

K968022

25

# **вопросы русской литературы**

**1981**

**ВЫПУСК 2 (38)**



**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО  
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ УССР**

**ЧЕРНОВИЦКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

# **ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

**ВЫПУСК 2 (38)**

**РЕСПУБЛИКАНСКИЙ  
МЕЖВЕДОМСТВЕННЫЙ  
НАУЧНЫЙ СБОРНИК**

**Выходит с 1966 г.**

**Л Ъ В О В**

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

**1981**

В сборнике помещены статьи, посвященные малоизученным вопросам истории русской и русской советской литературы, проблемам жанрологии и поэтики, а также межнациональным связям русской литературы.

Для специалистов-литературоведов, преподавателей вузов, студентов.

*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), доц., канд. филол. наук А. Т. Васильковский, доц., канд. филол. наук М. Л. Гомон, д-р филол. наук А. Р. Волков, доц., канд. филол. наук И. Я. Заславский, проф. В. А. Капустин, 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. 29—42—47

Редакция историко-филологической литературы

Л. Б. Ситникова, доц.,  
Днепропетровский университет

## Гуманизм искусства и гуманизм в искусстве

Проблемы гуманизма последние два десятилетия привлекают пристальное внимание широкой общественности, писателей, ученых различных областей знания. Это связано, во-первых, с закономерностями развития социалистического строя, а, во-вторых, с особенностями современной идеологической борьбы. Первым фактором, делающим особенно актуальным значение всей гуманистической проблематики, является действие объективных законов развитого социализма. Рост гуманистических тенденций во всех сферах жизни наиболее полно раскрывает внутреннюю природу социалистического общества, уровень его достижений, особенности развития культуры и искусства, социальные задачи по формированию нового типа личности. Поэтому вопросы гуманизма осмысляются сегодня как фундаментальные проблемы развитого социализма. Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев, выступая с Отчетным докладом Центрального Комитета КПСС XXVI съезду партии и очередных задачах партии в области внутренней и внешней политики, так определил магистральное направление развития нашей литературы и искусства: «Жить интересами народа, делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства»<sup>1</sup>.

Другим фактором, обусловившим выдвижение гуманистической проблематики на передний план, является обостряющаяся борьба коммунистической и буржуазной идеологий, борьба за человека. Дело в том, что характер решения гуманистической проблематики очень наглядно показывает ценностную направленность противоборствующих идеологий, а следовательно, и меру их соответствия потребностям людей и взаимоотношