен-ка «Гоголю от Прикарпатской Руси, от Галицкой Руси, от русско-го Народного дома и от галицкой Матицы» [3; 4]. В 1902 г. в Ко-ломые были изданы открытки с иллюстрациями к произведениям Н. В. Гоголя [13; 36]. Свое отношение к писателю выразили В. Сте-фаник [39, с. 324] и певица С. Крушельницкая [21, т. 1, с. 116].

Сценическая история комедии Н. В. Гоголя начинается февра-лем 1864 г., когда Львовский театр поставил «Ревизора» в поль-ском переводе [2, с. 249; 48, с. 272—276]. А украинский театр начал с «Вечеров...» в плохой инсценировке К. Ванченко-Писанецкого [43, с. 109] и только в 1878 г. решился поставить «Ревизора» и «Женитьбу» в переводе актера И. Гриневецкого [40, с. 293; 43, с. 172], которые не раз возобновлялись [40, с. 300; 43, с. 127, 166, 172, 192]. Украинский фольклорист Г. Купчанко перевел «Ревизи-ра» на немецкий язык для Венского театра [29, с. 219]. Поэтому нельзя согласиться с заключением М. Кропивницкого, что на За-падной Украине «нет переводов «Ревизора», хотя заслуживает вни-мания мысль известного украинского драматурга о том, что здесь еще мало известны «драмы и комедии того (русского. — В. П.) народа, который и по крови, и по обычаям, и истории роднее и ин-тереснее, чем другие» [19, т. 6, с. 428].

Критика и зрители по-разному оценили постановки комедий Н. В. Гоголя. В ответ на появление отрицательной оценки «Же-нитьбы» М. Павлык немедленно написал опровержение под назва-нием «К «Світу». Галицкие светочи», которое, к сожалению, не по-явилось на страницах львовского журнала «Світ». В нем автор пи-сал, что «редакция «Діла» просто не понимает указанной пьесы», а именно она «по идее и по форме» стоит в одном ряду с самыми

лучшими комедиями В. Шекспира. «Только такие... произведения, правдиво (и, конечно, талантливо) указывающие на плохие и добрые стороны человеческой жизни и на сцене, — резонно отмечал М. Павлык, —... могут содействовать познанию общества ... и научить народ, как узнать и исправить собственную горькую жизнь» [8, с. 122—123]. Украинский писатель подчеркнул, что постановки «Ревизора» и «Женитьбы» помогут поднять западноукраинский театр на соответствующий уровень. М. Павлык понял воспитательное значение произведений Н. В. Гоголя для западноукраинской общности и для утверждения реалистических начал в театре.

Таким образом, еще при жизни Н. В. Гоголя его произведения стали проникать на Западную Украину, где они сыграли определенную роль в становлении реалистических начал в литературе и театре, в истории взаимосвязей между украинским и русским народами. Большое место в этой пропаганде занимает перевод И. Франко «Мертвых душ», статьи М. Павлыка, издания сочинений Н. В. Гоголя на русском языке.

**Список литературы:** 1. Библиотека тов. «Просвіта». — Діло, 1912, 13 червня. 2. *Васильковский Г. П.* Гоголь в Польше. — В кн.: Мовознавство і літературознавство. Київ, 1964. 3. Відкрите пам'ятника М. Гоголя в Москві. — Руслан, 1909, 1(14) мая. 4. Відкриття пам'ятника М. В. Гоголю. — Рада, 1909, 28 квітня (11 травня). 5. *Возняк М. С.* Хто автор «Слова від видавництва» до Франкового перекладу «Мертвих душ»? — В кн.: Дослідження з мови і літератури. Київ, 1954. 6. *Гоголь Миколай.* Мертві душі. Львів, 1882. 7. *В. Г[натюк].* Тарас Бульба. — Літературно-науковий вісник, 1900, кн. 11. 8. *Дей О.* З архіву революційного журналу «Світ». — Жовтень, 1958, № 2. 9. *Дей О.* Словник українських псевдонімів. Київ, 1969. 10. *Дедицький Б.* Своежитєвєви записки. Львов, 1906. 11. *Драгоманов М.* Літературно-публіцистичні праці. В 2-х т. Київ, 1970. 12. *Зленко Г.* Дарунок Івана Франка. — Література України. 1980, 11 липня. 13. Ілюстровані переписні листки. — Руслан, 1902, 11(24) жовтня. 14. Каталог видань Українсько-руської видавничої спілки у Львові. Львів, 1913. 15. Кореспонденція Якова Головацького в літах 1835—1849. Львів, 1909. 16. *Королевський Ф. (Кравецький І.).* Жерела «Віа», повісті М. Гоголя. — Діло, 1902, 20 червня (3 липня). 17. *Королевський Ф. (Кравецький І.).* М. Гоголь і його оповідання з українського життя. — Діло, 1902, 15(28) мая. 18. *Королевський Ф. (Кравецький І.).* Українські переклади писань М. Гоголя. — Діло, 1902, 5(18) вересня. 19. *Кропивницький М.* Твори. В 6-ти т. Київ, 1958—1960. 20. *Крутікова Н.* Гоголь та українська література. Київ, 1957. 21. Соломія Крушельницька. Спогади... Київ, 1978. 22. *Курганський І. П.* Майстерність Франка-публіциста. Львів, 1974. 23. *Куш О.* Російська література в українських перекладах і критиці. Бібліографічний покажчик. Київ, 1963. 24. *Лозинський М.* Микола Гоголь. — Діло, 1909, 1 квітня (19 марця). 25. М. Гоголь в процесях. — Діло, 1914, 10—11 марта (21 мая). 26. *Малкин В.* Русская литература в Галиции. Львов, 1957. 27. *Марков О. Н.* В. Гоголь в галицко-русской литературе. — Известия отд. рус. языка и словесности Акад. наук, 1913, т. 18, кн. 2. 28. Матеріали для культурної і громадської історії Західної України. Т. 1. Листування І. Франка і М. Драгоманова. Київ, 1928. 29. Матеріали для життєпису О. Ю. Федьковича. Львів, 1910. 30. *Николай Гоголь.* — Зоря, 1881, № 18. 31. Особисті архівні фонди відділу рукописів. Львів, 1977. 32. *Павлик М.* Твори. Київ, 1959. 33. *Пархоменко М.* Іван Франко і руська література. М., 1950. 34. Дісьменники Західної України 30—50-х років ХІХ ст. Київ, 1965. 35. *Подольський М.* Про реалізм в штуці. — Зоря, 1983, № 1—4, 6—8. 36. Руські переписні карти. — Діло, 1902, 11(24) жовтня. 37. Руський театр в Тернополі. — Діло, 1882, 5(17), 19(31) мая. 38. Русько-український театр Т. Романович. — Діло, 1880, 6(18) лютого. 39. *Стефаник В.* Твори. Київ, 1964. 40. Український драматичний театр. В 2-х т. Київ, 1967. 41. *Франко І.* Зібрання творів: В 50-т. Київ, 1976—1982. 42. *Франко І.* Твори. В 20-ти т. Ки-

їв, 1955—1956. 43. Чернецький С. Вибране. Львів, 1959. 44. Шашкевич М., Вагилевич І., Головацький Я. Твори, Київ, 1982. 45. Що читати? — Діло, 1908, 15 грудня. 46. Яворський Ю. Н. В. Гоголь в Червоной Русі. — Известья Славянського Благотворительного общества, 1904, № 5. 47. Niedziela Z. Słowiańskie zainteresowania pisarzy Lwowskich w latach. 1930—1948. Kraków, 1966. 48. Polsko-rosyjskie związki społeczno-kulturalne na przełomie XIX i XX wieku. Warszawa, 1980. 49. Rewizor z Petersburga. — Kurjer Stanisławowski, 1905, 23. kwietnia. 50. Rozmaitości, 1834—1837.

Статья поступила в редколлегию 12 апреля 1983 г.

---

П. П. О х р и м е н к о, проф.,  
Сумский пединститут

### **Уточнение хронологии «Слова о полку Игореве»**

«Слово о полку Игореве» — гениальное произведение литературы Киевской Руси — все больше привлекает к себе внимание исследователей, в особенности накануне своего 800-летия. Об этом памятнике написано очень много работ, и все же немало проблем, его касающихся, и на сегодня остаются до конца не решенными. К ним относится, в частности, проблема хронологии «Слова».

Установление по возможности наиболее точного времени возникновения «Слова о полку Игореве» имеет большое значение. Оно поможет не только глубже проникнуть в его содержание, но и более успешно решать некоторые другие проблемные вопросы, касающиеся произведения, а также окончательно уничтожит предпосылки для скептических взглядов (спорадически появляющихся вплоть до наших дней) относительно оригинальности и древности удивительного по идейной глубине и художественной завершенности «Слова».

Д. С. Лихачев глубоко прав, считая проблему хронологии «Слова о полку Игореве» особо важной и злободневной. «Вопрос о дате «Слова», — пишет он, — это вопрос быть или не быть «Слову». Это вопрос жизни или смерти для этого памятника... Необходима высокая совесть ученого перед ответственностью темы» [3. с. 145].

О времени возникновения «Слова о полку Игореве» высказывались различные мысли, выдвигались различные гипотезы. Произведение датировалось XII, XII—XIII, XIV, а также XV, XVI и XVIII вв., 1185, 1187, 1185—1187, 1185—1188, 1188—1202 и некоторыми другими годами и столетиями [1]. Такой разницей в определении хронологии «Слова» свидетельствует о сложности и нерешенности этой проблемы.

В современном советском литературоведении «Слово о полку Игореве» обычно датируют 1185—1187 гг. Несомненно, что эти хронологические рамки охватывают время возникновения памятника, но более конкретно его не определяют. В связи с этим не снимается сложная задача максимального уточнения датировки «Слова».

Из всех называемых исследователями дат возникновения «Слова о полку Игореве» наиболее вероятным является 1185 г., несмот-

ря на малочисленность сторонников этого взгляда. Такую хронологию памятника активно отстаивали еще в довоенный период А. И. Лященко и А. И. Никифоров, а в наше время — Б. А. Рыбаков.

А. И. Лященко в своих «Этюдах о «Слове о полку Игореве», решая ряд вопросов, связанных с этим произведением, относит его написание к осени 1185 г. [4, с. 137—146]. В доказательство этого исследователь ссылается прежде всего на текст «Слова» и данные летописей, хотя не всегда верно объясняет их. Так, Рюрик и Давид не оказали помощи переяславскому князю Владимиру Глебовичу не осенью, а летом 1185 г.; выражение «ничить трава жалощами, а древо с тугою къ земли преклонилося» означает не описание осенней природы, а поэтический прием выражения печали по случаю поражения Игоря.

Датировку «Слова о полку Игореве» 1185 г. склонен был подержать Н. К. Гудзий [2]. Он полагал, что первая часть произведения написана вскоре после похода Игоря, а завершено «Слово» в 1187 г. На такую мысль его натолкнуло возвращение Владимира — сына Игоря — из плена осенью этого года. Н. К. Гудзий, как и многие другие исследователи, считал, что похвала в конце «Слова» князьям — участникам похода, в том числе Владимиру, могла быть выражена только после возвращения их из половецкого плена. А. И. Лященко резонно утверждал, что «слава» князьям «могла быть провозглашена и в их отсутствие» [4, с. 141]. Кстати, он обратил внимание на то, что если бы «Слово» было создано после возвращения из плена Владимира Игоревича (в конце сентября 1187 г.), то в нем переяславский князь Владимир Глебович, умерший весной 1187 г., не упоминался бы в числе живых [4, с. 138].

1185 г. датируется «Слово о полку Игореве» и в докторской диссертации А. И. Никифорова [1, с. 376], однако приведенные им доказательства черпаются главным образом из летописных источников, а само «Слово» мало привлекается — по сути остается в тени главнейшее из доказательств. Этот недостаток диссертации А. И. Никифорова в значительной мере свойственен и работе Б. А. Рыбакова «Слово о полку Игореве» и его современники», в которой повесть-поэма о походе Игоря тоже датируется 1185 г. [6, с. 267—281]. Исследуя хронологию произведения, автор опирается прежде всего на исторические (а также географические) данные, в том числе летописные, то есть на важные, но недостаточные аргументы, а к тексту «Слова» обращается редко, причем в большинстве случаев как вспомогательному материалу. «Вопрос о том, когда написано «Слово о полку Игореве», — несколько неожиданно заявляет он, — по существу сводится к вопросу о том, когда Игорь бежал из плена» [6, с. 267]. А далее следует такой вывод: «Наиболее вероятным временем написания «Слова о полку Игореве» следует считать время пребывания Игоря в Киеве в качестве гостя и просителя» [6, с. 277] — период с конца июля или начала августа 1185 г. (так как Игорь, по «расчету времени» исследователя, прибыл в Киев «примерно в конце июля или в начале августа 1185 г.» [6, с. 276], а уезжал оттуда «в середине августа» [6, с. 277]), и якобы именно «в Киеве в эти дни нашелся гениальный поэт, кото-

рый смог выразить все эти мысли в такой совершенной форме» [6, с. 279]. Однако такой — очень уж максимально приближенной к описываемому главному событию — датировке произведения противоречит его содержание, которому не уделил должного внимания Б. А. Рыбаков. В последней своей работе — «Киевская Русь и русские княжества XII—XIII вв.» он по сути отказался от изложенной концепции, считая, что Игорь бежал из половецкого плена не в 1185 г., а «весною 1186 г.» [5, с. 508]. Получается, что «Слово» возникло не вскоре после похода Игоря, а значительно позже.

Названные исследователи хронологии «Слова о полку Игореве», датировавшие его 1185 г., не привели в достаточной мере убедительных аргументов, подтверждающих эту плодотворную мысль. Сказанное касается, в частности, определения конкретного отрезка времени 1185 г., когда якобы было написано «Слово о полку Игореве»: осенью (А. И. Лященко) или в конце июля—первой половине августа этого года (Б. А. Рыбаков). Все же многое из приведенного этими учеными убеждает в правильности общего направления их поисков.

Следует признать, что содержание «Слова о полку Игореве» (и прежде всего оно), а также относящиеся к этому памятнику летописные и археологические данные говорят в пользу его датировки летне-осенним периодом 1185 г. Проанализированные под определенным углом зрения в совокупности они могут дать прочные основания для такого утверждения.

Для уточнения хронологии «Слова о полку Игореве» необходимо четко уяснить историческую обстановку, породившую это произведение. Древнерусская литература в целом отличается подчеркнутым историзмом, и «Слово» в этом отношении не составляет исключения.

Неудачный поход северских князей-родственников под предводительством Игоря Новгород-Северского на половцев, послуживший толчком для создания «Слова», состоялся весной (в конце апреля—первой половине мая) 1185 г. Он закончился сравнительно быстро, но продолжались события, самым тесным образом связанные с ним. Это прежде всего новые, вызванные походом Игоря, набеги половцев на Русь, а также пленение почти всех оставшихся в живых воинов, в частности, всех русских князей, участников похода, чего до этого не случалось. Неизвестно было, чем закончатся эти набеги и что ожидает пленных. Решения столь волнующих вопросов ожидала вся Русская земля. Ожидал и Игорь — символ ее чести, каким он выступает в «Слове», и в то же время виновник новых бедствий. Когда же пронеслись слухи, что половцы намереваются казнить пленников-князей в связи с неудачами своих контрпоходов (о чем свидетельствует Киевская летопись), Игорь решил бежать и бежал из плена при помощи Лавора, или Овлура. Это и было, по существу, завершением событий, относительно счастливым и для Игоря, и для Руси. Именно это, следует полагать, и побудило неизвестного нам автора художественно осмыслить поход Игоря, чтобы сделать соответствующие патриотические выводы о необходимости единения всех русских сил для борьбы со «степью» — кочевниками-захватчиками.



Как свидетельствует содержание и характер «Слова о полку Игореве», его автор приступил к созданию своей повести-поэмы вскоре после возвращения Игоря на родину. В конце произведения подчеркнута, что это событие вызвало радость всей Руси, а также дружественных ей земель («страны ради, гради весели»), и это вдохновило автора «Слова». Он подарил соотечественникам такое целостное произведение, которое могло быть создано, как говорится, в один прием, во время необычного вдохновения, во многом связанного с полным выяснением судьбы любимого героя — Игоря.

Вполне понятно, что для определения хронологии «Слова» необходимы более или менее точные данные о времени возвращения Игоря из плена. Об этом говорится в ряде летописей. В Киевской летописи отмечено, что «Игорь... тотъ годъ бяшетъ в половцехъ», — то есть в том 1185 г., когда состоялся поход. Владимир-Суздальская летопись точнее говорит о том, как «по малыхъ днехъ ускочи Игорь князь у половець». Это же подтверждает и Ермолинская летопись, где сказано, что Игорь «того же года утече» — именно 1185-го. Следовательно, Игорь находился в плену недолго — возвратился он на родину в том же году, когда состоялся поход.

Летописные данные представляют вспомогательный материал для выяснения вопроса о времени возникновения «Слова о полку Игореве». Они должны быть подтверждены прежде всего содержанием самого памятника, на что и следует обратить пристальное внимание.

Если обратиться к тексту «Слова о полку Игореве», то время возвращения Игоря из плена, указанное в летописях, можно уточнить. В исключительно поэтической сцене его побега из половецкого плена говорится, что освобождение Игоря было предвещено самим богом, пославшим смерчи («сморци») на море: «Прысну море полунощи, идуць сморци мъгламъ». А смерчи возможны, по утверждению природоведов, только в жару, чаще всего весной или в начале лета [9, с. 54]. Кроме того, как отмечено в «Слове», Игорю содействовала даже природа, в частности птицы: «Дятлове текомъ путь къ рѣцѣ кажутъ, соловіи веселыми пѣсньми свѣтъ повѣдають». А такое, в особенности пение соловьев, свойственно периоду разгара весны и раннего лета. Таким образом, в это время, скорее всего в начале лета, где-то в июне 1185 г., и возвратился Игорь на родину. Вскоре было написано и гениальное произведение о его походе, в котором ничего не говорится о событиях после 1185 г. И это при том условии, что автор был очень чутким и внимательным к современности. Получается, что «Слово» создано им не позднее 1185 г. Такой вывод диктуется его содержанием.

В тексте «Слова о полку Игореве» имеются и более точные сведения о времени его возникновения. К ним относятся прежде всего слова: «Уже бо, братіе, невеселая година вѣстала, — уже пустыни силу прикрыла». Это место следует объяснять так: уже невеселое время настало на Руси, уже растительность (травы и зелье — «пустыни») целинной степи прикрыла павших на поле боя воинов Игоря («силу») — их трупы покрылись (заросли) травой. Так можно было писать только вскоре после похода (на что указывает и начальное в приведенном предложении слово «уже»), конкрет-

нее, именно летом или осенью (но не зимой) 1185 г., ибо в будущем году, не говоря уже о последующих годах, от «силы» (войнства, павшего в битве) остались бы только кости. А автор «Слова», как отмечают почти все его исследователи, был чрезвычайно чутким к точности восприятия событий и явлений, которые очень хорошо знал. Когда он описывал более ранние битвы, то по-другому подбирал соответствующие и тоже удивительно точные образы. Так, говоря о междуусобном бое на Немиге, где полегло много воинов, о чем долго напоминали их кости на берегах этой реки, он отметил: «Немизъ кровави брезѣ не бологомъ бяхуть посьѣани — посьѣани костми рускихъ сыновъ». Изображая события прошлого, автор повести-поэмы о походе Игоря обычно употреблял слово «тогда». Например, при характеристике усобиц во времена Олега Гориславича — деда Игоря, он утверждает: «Тогда по Руской земли рѣтко ратаевѣ кикахуть, нѣ часто врани граяхуть, трупія себѣ дѣляче...»

Если бы «Слово о полку Игореве» было создано где-то через год или два (не говоря уже о большем отдалении от главного описываемого события), то в нем о павших воинах Игоря говорилось бы по-иному. Травы и зелье («пустыни» степи) могут покрывать трупы лишь первого лета и осени, а в последующие годы покрываются ими (как и снегом) только кости.

Очень важным для уточнения хронологии «Слова о полку Игореве» является также выражение «уже... древо не бологомъ (не с добра. — П. О.) листвіе срони», которое по-разному комментировалось исследователями. Следует помнить, что это не только художественный, но вместе с тем и конкретно-исторический образ. Такой вывод подтверждается археологическими данными, которые могут быть привлечены для изучения памятника с большой пользой.

Как недавно стало известно, весна и лето 1185 г. были чрезвычайно засушливыми, о чем свидетельствуют, в частности, кольца древесины того времени [7, с. 156], что вызвало необычно ранний листопад. Это и отразилось в содержании и образной системе «Слова». О листопаде, бывшем в конце лета или в самом начале осени, автор произведения сообщил в художественной форме сразу же, о чем говорит объединяющее предыдущую и приведенную части предложения слово «уже». Если бы это произведение было написано не в тот год, когда совершался поход Игоря, а позднее, то вместо «уже» было бы употреблено «тогда» или подобное по смыслу слово. В данном случае археологические (вернее, дендрохронологические) данные подтверждают и глубже раскрывают содержание «Слова о полку Игореве».

Наконец, при определении времени возникновения «Слова о полку Игореве» надо учитывать смысл призыва отомстить «поганым» половцам «за обиду сего времени, за землю Рускую, за раны Игоревы». Этот призыв мог быть провозглашенным только вскоре после возвращения героя из плена, когда Игорь, сразу же навестив Чернигов и Киев, просил помощи у князей-братьев и соотечественников. Об этом же свидетельствует и характерное выражение призыва, подчеркивающее мысль автора, — «за обиду сего

времени», «за раны Игоревы» (курсив наш. — П. О). Такой конкретно призыв (связанный с именем Игоря) в последующие годы был бы запоздалым. «Странно было бы говорить о ранах Игоря, — отмечает А. И. Ляшенко, — через два года после события (в 1187 г.)... Это возможно было... только вскоре после битвы» [4, с. 145].

Некоторые исследователи, например В. П. Суетенко, пытаются доказать (поддерживая концепцию И. Н. Жданова, П. В. Владимирова и др.), что «Слово» написано осенью 1187 г., когда «вернулась из плена большая часть воевод, дружины и ополченцев» и было «объявлено о свадьбе Владимира Игоревича и Свободы Кончаковны» [8, с. 26]. Но не следует забывать, что весной этого же года «русские полки обратили в бегство половцев, отплатили за Каялу» [8, с. 26]. Следовательно, если бы «Слово» было написано после этих событий, то его призыв отомстить «за обиду сего времени» в таком случае был бы неуместным, анахроничным, чего не мог допустить автор. О предстоящей же женитьбе Владимира и Кончаковны он знал (о чем есть намек в «Слове»), ибо они были помолвлены еще до похода Игоря.

Итак, анализ «Слова о полку Игореве» и относящихся к нему исторических и археологических материалов дает основания утверждать, что это гениальное произведение создано в летне-осенний период (поздним летом — ранней осенью) 1185 г. \* При этом следует отметить, что провозглашенная в конце произведения похвала воинам и князьям — участникам похода, в том числе Владимиру Игоревичу, находившемуся еще в плену (кстати, не известно, где в это время были Всеволод и Святослав, — возможно, тоже в плену), такого вывода поколебать не может, ибо похвала эта сделана князьям-воинам за проявленный героизм во время похода на половцев — и только. В древней Руси отношение к плену было иным, чем в нашу эпоху, особенно до Великой Отечественной войны. Тогда плен обычно считали «промыслом божьим», а поэтому и похвала воинам воздавалась за героизм на поле боя, даже в том случае, если они попадали в плен. Поэтому напрасно подавляющее большинство исследователей хронологии «Слова» так акцентируют на том, что Владимир возвратился из плена осенью 1187 г., связывая с этим написание или, в крайнем случае, окончание произведения. В действительности же это не имеет никакого отношения ко времени появления знаменитого литературного произведения Киевской Руси. Возможно также, что традиционная похвала (как и неожиданное «зааминивание», вовсе несвойственно «Слову», далекому от официальной церковно-религиозной идеологии) является позднейшей допиской.

Пристальное внимание исследователей «Слова о полку Игореве» к его хронологии вполне закономерно. По возможности максимальное уточнение времени возникновения этого драгоценного па-

---

\* Такой вывод обосновывается и в других работах автора этой статьи, в частности в брошюрах «Проблемы хронологии, авторства и реставрации текста «Слова о полку Игореве» (Сумы, 1975) и «Проблемы вивчення «Слова о полу Ігоревім» (Сумы, 1980). Здесь он уточняется и более основательно аргументируется.

мятника нашей старины и его убедительное научное обоснование — одна из главнейших проблем изучения «Слова», проливающая свет на ряд других сложных вопросов, связанных с этим шедевром литературы Киевской Руси.

**Список литературы:** 1. Головенченко Ф. М. Слово о полку Игореве. Историко-литературный и библиографический очерк. М., 1955. 2. Гудзий Н. К. Где, кем и когда было написано «Слово о полку Игореве». — Литературная газета, 1938, 15 апреля. 3. Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве». Историко-литературный очерк. 2-е изд. М., 1982. 4. Лященко А. Этюды о «Слове о полку Игореве». — В кн.: Известия Отдела русского языка и словесности АН СССР. Л., 1926. 5. Рыбаков Б. А. Киевская Русь и русские княжества XII—XIII вв. М., 1982. 6. Рыбаков Б. А. «Слово о полку Игореве» и его современники. М., 1971. 7. Рыбаков Б. Старые мысли, устарелые методы (Ответ А. Зимину). — Вопросы литературы, 1967, № 3. 8. Суетенко В. Соловей Древней Руси. — Огонек, 1976, № 42. 9. Шарлемань Н. В. Заметки натуралиста к «Слову о полку Игореве». — В кн.: ТОДРЛ. М.; Л., 1951, т. 8.

Статья поступила в редколлегию 4 мая 1983 г.

В. И. Тищенко, проф.,  
Каменец-Подольский пединститут

## В. А. Жуковский и «Слово о полку Игореве»

В. А. Жуковский, любивший и хорошо знавший «Слово о полку Игореве», дал ему такую оценку: «Эта лирическая поэма есть драгоценный остаток древней русской поэзии. Она, вероятно, сочинена современником описанных в ней происшествий; мы находим в ней язык того времени, совсем отличный от языка священных книг и летописей. Поэзия оригинальная и ни с какою другою не сходна» [20, с. 47]. «Слово» вошло в творческое сознание В. А. Жуковского, отразилось в его произведениях, побудило взяться за поэтический перевод на русский язык. Между тем этот аспект деятельности поэта, частично затрагиваемый в различных литературоведческих исследованиях, надлежащим образом не освещен в своей совокупности и целостности. Даже в фундаментальном труде Ф. Я. Приймы о влиянии «Слова» на русский историко-литературный процесс первой трети XIX в. нет специальной главы о В. А. Жуковском [13]. Предлагаемая статья восполнит до некоторой степени существующий пробел и может послужить началом большой интересной работы.

Нам не известно, знал ли В. А. Жуковский что-либо о «Слове» в период его начального исследования и подготовки к печати. Возможно, знал, поскольку был в хороших отношениях с А. И. Мусиным-Пушкиным, а тот не делал секрета из находки для друзей и знакомых. Кроме того, рассказать о «Слове» ему мог и Н. М. Карамзин, непосредственно имевший доступ к рукописи. Дополнительно известно другое: после опубликования памятника поэт был одним из первых его читателей. Надпись-автограф А. И. Тургенева на титульном листе экземпляра, подаренного В. А. Жуковскому («Песнь древнего барда новому трубадуру дарит Андрей Тургенев

в знак дружбы и любви»), датирована 24 ноября 1800 г., тогда как о продаже «Слова» в лавке купца Кольчугина газета «Московские ведомости» объявила только 5 декабря [4, с. 76].

На вклеенных листах и на полях этого экземпляра содержатся 23 записи и пометы, сделанные В. А. Жуковским (отдельные пометы могли принадлежать А. С. Пушкину, поскольку позже книга оказалась в его библиотеке) [21, с. 345—346]. Судя по записям и пометам, тот, кто изучал «Слово», ставил своей целью уяснение его содержания, композиции, своеобразия языка, ритмического строя. Об этом говорят буквенное и цифровое обозначения законченных по смыслу частей, обычно сопровождаемые подчеркиваниями и отчеркиваниями; определение их художественной функции («описание», «сравнение», «изображение», иногда с такими уточнениями: «описание предзнаменования», «описание сражения»). Предпринята также попытка уточнить перевод первых издателей (вместо «приятно нам» — «не прилично ли», вместо «стружем» — «оружием» и др.). В древнерусском тексте проставлены ударения и сделана разбивка на ритмические единицы. Не исключено, что именно этим экземпляром «Слова» поэт воспользовался в дальнейшем для перевода [1, с. 199].

Непосредственное обращение В. А. Жуковского к «Слову» как одному из источников своей поэзии началось в период, предшествующий Отечественной войне 1812 г., самой войны и первых послевоенных лет, когда «Слово», благодаря своему глубокому патриотизму, звучало особенно актуально. Прежде всего, оно было связано с подготовкой к написанию героической поэмы «Владимир», вызвавшей большой интерес поэта к истории Древней Руси. В 1810 г. В. А. Жуковский писал: «Вдали передо мною Владимир. Поближе Владимира русская история». И тут же перечислял книги, собранные им для этой цели: «Из русских старинных летописей имею: Нестора по Радзивилловскому списку (это, думаю, тот, которого бранит Шлецер); Никонову Летопись; Софийский список Нестора; величественный Синописис, старый и новый; есть у меня и Русская правда, и Духовная Владимира Мономаха, и Болтин, и Щербатов, и Хилков, Штриттер, и песнь Игорю» [8, с. 413].

Поэма «Владимир» закончена не была, но о замысле ее и частичном его воплощении мы узнаем из более позднего «стихотворного разговора» между А. Ф. Воейковым и В. А. Жуковским. В восторженном послании «Жуковскому» (1813) А. Ф. Воейков сравнивает поэтическую фантазию своего учителя с «замышлением» Бояна: Жуковский, словно Боян, может «соколом парить», ему по плечу поэма из родной истории:

Напиши поэму славную,  
В русском духе повесть древнюю:  
Будь наш Виланд, Ариост, Боян  
[12, с. 397].

В ответном послании «К Воейкову» (1814) В. А. Жуковский в поэтической форме пересказывает, о чем должна идти речь в поэме «Владимир», подчеркивая ее близость «Слову». «Девица-краса», мысленно сопровождая богатыря Добрыню, спешащего на помощь

осажденному врагами-пришельцами Киеву, словами, близкими к плачу Ярославны, закликает силы природы помочь любимому:

О ветер, ветер! что ты вьешься?  
Ты не от милого несешься,  
Ты не принес веселья мне;  
Играй с касаткой в вышине,  
По поднебесью с облаками,  
По синю морю с кораблями —  
Стрелу пернатую отвей  
От друга — радости моей  
[6, с. 55].

Значительно сильнее влияние «Слова» сказалось на стихотворении «Певец во стане русских воинов» (1812). В этой своеобразной оде-элегии есть все, что составляло основной фон романтической поэзии В. А. Жуковского: раскрытие духовного мира личности, лиризм, элегическая настроенность. Вместе с тем под влиянием реальной жизни поэт вышел за привычные рамки. А. Н. Веселовский, сравнивая «Певца» с «Песней барда», написанной несколько ранее, подчеркнул: «Песнь барда» с ее гипотетическими славянами... это восторг вчуже; «Певец» переводит нас на более историческую, если не реальную, почву» [2, с. 121]. Высказанную мысль удачно конкретизировал Ю. Д. Левин: «...если в «Песне» образ барда, организующий ее композиционно и сюжетно, отчетливо восходит к Оссиану, то «Певец во стане», при всей поэтической условности образа, — это сам Жуковский» [9, с.90]. Аналогия событий минувшего и настоящего, общность патриотического подъема послужили толчком к тому, что поэт снова обратился к «Слову». Кроме того, его, как романтика, не могла не привлечь своеобразная природа жанра «Слова», в котором воедино слиты эпос и лирика, субъективно-свободный способ построения образа; язык, «совсем отличный от языка священных книг и летописей».

Уже начало стихотворения, в котором речь идет о славных делах и подвигах предков со времен Киевской Руси и до России 1812 г., широтой охвата действительности обращает нас мысленно к «Слову», к тому, что в нем автор обещает повести рассказ «отъ старого Владимира до нынѣшнего Игоря». Много общего в «Певце» и «Слове» содержат места, говорящие о святости родной земли, необходимости ее защиты, и прежде всего — основная часть стихотворения, идейно близкая «золотому слову» Святослава. Правда, если в «Слове» чувствуется налет горечи и скорби — результат разобщенности княжеских действий, то в «Певце» на первый план выдвинута совсем иная мысль: победа достигнута благодаря единству «ратных и вождей». Более всего связь со «Словом» проявляется в изображении В. А. Жуковским лихого казачьего атамана Платова, быстрота действий которого сродни полету творческой мысли Бояна:

Орлом шумишь по облакам,  
По полю волком рыщешь,  
Летаешь страхом в тыл врагам,  
Бедой им в уши свищешь [6, с. 43].

О Бояне, больше всего интересовавшего романтиков, сказано и непосредственно, когда подчеркивается мобилизующая сила художественного слова в борьбе с захватчиками:

О радость древних лет, Боян!  
Ты арфой ополченный,  
Легал пред строями славян,  
И гимн им пел священный [6, с. 46].

Лирической взволнованности, задушевности стихотворения В. А. Жуковского, безусловно, способствует и контурное изображение в нем современной Ярославны — М. А. Протасовой, любимой женщины, оставившей на всю жизнь ноющую рану в сердце поэта:

О сладость тайных мечты!  
Там, там за синей далью  
Твой ангел, дева красоты,  
Одна с своей печалью,  
Грустит, о друге слезы льет;  
Душа ее в молитве,  
Бойтся вести, вести ждет:  
«Увы! не пал ли в битве»  
[6, с. 45].

Поэтический настрой на русскую древность, увлеченность художественным миром «Слова» привели поэта к новой работе — переводу памятника на русский язык.

Судьба его «Переложения Слова о полку Игореве» необычна. В. А. Жуковский, работавший над переводом предположительно в 1817—1819 гг., не довел дела до конца и не опубликовал своего детища. Перевод пролежал у него до конца 1833 г. и в одной из нескольких писарских копий был передан А. С. Пушкину. Причина передачи, на наш взгляд, заключалась в том, что мнением А. С. Пушкина, крупнейшего знатока и вдумчивого исследователя «Слова», дорожили многие, среди них — А. Ф. Вельтман, давший ему на отзыв свою «Песнь ополчению Игоря Святославича, князя Новгорода Северского». Суждением о переводе А. Ф. Вельтмана А. С. Пушкин мог поделиться с В. А. Жуковским, который, возможно, из соображений полемического характера, предложил свой перевод для сравнения. Нам представляется маловероятным предположение И. А. Новикова о том, что молодой Пушкин сам усердно помогал В. А. Жуковскому в его работе над переводом «Слова». «Тогда, — пишет Новиков, — может быть, станет более понятно и то обстоятельство, что рукопись перевода в конце концов попала для окончательной ее обработки к Пушкину» [11, с. 89]. Как установил Н. К. Гудзий, А. С. Пушкин одновременно правил переводы А. Ф. Вельтмана и В. А. Жуковского и писал статью о «Слове». Это подтверждается почти полным соответствием поправок и замечаний на полях обоих переводов и толкованиями «темных мест» «Слова» в статье поэта и набросках к ней [3, с. 268].

Очень важно отметить то, что В. А. Жуковский сам сформулировал принцип перевода «Слова»: «Буквальная верность, ибо мы хотим только понимать с точностью оригинал, все, что его изменя-

ет, не может иметь никакой для нас цены именно потому, что оно уже новое» [20, с. 48]. Конкретное воплощение этого принципа достаточно подробно рассмотрено в общих исследованиях о переводах «Слова» на современный русский язык [16, с. 54—57; 14, с. 83; 5, с. 36—38; 7, с. 23—38; 18, с. 293—296; 10, с. 182—183]. Поэтому, не вдаваясь в подробности, остановимся на главном, дающем возможность уяснить качество и значение такого перевода.

По утверждению И. А. Бычкова, В. А. Жуковский начал с того, что переписал текст памятника, изданный в 1800 г., с разделением «на стихи». «Очевидно, — указывает исследователь, — Жуковский замечал в подлиннике известный стихотворный размер. Разделение на те же стихи сохранено и в переложении» [1, с. 199]. В основу разбивки текста положено логическое ударение и связанные с ним паузы. «Слово» оказалось разделенным в основном на длинные строки, определяемые смысловыми и синтаксическими границами. Отдельные короткие строки, подчеркивающие динамику событий, усиливают его эмоциональную окраску. Вместе с тем В. А. Жуковский подчас нарушал это правило. «Отклонения перевода от ритма «Слова» обусловлены, — как тонко подметил В. И. Стеллецкий, — несомненно, его стилистическими навыками романтика» [18, с. 295].

Для переводчика характерно бережное отношение к конечным рифмам, тропам и фигурам оригинального текста, стремление сохранить его лексико-фразеологическую систему, воссоздающую колорит той эпохи. Как правило, архаизмы, сами по себе понятные, оставались без перевода. Иные переведены, в чем впоследствии немало помог А. С. Пушкин. Отдельные («харалужный», «тулы») подверглись переводу не во всем тексте. Есть и неудачные замены («дева» вместо «чага», «отрок» вместо «кощей»). Ограниченное употребление архаизмов было проявлением борьбы с шишковистами, стремившимися навязать литературе славянщину; В. А. Жуковский перевел «Слово» языком, свободным от классицистических норм и канонов.

Памятник переводился, когда изучение его только начиналось, поэтому ошибочные прочтения во многих местах остались. Например, переведено «уже беда его птиц окликает», а подлинный смысл — «уже беду его стерегут в ожидании добычи птицы»; «говор галич затих» — «говор галок пробудился»; «русские полки отступили» — «половцы русские войска обступили, окружили». Выражение «тисова кровать» (кровать из тиса) переведено как «тесовая кровать», «толковины» (переводчики) — «раковины», «сокол в мытях» (линяющий) — «сокол ученый», «пардус» (гепард) — «леопард». Бог солнца «Хорс» назван «Херсонем», существительное «полозы» (змеи) заменено глаголом «ползали» и т. д. Что касается «темных мест» «Слова», то они также переведены преимущественно в свете комментариев первых исследователей и остались такими же непонятными («...нося на рогах их, воны ныне землю пашут», «...лел он походы на Святослава, правнука Ярослава, сына Олегова, супруга дщери Кагановой»).

До сих пор неясно, почему В. А. Жуковский не опубликовал своего подлинно новаторского перевода. Более того, странно иное



обстоятельство: после кончины А. С. Пушкина жандармы разбировали бумаги поэта в присутствии В. А. Жуковского, а он не заявил, что рукопись перевода «Слова» А. С. Пушкину не принадлежит. В дальнейшем это породило путаницу и привело к следующему недоразумению: перевод случайно обнаружил Е. В. Барсов среди бумаг А. С. Пушкина в Румянцевском музее и, увидев правки, сделанные рукой великого поэта, посчитал, что это его работа, никому еще не известная. Свою находку Е. В. Барсов опубликовал в «Чтениях в Обществе истории и древностей российских при Московском университете» в 1882 г. [17] (с некоторыми поправками А. С. Пушкина, но с искаженным во многих местах текстом и даже с пропусками отдельных строк). К счастью, его ошибка вскоре была обнаружена В. Е. Якушкиным [19, с. 712], но окончательно сомнения рассеялись только в 1887 г., после опубликования И. А. Бычковым копии перевода В. А. Жуковского, найденной в Публичной библиотеке [1, с. 182—199], хотя и этот список свидетельствовал о незавершенности работы.

Переводчик окончательно не остановился на выборе тождественных слов (рядом с «кают», «рокотали», «племенами» в скобках написано: «корят», «звучали», «поселенцами»). Не зачеркнуты первоначальные варианты «раздор пробудили» («пробудили коварство»), «вырвал как вихрь» («вихрем исторгнул»), «заткало» («заточило»). Во вступлении против строки «Печальную повесть о битвах Игоря» написано: «спр. у Кар.», то есть спросить или справиться у Карамзина. О чем спросить или справиться, можно только предполагать. Вероятно, не совсем понятным оказался эпитет «трудную» в древнерусском тексте. Первые издатели «трудную» перевели «прискорбную», В. А. Жуковский — «печальную».

Что же касается копии перевода «Слова», предоставленной В. А. Жуковским А. С. Пушкину, то она впервые была воспроизведена (с исправлениями А. С. Пушкина) только в 1935 г. [15, с. 127—149, 217—219]. Одна из исследователей рукописи Т. Г. Зангер, подчеркивая текстологическую сложность, объясняет ее двояко: или «Слово» «переписывал не простой писарь, так как иногда его рукой, наряду со словами текста перевода, приписаны и варианты; иные строчки написаны карандашом, точно переписчик сомневался в правильности перевода» [15, с. 146]; или же перед переписчиком был настолько плохой черновик, что разобраться в нем полностью он не смог. Думается, что второе предположение заслуживает самого пристального внимания, так как трудно представить, что копиистом оказался человек, знающий произведение настолько, что мог взять на себя смелость полемизировать с прославленным в свое время стихотворцем и переводчиком. В пользу этого говорит и факт тщательной правки писарской копии самим В. А. Жуковским.

Что же до приписанных вариантов, то они могли быть и в черновике. «Поправки Пушкина, — по утверждению Т. Г. Зангер, — сводятся к двум типам. Один тип — это уничтожение явных ошибок и нахождение правильных выражений. Другой тип — Пушкин отводит слово Жуковского, но вместо своего, которое ему, может быть, не дается, он пишет оригинальное слово из «Песни о полку

Игоре» для сличения и напоминания себе» [15, с. 148]. К сказанному Т. Г. Зангер добавим, что отдельные пометы А. С. Пушкин делал только для себя, и смысл их часто остается непонятным. Так, после слов: «Жены русские всплакивали, приговаривая» на полях в скобках написано «не мало ли для того» [15, с. 135]. Для придания изображаемому большей логичности, понятности А. С. Пушкин не только изменил порядок некоторых слов (например, «желание ему» вместо «ему желание»), но и предложил поменять местами стихотворные строки в заповеке Бояна, начинающейся фразой «Не буря соколов занесла чрез поля широкие» [15, с. 129], вставил недостающие, с его точки зрения, слова, заключив их в скобки: (готов) «конь к полуночи», (в поле) «не быть князю Игорю» [15, с. 143], перевел ряд оставленных В. А. Жуковским архаизмов, кое-что подчеркнул, в некоторых местах поставил *NB*.

Более обстоятельные замечания к тексту перевода были сделаны параллельно на отдельных листочках бумаги. Первое и второе касаются вступления к поэме. По мнению А. С. Пушкина, частица *ли* («не прилично ли будет нам, братия») имеет не вопросительное, а усилительное значение, как во многих русских народных песнях; «Растекался мыслию по древу» — «Тут кажется, — записал он, — выпущено слово «Славием», которое довершает аллегорию». Третье замечание сделано по поводу необходимости перестановки стихов:

Не буря соколов занесла чрез поля широкие!  
Галки стадами бегут к Дону великому  
Тебе бы петь, вещий Боян, внук велесов!

Заключительную строку предлагалось поставить на первое место, «через то описание Игорева нашествия делается полнее и живее». Четвертое и пятое замечания связаны с изображением «кметей» Всеволода. По поводу выражения «А мои тебе готовы» А. С. Пушкин заметил: «Готовый на языке западных славян неизвестный». Слово «кмет» В. А. Жуковский перевел «меткий» («Метки в стрельбе мои куряне»). А. С. Пушкин пояснил: «Кмет на языке западных славян значит простолюдин, мужик» [15, с. 217].

К сожалению, мы не располагаем сведениями о том, как отнесся В. А. Жуковский к исправлениям А. С. Пушкина, со всем ли был согласен. Нет также возможности установить, какой из двух рассмотренных списков отражает более ранний этап работы над переводом. Оба они, отличаясь частностями, едины в главном: в принципе подхода к переводу и его реализации. Поэтому оба и печатаются вплоть до наших дней.

Поскольку «Переложение Слова о полку Игоре» стало широко известным спустя много лет после своего создания, влияние его испытали на себе только некоторые переводчики (Е. В. Барсов, Е. де Витте, В. И. Стеллецкий, Г. П. Шторм).

Сравнительно недолгое увлечение В. А. Жуковского «Словом о полку Игоре» оказалось очень плодотворным: он одним из первых в русской литературе сумел постичь поэзию древнерусского автора, отразил его думы и чаяния в своем оригинальном творчестве, в тесном содружестве с А. С. Пушкиным создал перевод «Сло-

ва», настолько близкий к оригиналу и отличающийся такими высокими идейно-художественными качествами, что и сейчас относится к числу лучших.

Тема «В. А. Жуковский и «Слово о полку Игореве» окончательно не исчерпана. Она нуждается в дальнейшей разработке, дополнительных архивных поисках, текстологических исследованиях, которые могут привести к новым находкам и открытиям.

**Список литературы:** 1. *Бычков И.* Бумаги В. А. Жуковского / Отчет Публичной библиотеки за 1884 год. СПб, 1887. 2. *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг, 1918. 3. *Гудзий Н. К.* Пушкин в работе над «Словом о полку Игореве». — В кн.: Пушкин / Сб. стат. под ред. А. Еголина. М., 1941. 4. *Дмитриев Л. А.* История первого издания «Слова о полку Игореве». Материалы и исследования. М.; Л., 1960. 5. *Дмитриев Л. А., Виноградова В. Л.* «Слово о полку Игореве» — величайший памятник мировой литературы. — В кн.: Слово о полку Игореве. Л., 1952. 6. *Жуковский В. А.* Сочинения. М., 1954. 7. *Зайцев В. И.* Переводы «Слова о полку Игореве» с сохранением основ ритмического строя памятника. — Вестн. Моск. ун-та. Серия историко-филол., 1958, № 1. 8. *Канунова Ф. З.* Русская история в чтении и исследованиях В. А. Жуковского. — В кн.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978, ч. 1. 9. *Левин Ю. Д.* Оссиан в русской литературе. Л., 1980. 10. *Майоров Н. И.* «Слово о полку Игореве» и его переводы. — Науч. докл. высш. школы. Филол. науки. М., 1963, № 3. 11. *Новиков И.* Пушкин и «Слово о полку Игореве». М., 1951. 12. Поэты начала XIX века. Л., 1961. 13. *Прийма Ф. Я.* «Слово о полку Игореве» в русском историко-литературном процессе первой трети XIX века. Л., 1980. 14. *Робинсон А. Н.* Проблема перевода «Слова о полку Игореве». К итогам совещания при Институте русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. — Вестн. АН СССР, 1951, № 12. 15. Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты / Подготовили к печати и комментировали М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зангер. М.; Л., 1935. 16. *Скосырев П.* Художественные переводы и переложения «Слова о полку Игореве». — В кн.: Слово о полку Игореве. М., 1938. 17. «Слово о полку Игореве» в переводе Александра Сергеевича Пушкина с предисловием Е. В. Барсова. — В кн.: Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете, 1882, кн. 2. 18. *Стеллецкий В. И.* «Слово о полку Игореве» в художественных переводах и переложениях. — В кн.: Слово о полку Игореве. Поэтические переводы и переложения. М., 1961. 19. *Якушкин В. Е.* Рукописи Александра Сергеевича Пушкина в Румянцевском музее в Москве. — Русская старина, 1884, № 2. 20. *Янушкевич А. С.* Книги по истории и теории русской словесности в библиотеке В. А. Жуковского. — В кн.: Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978, ч. 1. 21. *Ясинский Я. И.* Из истории работы Пушкина над лексикой «Слова о полку Игореве». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941, кн. 6.

Статья поступила в редколлегию 11 апреля 1983 г.

В. И. Антофийчук, преп.,  
Черновицкий университет

### Становление героического характера (О типологических схождениях книг Н. Тихонова «Брага» и М. Бажана «17-й патруль»)

В плане сравнительного анализа произведения Н. Тихонова и М. Бажана исследовались С. Беляевой [3; 4], М. Доленго [5, с. 69], Я. Савченко [7, с. X], Ю. Суровцевым [8, с. 27, 30—33]. Однако ни один из вышеуказанных авторов не ставил перед собой цели раскрыть влияние книги Н. Тихонова «Брага» на художественное постижение и воплощение М. Бажаном героического характера человека революции в сборнике «17-й патруль». Сопоставление этих книг не случайно. Сборник Н. Тихонова поразил поэтическое воображение М. Бажана и сыграл важную роль в идейно-эстетическом росте украинского поэта. «Сжатость и напряженность, внутренняя динамика этих стихотворений, одновременно их эмоциональная искренность, нежность, продуманность и отсюда — простая и нежеманная сложность, они меня восхитили», — выскажет впоследствии М. Бажан свои первые впечатления о «Браге» [2, с. 171].

М. Бажан познакомился с книгой Н. Тихонова в то время, когда он, страстно увлеченный поэзией юноша, настойчиво пытался разобраться в пестром мире литературной жизни страны начала 20-х годов, бурлящей множеством литературных группировок и течений, куда входили разные по своим идейно-эстетическим воззрениям писатели.

Таковыми же неоднородными, выдержанными в духе разных эстетических платформ (символизма, футуризма и др.) были и литературные увлечения начинающего поэта. За первыми его стихотворениями стояла поэзия М. Семенко, а также М. Вороного, А. Олеся, Б. Гринченко, Г. Коваленко.

Однако в становлении М. Бажана как поэта решающую роль сыграло отнюдь не творчество представителей модернистских группировок. Молодой поэт быстро понял бесперспективность такой поэзии. Решающую роль сыграли в этом произведения, отражавшие первые трудовые победы молодой Страны Советов. Это была гениальная поэзия В. Маяковского и П. Тычины, которая стала для начинающего поэта «прозрением, повелением, потрясением существа» [2, с. 171], железные ритмы стихотворений В. Эллана и В. Чумака, величественная поэма А. Блока «Двенадцать», которую М. Бажан знал наизусть.

Но истинное восхищение поэзией, чувство глубокой преданности высокому искусству, прилив страстной энергии ощутил молодой М. Бажан после знакомства с книгой Н. Тихонова «Брага». Познание революционно-героической поэзии русского поэта, а с годами и своего близкого друга, породило в нем «и новые требования к искусству, и новые требования к самому себе, к своим несмелым, затаенным творческим прозам» [2, с. 172]. Но главное, что усвоил для себя молодой украинский поэт, — это то, что его творчество «должно быть сильнее оваяно дыханием времени, его небывалыми ветрами» [2, с. 173]. Эти впечатления от первого знакомства с «Брагой» М. Бажан сохранил на всю жизнь. Спустя более полвека он написал об этом в стихотворении «Давно — як давно!..», посвященном Н. Тихонову.

Без преувеличения можно сказать, что появление в 1926 г. книги М. Бажана «17-й патруль» именно такой, какой ее увидел читатель, произошло под непосредственным влиянием творчества Н. Тихонова и в первую очередь его «Браги». Это влияние ощутимо прослеживается при сравнении исканий М. Бажана и Н. Тихонова в художественном воплощении героического характера человека, рожденного эпохой Октября.

Революционизирующая мощь Великой Октябрьской социалистической революции и романтическая героика гражданской войны — главная тема сборников «Брага» и «17-й патруль». Н. Тихонов и М. Бажан, как и М. Светлов, Э. Багрицкий, П. Тычина, В. Сосюра и др., восприняли социалистическую революцию в романтически-возвышенных тонах. Однако отношение обоих поэтов к героике гражданской войны определялось не искусственной патетикой, не эффектною победных походов — оно обусловлено конкретными целями решающих классовых битв. Это была романтика живого созерцания действительности, романтика реальных событий и героизма конкретных людей. Предельно точно отражается в книгах суровая действительность и напряженность военной обстановки. Даже мелкие детали простого солдатского быта не остались без внимания поэтов. Вот как, например, передаются картины предстоящего конного похода красноармейцев:

Под ремень ремень, и стремена  
Звякнули о сумы-переметы,  
Пальцы на поводьях, как узлы,  
Желты, не велики, не малы:  
Погрызи, дружок, железо — на! [19, с. 80].

Бійці виїжджали, і коні іржали  
(Стримано в стременах сталь дзвенить),  
А дим терпкий у полі, а в полі дим іржавий,  
І слина з кінських губ — немов ковильна нить [1, с. 59].

Сборники «Брага» и «17-й патруль» отразили героический подвиг революционных масс, твердо осознавших величие идей Октября и ставших на их защиту. Как и представители разнообразных романтических стилей 20-х годов, Н. Тихонов и М. Бажан создали коллективный, обобщенный образ людей революции. Их герои — бесконечно преданные революционному долгу бойцы, народные

мстители, призванные сбересть завоевания социалистической революции:

...мертвые, прежде, чем упасть,  
Делают шаг вперед —  
Не гранате, не пуле сегодня власть,  
И не нам отступить черед [9, с. 93].

Истоки героизма бойцов революции — в глубоком осознании идеалов, во имя которых они идут на смерть:

Червоноармієць не знає зрад,  
До смерті боронить він владу Рад.  
Хай тисячі ляжуть бійців на полях —  
Не хитнеться червоний стяг... [1, с. 55].

В необычайно сложных, драматически напряженных ситуациях действуют герои «Браги» и «17-го патруля». Этим авторы как бы подчеркивают, что именно в таких условиях и проявляются настоящие героические характеры. Революционные моряки («Баллада о гвоздях» Н. Тихонова) и красноармейцы («Протигаз» М. Бажана), получив важные боевые задания, понимают, что их можно выполнить только ценой собственной жизни. И они не колеблясь идут в бой, гибнут, но остаются верны революционному долгу. Романтическое восприятие героики в книгах Н. Тихонова и М. Бажана реализуется, таким образом, через конкретные, глубоко драматические ситуации, которые обусловлены самой эпохой — эпохой коренной ломки социальных отношений, насыщенной небывалыми классовыми конфликтами. Поэтому и обратились оба поэта к жанру баллады, которому свойственно напряженное отражение острых коллизий.

Как известно, представители романтического стиля 20-х годов отдавали предпочтение изображению коллективного, очень обобщенного героя, естественно, не отображая в таком случае реальных черт характера нового человека. Но ведь массовый героизм на полях сражений свершался конкретными людьми. Поэтому в романтических произведениях, в которых осязимо реалистическое начало отображения действительности, наметились тенденции к изображению отдельной, конкретной личности, рожденной самим временем. Очень примечательно, что эти тенденции проявились как в «Браге», так и в «17-м патруле».

Герои баллад Н. Тихонова и М. Бажана неотделимы от солдатской массы. Они отличаются мужеством, самоотверженностью, революционной преданностью, высоким осознанием своего воинского долга, идут на самопожертвование во имя общих интересов, переживают за судьбы своих товарищей.

Непомерно строгим, на первый взгляд, кажется батальонный из «Песни об отпуском солдате» Н. Тихонова. Он не разрешает бойцу навестить умирающую жену. Предстоит тяжелый бой и его исход может решить даже отсутствие одного солдата. Да и несправедливо батальонному ставить в неодинаковые условия своих подчиненных. Прежде всего воинский долг, а потом уж личные интересы. Но командир сам глубоко взволнован трагедией своего сол-

дата. Кратко, но выразительно переданы его переживания: «Батальонный встал, и сухой рукой согнул пополам камыш» [9, с. 107]. Преданность революции воспитала высокие качества характера ее героев. В «Балладе о синем пакете» Н. Тихонова гонец скачет на коне, едет в поезде, летит в самолете, подчас рискуя жизнью, лишь бы вовремя доставить важный пакет. Даже ранения не останавливают его в пути.

Образ отдельного героя у М. Бажана обширнее и выразительнее. Это вполне закономерно. Ведь он смог использовать в этом направлении опыт своего старшего собрата по перу.

Уже появление самых ранних баллад М. Бажана предопределило его поиски в художественном изображении рождения нового человека, а также попытки раскрыть его внутренний мир. Из конкретных поступков поведения героев вырисовывается личность, рожденная новыми общественно-политическими условиями, преданная делу Великого Октября. Так, красноармеец Евмен, верный своему долгу, поджигает собственный дом, чтобы выбить из деревни петлюровцев («Про Евмена»).

Образ сильного духом человека воспел М. Бажан в балладе «Про жито й кров». Петлюровский атаман вырезал звезду на груди обессиленного ранениями большевика. Однако пытки не сломили коммуниста — враг так и не услышал его стона.

В балладе «Колискова» мать приговаривает над колыбелью сына:

Мій чоловік, твій батько вмер.  
Ти — робітничий син.  
Твоя черга прийшла тепер,  
Коли загинув він.  
Зорю на груди ти візьмеш, —  
Казав так батько твій!  
Можливо, що загинеш теж,  
Але підеш у бій [1, с. 53].

Такое напутствие матери могло исходить только из убежденного осознания величия тех идеалов, за которые погиб отец ее ребенка.

Герои баллад М. Бажана — люди разные по своему происхождению, роли в обществе. Неодинаковыми были и их пути в революцию. По-разному формировались и проявлялись героические характеры, осознавшие необходимость личного участия в борьбе. Бывший стихийный бунтарь Антон Седых совершенно закономерно находит свое место в отряде ЧОНа («Боець 17-го патруля»). В прошлом, еще до революции, свою ненависть к власти имущим он выражал тем, что безжалостно уничтожал помещичьи усадьбы. За эти прежние действия Антона по ошибке обвиняют в бандитизме, разбойничестве и арестовывают. Но он убегает из-под стражи и ценой собственной жизни взрывает вражеской бронепоезд, чем до конца подтверждает свою преданность делу революции.

В балладах М. Бажана проявилась важная особенность в познании человека как социально-исторической личности. Ю. Суровцев считает, что в «Бійці 17-го патруля» наметился «путь к пониманию роли человека в массе» [8, с. 38]. Добавим, не только в мас-

се, но и в истории. Ведь в борьбе человека за свое освобождение каждый бой, каждую победу по праву считают историческими. К тому же первые штрихи к осмыслению роли личности в истории наметились и в балладе «Противаз». Образ начроты, который в сложившейся ситуации предлагает идти в бой без противогазов, что означало погибнуть, но не запятнать революционной чести полка, и особенно политкома, оставившего первым окоп вначале атаки, дают нам собирательный образ сильной духом личности, способной в решающий момент взять на себя руководство и повести за собой массы.

Большое значение для понимания М. Бажаном роли личности в истории имело начало художественного осмысления образа коммуниста, который эволюционирует уже в раннем творчестве М. Бажана — от стойкого большевика, мужеством ответившего на пытки петлюровского атамана («Про жито й кров»), к действительному организатору масс (политком из «Противазу»).

В сборнике «17-й патруль» М. Бажана «заметен необычайный взгляд поэта на мир — особое внимание к психологическим процессам и обнаружение скрытых социальных пружин их развития, художественный анализ сложных кризисных движений сознания и морали» [6, с. 173]. Отдельные компоненты несложного сюжета баллад предельно драматизируются, достигают высокого психологического напряжения. Вот как, например, передана картина приготовления к отступлению бойцов ЧОНа и бегство из-под ареста Антона Седых — кульминация баллады «Боець 17-го патруля»:

Перша година з п'ятьми приліта.  
Збиралась до відступу ЧОНу рота.  
Гноєм жовтавим пружнасто набряк  
під чорною стелею лампи чиряк.  
І в корчах предсмертних завихрився гас,  
до стелі метнувся, хитнувся і згас.  
Тьма бризнула з вікон, немов чорний шлак,  
тьма до кімнати із вікон прийшла...  
І вдарили двері... І хтось побіг... [1, с. 63].

Так воспроизводится атмосфера волнения, подчеркивается критичность положения. Психологическое изображение ситуации переносится и на характеристику состояния героев в решающую минуту, например, бойцов перед газовой атакой:

Сотні очей — як сотні ран.  
Сотні сердець — як один барабан.  
Сліз не було, і ридань не було.  
Тільки начдив схилив чоло [1, с. 54].

или Антона Седых, который идет навстречу бронепоезду:

шурубом волі скрутив уста,  
а полем гуркіт виростав... [1, с. 65].

Однако основное внимание поэта сосредоточивается на другом. Психологические рисунки ситуаций, душевное состояние героев помогают раскрыть движение сознания человека в критический момент. Ведь именно в такой обстановке лучше всего проявляются



качества личности. Обстоятельства оказываются сильнее человека, но они не способны одолеть его. Герои баллад М. Бажана идут на самопожертвование не только потому, что сложилось безвыходное положение. Они руководствуются высоким осознанием личной ответственности за судьбу будущих поколений.

Следование своему долгу — внутренняя необходимость героев баллад «Брага» и «17-й патруль». Таким образом, героизм в произведениях Н. Тихонова и М. Бажана — сложное, но сильное и волевое выявление сознания человека, который формируется не только под непосредственным влиянием окружающей среды, но и под воздействием усвоенных им общественных идей.

В мотивированном классовым сознанием героизме людей революции из баллад Н. Тихонова и М. Бажана, несмотря на романтическую приподнятость, проявились живые черты конкретных людей. Возможно, даже потому, чтобы еще резче подчеркнуть реальность своих героев и тех обстоятельств, в которых они действуют, оба поэта не прибегают к традиционному в жанре баллады элементу фантастичности. Это, несомненно, свидетельствует о ярко выраженном реалистическом начале в романтическом стиле Н. Тихонова и М. Бажана, ставших впоследствии выдающимися мастерами социалистического реализма.

Известное афористическое выражение из «Баллады о гвоздях» Н. Тихонова («Гвозди б делать из этих людей: крепче б не было в мире гвоздей») вполне характеризует и героев М. Бажана. И дело здесь, разумеется, не только в творческих реминисценциях — генезис баллады украинского поэта в творчестве его старшего русского собрата — но и в восприятии действительности, проникновении в духовный мир нового человека обоими художниками с одинаковых мировоззренческих позиций. А художественное воплощение творческих замыслов базировалось на одних и тех же эстетических принципах революционного романтизма.

Приведенный афоризм из баллады Н. Тихонова играет в произведении оценочную роль, служит своеобразным итогом изображенного. Действие развивается так же стремительно, как и начинается. В «Балладе о гвоздях», например, автор только фиксирует сущность событий, не предаваясь детальным описаниям элементов боя. Его интересует только окончательный результат того, что произошло. В балладах М. Бажана к соответствующему выводу читателя приводит развертывание событий. Рисуя психологическое состояние героев и обстоятельств, в которых они действуют, поэт детализирует повествование, из-за чего сюжет несколько теряет динамичность. Психологический элемент в композиции баллады Н. Тихонова передается через короткие, емкие детали, у М. Бажана — через обстоятельные описания. Особую психологическую напряженность баллад М. Бажана, которая «пропитала всю ткань произведений, вплоть до мельчайших образов и деталей» [6, с. 173], можно рассматривать как подготовительный этап философского осмысления внутреннего мира человека, впоследствии так ярко выразившегося в поэме «Бессмертие».

Сравнительный анализ поэзии Н. Тихонова и М. Бажана, проведенный на материале сборников «Брага» и «17-й патруль», поз-

воляет сделать вывод, что русская литература, в частности творчество Н. Тихонова, сыграла огромную роль в становлении М. Бажана как выдающегося мастера советской литературы. Типологическое схождение произведений этих поэтов — выразительный пример взаимного сближения и обогащения братских литератур в едином процессе советской многонациональной культуры.

**Список литературы:** 1. *Бажан М.* Твори. В 4-х т. К., 1974, т. 1. 2. *Бажан М.* Думи і спогади. К., 1982. 3. *Беляева С. И.* Героическое начало в творчестве Н. Тихонова и М. Бажана. — В кн.: Методика преподавания русского языка и литературы. Респ. науч.-метод. сборник. Киев, 1974, вып. 9. 4. *Беляева С. И.* Єдність і своєрідність (Про типологічні зв'язки поем «Безсмертя» М. Бажана і «Киров с нами» Н. Тихонова). — Радянське літературознавство, 1974, № 6. 5. *Доленго М.* Монументальна лірика. — Критика, 1929, № 7—8. 6. *Костенко Н.* Цельность. — Радуга, 1981, № 12. 7. *Савченко Я.* Боротьба за світогляд. — В кн.: *Бажан М.* Поезії. Харків, 1930. 8. *Суровцев Ю.* Поэзия Микола Бажана. М., 1970. 9. *Тихонов Н.* Собр. соч. В 6-ти т. М., 1958, т. 1.

Статья поступила в редколлегия 10 апреля 1983 г.

Л. В. Бабаева, преп.,  
Львовский университет

## Принципы создания героического характера в повестях В. Быкова и В. Козаченко

Прошло уже много лет со дня победы над фашистской Германией, а для советской литературы по-прежнему одной из важнейших остается тема «Человек и война».

Какая сила скрывается в нашей победе, какая сила человеческого духа решила исход войны? Эти вопросы волнуют не одно поколение писателей и читателей, ибо, как учит В. И. Ленин, «во всякой войне победа в конечном счете обуславливается состоянием духа тех масс, которые на поле брани проливают свою кровь» [1, с. 121].

В конце 50-х — начале 60-х годов начался новый этап в развитии советской военной прозы, который в литературоведении иногда называют «новой волной» или направлением «психологического драматизма» [2, с. 393]. Это направление предполагало изображение в прозе подлинных картин войны и предельного напряжения духовных сил героя. Оно сыграло важную роль во всей последующей литературе о войне. В конце 50-х годов В. Быков и В. Козаченко стали последователями этого направления.

Произведения В. Быкова вызывали и вызывают дискуссии по таким проблемам, как проблема гуманизма, героического характера, жанра и др. [2; 3; 7; 12]. Большинство критиков и литературоведов приходит к единому мнению, что В. Быков — это интересное явление в литературе, тонкий человековед и глубокий знаток обстоятельств, в которых живут и действуют его герои.

В. Козаченко еще во время войны обратился к военной теме. Им создан цикл произведений о борьбе советского народа на ок-

купированной немцами степной Украине. Среди работ, посвященных творчеству украинского писателя, можно выделить небольшой очерк В. Логвиненко «Літописець народного подвигу», где дан идейно-тематический анализ творчества писателя, и монографию С. Пинчука «Василь Козаченко», в которой автор ставит и решает проблему художественной правды в произведениях В. Козаченко [13; 14].

Нас же будет интересовать в прозе В. Быкова и В. Козаченко зависимость между психическим состоянием личности в момент свершения подвига или готовности к нему и ее нравственным потенциалом. Как отметил А. Бочаров, «героизм всегда... нравственная победа в душе человека» [3, с. 265]. В этом плане наиболее интересными кажутся нам повести В. Быкова «Обелиск» и «Волчья стая», а также «Гарячі руки» В. Козаченко.

Произведения названных авторов создавались в разное время. Повести В. Быкова увидели свет в 70-е годы, повесть В. Козаченко была опубликована в 1959 г. Но сопоставительный анализ этих повестей правомерен, так как в них писатели художественно воссоздают различные психические процессы, происходящие в душах персонажей (сознательные и подсознательные), побуждающие к подвигу: высокую эмоциональную напряженность, состояние аффекта, внутреннюю борьбу, чувство совести и производные от нее нравственные категории.

Проблема психологизации образа в прозе В. Быкова и В. Козаченко еще недостаточно исследована, в частности, остались вне поля зрения психологические принципы создания характера советского воина. Изучение этой проблемы подводит к более полному рассмотрению других вопросов: героического характера, проблемы гуманизма, проблемы нравственного выбора и т. д.

Система принципов проникновения в духовный мир героев В. Быкова и В. Козаченко традиционна. Но писатели «новой волны» обогатили арсенал принципов художественного проникновения во внутренний мир персонажей, они открыли новое в самой жизни и художественно отобразили это новое в развитии, в перспективе.

Многие литературоведы и критики утверждают, что базой для рождения и развития в литературе направления «психологического драматизма» была классическая литература XIX в. и прежде всего творчество Л. Толстого и Ф. Достоевского, а также советская литература в лице лучших своих представителей — М. Горького, М. Шолохова, Л. Леонова, А. Фадеева, В. Пановой. В работах, посвященных творчеству этих писателей, дана своеобразная классификация принципов проникновения в духовный мир личности, анализ переходов от свойств к характеру и к психическому процессу [6; 8; 9; 15].

В. Быков и В. Козаченко пытаются художественно отобразить подсознательную сферу человеческой души, стараются показать движения и переходы, совершающиеся между бессознательным и сознательным началами, многообразие и противоречия мотивов поведения. Самое большое значение они придают такому элементу духовного мира, как совесть, и показывают реализацию чувства

совести в нравственных категориях — долге, справедливости, самопожертвовании, чести и т. д.

Современные писатели, рассказывающие о событиях Великой Отечественной войны все более настойчиво обращаются к категории совести, «все большее значение и звучание обретает она в облике литературного героя, в том числе и героя произведений о Великой Отечественной войне» [11, с. 50]. В. Быкова привлекает все, что касается этого чувства: как оно зарождалось, как закалялось, проявлялось, становилось стержневым, довлеющим в духовной структуре личности. В. Козаченко особенно интересуется, как чувство совести проявляется в персонаже, переходя в осознанные чувства — долга, чести и самопожертвования.

Когда учеников героя повести В. Быкова «Обелиск» Мороза арестовали полиция, для совести его наступило самое главное испытание. Совесть-вина перед родителями, совесть-ответственность за своих воспитанников и совесть-долг быть с ребятами в самый тяжелый для них миг дают силу учителю принять единственно верное решение. На замечание партизана Ткачука, что идти к немцам — самоубийство, Мороз очень спокойно ответил: «Это верно. И все-таки надо идти» [4, с. 248]. Подсознательное чувство страха, самосохранения столкнулось с чувством совести и привело к победе осознанного уже чувства долга. Мороз ушел из отряда, добровольно понес свою жизнь на плаху, иначе чего бы стоили его проповеди о добре и человечности. И тут, может быть, отчетливее всего выявляется одна из существенных сторон психологического анализа В. Быкова — раскрытие связей индивидуального и общечеловеческого в характере Мороза. Писатель показывает то, что можно назвать общечеловеческим потенциалом личности, который реализуется в стремлении Мороза все боли и страдания человеческие взять на себя.

Повесть «Волчья стая» построена таким образом, что чувства героя пребывают как бы в трех измерениях: в настоящем, прошлом и еще более далеком прошлом. Связывает эти три отрезка времени проявление одного чувства в главном герое — совести. Совесть, обремененная неоплатным человеческим долгом, больная совесть, совесть торжествующая, удовлетворенная и наконец совесть-вера, совесть-тревога, совесть-надежда, что спасенный им ребенок станет настоящим человеком, что рисковал Левчук жизнью не напрасно.

Левчук считал, что остался жить ценой гибели командира Колобова, и вина отягощала совесть. И вот представился случай, когда можно было себя реабилитировать. Молодая мать Клава погибает в перестрелке; остается ее младенец, и Левчук, чудом не расстрелянный немцами, выносит младенца к своим. «Бросить его было бы проще простого и не перед кем не отвечать за него, но именно по этой причине Левчук и не мог его бросить... он давал Левчуку обоснование его страданиям и оправдание его ошибкам. Если он его не спасет, тогда к чему эта его ошалелая борьба за жизнь» [5, с. 104—106]. Только через 30 лет спасенный им Виктор Платонов как будто нашелся. Торжествующая совесть Левчука была удовлетворена не до конца. Левчук хотел увидеть юно-

шу, который «должен быть во всех отношениях лучшим... Кем бы он ни был по специальности или положению, прежде всего должен быть человеком: быть умным, добрым и удачливым, но не за счет других...» [5, с. 22, 65—66]. Этот спасенный им младенец был его самой высокой в жизни наградой.

Герой повести «Гарячі руки» В. Козаченко Дмитро осознает чувство совести как долг и красноармейскую честь. Готовый встретить смерть, но не предать свои идеалы, Дмитро пишет сатирический портрет Гитлера. И этот портрет стал его последней мстостью палачам. Дмитро изобразил шелудивого побитого пса с головой Гитлера, держащего в зубах кость и тоскливо воющего на луну, которая в данном случае символизировала Москву. Совесть Дмитра торжествовала.

Одним из главных принципов проникновения во внутренний мир персонажей, у В. Быкова и В. Козаченко является принцип связи чувств героев с чувствами других персонажей. В «Обелиске» — это взаимодействие чувств учителя Мороза и его учеников, а также — Мороза и Ткачука; в «Волчьей стае» это линии Левчук—Клава и Левчук—Колобов; в «Гарячих руках» — взаимоотношения Дмитра с коллективом военнопленных, а также Дмитра с комендантом концлагеря Пашке.

Мороз считал, что его ученики должны чувствовать себя людьми, равными среди равных — в этом он видел свою «наипервейшую педагогическую обязанность» [4, с. 206]. Мороз усиленно изучал Л. Толстого, многое прочитал ребятам, тем самым сеял в их душах «разумное, доброе, вечное». Человечность учителя зашкалила новыми гранями в душах его учеников. Мороз и дети трудились вместе, вместе ухаживали за животными, которые прижились на школьном дворе. Учитель заботился об учениках, например, со скандалом забрал у изверга-отца своего ученика Павлика Миклашевича и стал воспитывать его как сына. Добро рождало взаимное добро, любовь породила любовь. Чувство добра, которое учитель посеял в душах своих учеников, породило чувство любви к учителю и одновременно чувство ненависти к фашистам, которые уже стали следить за морозовской школой. Столкновение подсознательных чувств в духовной структуре детей — любви и ненависти — вылилось в осознанный героический поступок.

В столкновении чувств Мороза с чувствами других персонажей повести интересна линия Мороз—Ткачук. Ткачук до войны работал заведующим районо.

Педагогический метод учителя, его нетрадиционные рассуждения по поводу учебных программ вызвали вначале у Ткачука недоумение и недоверие, но душа и ум Мороза победили. Ткачук проникся глубоким чувством уважения к этому человеку — «он был прав, так как смотрел шире и, возможно, дальше, чем это принято смотреть, ограничивая свой кругозор профессиональными нормами» [4, с. 205]. Отношение учителя к людям порождало любовь, уважение, доверие.

Главный герой повести «Волчья стая» Левчук явно свои чувства не выражал, доброта и человечность у него, как и у Мороза, реализовались в поступках.

В исследовании внутреннего мира Левчука немалую роль играет линия Левчук—Клава. Если в «Обелиске» герои сопереживали, то чувства Левчука имели одностороннюю направленность, не вызвали в душе Клавы ответных колебаний. Клава была радисткой в партизанском отряде, жила своей жизнью, полной опасности и счастья от взаимной любви к командиру, и совсем не замечала Левчука, который симпатизировал ей. На душе у Левчука теплоло при виде девушки, ему хотелось оберегать ее. Он мучался от неразделенного чувства и постепенно Клава начала раздражать его, особенно в тот момент, когда ее, ожидающую ребенка, решили отправить вместе с раненым Левчуком в безопасное место. Но в пути, увидев страдания Клавы, он смягчился, проникся жалостью; по мере продвижения к цели жалость сменилась тревогой, которая достигла своего апогея во время родов Клавы. Когда у нее родился сын, Левчука уже охватило новое, «еще не испытанное им или, может, забытое чувство причастности к извечной человеческой жизни... Теперь она была для него... прежде всего молодая женщина-мать, присмотреть которую было их человеческим долгом» [5, с. 62]. На этот поток чувств Левчука Клава реагировала пассивно. Только в самый опасный момент, когда женщина не надеялась уже на чудо, в ее душе мелькнула надежда на спасение ребенка и она обратилась с просьбой к Левчуку.

Не менее интересна другая линия — Левчук—Колобов. Колобов был другом Левчука и его командиром. Однажды Левчуку пришлось тащить на себе раненого Колобова. На пути их неожиданно окружили волки. Стрелять было опасно — могли услышать немцы. В душе Левчука возникли противоречивые чувства — остаться с другом или бежать в деревню за лошадью. Надежда на спасение бросила Левчука вперед. Услышав выстрел, он повернул назад к другу, ибо стреляли на том месте, но автомат Колобова молчал; стреляли немцы. Левчук остался жить ценой гибели товарища и чувство вины отягощало его.

В первой и второй связи Левчука с людьми, вставшими на его нелегком военном пути, раскрывается гамма чувств, родившаяся от первоначального чувства добра, руководящая поступками героя и ведущая его к подвигу.

Принцип сопереживания раскрывает нам духовную структуру героя повести В. Козаченко «Гарячі руки» Дмитра. И здесь на первом плане — взаимоотношение Дмитра с коллективом военнопленных. В нем жила постоянная готовность прийти на помощь, он готов был пожертвовать собой ради своих товарищей, вселял в них веру и надежду, и они платили ему любовью. Как и у Быкова в «Обелиске», любовь порождала любовь, добро тянулось к добру. Чтобы спасти своих товарищей от расстрела, Дмитро готов пожертвовать собой. Чувство самопожертвования приводит юношу к подвигу.

Антиподом любви к своим людям выросла в душе Дмитра ненависть к фашистам, и в этом отношении небезынтересна линия Дмитро—Пашке. Заметив у Дмитра талант художника, комендант концлагеря Пашке решил увековечить на портрете свою семью. Чувство ненависти к Пашке и фашистам юноша воплотил

в портрете. Лица членов семьи были тупы, дегенеративны, самым человечным на картине выглядел пес с умными пытливыми глазами. Комендант понял скрытый протест Дмитра. Ненависть породила жестокость. Юношу решено было уничтожить, но не сразу: постепенно убить в нем все человеческое.

В отличие от повести В. Быкова, где герои прямо не сталкиваются с фашистами в моральном противоборстве, у В. Козаченко герой вступает в открытую борьбу с врагом и борется с ним своими рисунками-памфлетами.

При изображении духовной силы Дмитра и Мороза В. Быков и В. Козаченко используют психологический принцип контраста: физическая слабость героев противопоставляется их моральной силе. Художник Дмитро и учитель Мороз решили победить своих врагов смертью, но смерть должна иметь смысл, должна быть итогом борьбы.

Одним из значительных принципов изображения духовного мира персонажа В. Козаченко является портретная деталь, дающая ключ к постижению того психического процесса, который происходит в душе героя. В «Горячих руках» это улыбка Дмитра — «широка, по-дитячьему щира», «ясна, обезбрюча» [10, с. 191, 213]. Улыбка юноши — это символ его душевной ясности, чистой совести, доброты. В концлагере, после долгих мук, когда Дмитро сознательно обрек себя на смерть, его удивительная улыбка ни разу не тронула его губ. Остался лишь холодный блеск глаз, душевное состояние крайне изменилось, появились другие характерные внешние черты: «За холодним блиском очей цього лагідного юнака тепер стояло щось відчайдушне і страшне» [10, с. 184]. В день торжественного смотря картины холодный блеск глаз принимает решительное выражение: «В перших променях ранкового сонця очі його блискотіли холодним вогнем готової на все рішучості...» [10, с. 311].

Портретные детали главного героя являются в повести психологическим лейтмотивом. В отличие от В. Козаченко В. Быков всего лишь один раз дает портрет Мороза: «...плечистый, лицо открытое, взгляд смелый, уверенный... Руку пожимает так, что сразу понимаешь: силен» [4, с. 203]. Внешний облик учителя показывает нам волевого человека, со стойкими, незыблемыми идеалами, честного, с высоким потенциалом совести. Душа Дмитра закалилась, возмужала, посуровела в процессе борьбы с врагом. Чистый, доброжелательный, жизнерадостный юноша стал сильным, мужественным мужчиной, готовым на самую отчаянную борьбу. Портретная деталь позволила В. Козаченко показать характер Дмитра в становлении и развитии. А портретные детали у В. Быкова приводят к постижению стержневых черт характера Мороза.

Важную роль в воссоздании внутреннего мира персонажей играет в произведениях В. Быкова и В. Козаченко принцип психологического поворота [8]. Мороз случайно узнал, что его ученики арестованы, а матери просят учителя выручить детей, ибо немцы обещали им освобождение, если учитель сам добровольно придет в полицию. От этого тяжелого известия в душе Мороза произошел психический перелом: «...стоит..., а на самом лица нет...» [4, с. 248].

В этот момент его совесть должна была принять единственно верное, бескомпромиссное решение.

В «Горячих руках» принцип психологического поворота раскрывает переломный момент, который постепенно происходит в душе Дмитра. Безмятежная юность прошла, была растоптана тяжелым сапогом врага. Дмитро дошел до того состояния, когда человек перешагивает за черту жизни и живет без надежды на жизнь. «Ні, він не зламався. Він тільки не помічав уже самого себе, бо в ньому вмерла віра у власний порятунок...» [10, с. 283—284].

Если В. Быков скрупулезно прослеживает развитие такого подсознательного чувства, как совесть, то В. Козаченко не менее детально воссоздает другое подсознательное чувство своего героя — жажду творчества в трагических обстоятельствах, где это чувство проявляется особенно обостренно. У Дмитра была необходимость постоянно творить: «Нарівні з нами мучався, вибивався з сил, все ж кожної вільної хвилини малював і малював... не просто так, як можна малювати для власного вдоволення, а вкладаючи в роботу всього себе» [10, с. 233]. Его подсознательное чувство — творить — было направлено в одно русло — «в постаті ворогів, які народжувались на папері з-під його руки, вкладав свою зненависть і невдоволену жадобу помсти» [10, с. 233]. Писатель утверждает этим образом мысль о том, что психология творчества зависит от таких первоэлементов души, как любовь и ненависть, что чувство творить — всеобъемлюще, оно не всегда согласуется с разумом, но связывается с сознательной духовной сферой через определенную, социальную позицию художника.

Следовательно, можно утверждать, что В. Быков и В. Козаченко для создания внутреннего мира своих героев использовали традиционные принципы психологического анализа.

Особое внимание писатели уделяют чувству совести. В. Быков детально его исследует как уже сформировавшееся, В. Козаченко же интересуют производные от совести нравственные категории.

Автора «Обелиска» привлекают стрессовые ситуации, момент, когда происходит переход от страха к бесстрашию; он детально воспроизводит диалектику подсознания и сознания.

Список литературы: 1. Ленин В. И. Речь на широкой рабоче-крестьянской конференции в Рогожско-Симоновском районе 13 мая 1920 г. — Полн. собр. соч., т. 41. 2. Адамович А. Горизонты белорусской прозы. М., 1974. 3. Бочаров А. Человек и война. М., 1973. 4. Быков В. Обелиск. Повести. М., 1973. 5. Быков В. Его батальон. Повести. М., 1976. 6. Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1977. 7. Дедков И. Василь Быков. М., 1980. 8. Днепров В. Идеи, Страсти. Поступки. Л., 1978. 9. Драгомирецкая Н. Образ революционной народной массы и новые формы психологического анализа. — В кн.: Социалистический реализм и художественное развитие человечества. М., 1966. 10. Козаченко В. Повісті. К., 1968. 11. Козлов И. Вечное великое. М., 1968. 12. Лазарев А. Василь Быков. М., 1979. 13. Логвиненко В. Літописець народного подвигу Київ, 1973. 14. Пинчук С. Василь Козаченко. 15. Храпченко М. Б. Лев Толстой как художник. М., 1978.



## СО Д Е Р Ж А Н И Е

### Литературная Лениниана

- Морозова Э. Ф.* Обогащение документальных жанров в Лениниане (Репортаж) . . . . . 3

### Советская литература

- Киселева Л. А.* К творческой биографии А. Ширяевца . . . . . 9
- Пономарев Г. И.* Традиции Л. Толстого в романе К. Симонова «Солдатами не рождаются» . . . . . 15
- Ковалюк Л. А.* Принципы создания героического характера советского полководца в романе А. Чаковского «Блокада» . . . . . 22
- Павликов Г. Ф.* Шолоховские традиции в произведениях В. М. Шукшина . . . . . 29
- Шинкарук В. Ф.* Личность и коллектив в советской прозе 60—70-х годов . . . . . 34
- Кузьменко Р. Г.* Особенности соотношения образа повествователя и героев в «Царь-рыбе» В. Астафьева . . . . . 40
- Ситникова Е. П.* А. Н. Толстой в идеологической борьбе . . . . . 47
- Зверева Л. И.* К вопросу о становлении реализма в дореволюционной драматургии А. Н. Толстого . . . . . 53
- Цимеринов Б. М.* Пропаганда произведений А. Н. Толстого на Украине в довоенные годы . . . . . 59

### Литература XVIII — XIX веков

- Казарин В. П.* Художественная символика повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» . . . . . 65
- Губарев И. М.* О художественном психологизме Н. В. Гоголя (На материале его высказываний) . . . . . 71
- Краевская Г. М.* Традиции Н. В. Гоголя в творчестве раннего А. И. Куприна . . . . . 78
- Полек В. Т.* Сочинения Н. В. Гоголя на Западной Украине . . . . . 84

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

- Охрименко П. П.* Уточнение хронологии «Слова о полку Игореве» . . . . . 92
- Тищенко В. И.* В. А. Жуковский и «Слово о полку Игореве» . . . . . 98

### Межнациональные связи

- Антофийчук В. И.* Становление героического характера (О типологических схождениях книг Н. Тихонова «Брага» и М. Бажана «17-й патруль») . . . . . 106
- Бабаева Л. В.* Принципы создания героического характера в повестях В. Быкова и В. Козаченко . . . . . 112

## ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Выпуск 2 (44)

Республиканский межведомственный  
научный сборник

Редактор И. П. Курганский  
Художественный редактор В. И. Сава  
Технический редактор С. В. Копотюк  
Корректоры О. А. Тростянчин,  
Р. Р. Гамада

Информ. бланк. № 8164

Сдано в набор 15.12.83. Подп. в печать 20.03.84.  
БГ 04731. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага типогр. 1.  
Лит. гарн. Выс. печать. Усл. печ. л. 7,5. Усл. кр.-  
отт. 7,87. Уч.-изд. л. 8,9. Тираж 1500 экз. Изд.  
№ 1204. Зак. 4226. Цена 1 р. 40 к.

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



1 р. 40 к.



Вопросы русской литературы, 1984, вып. 2[44], 1—132.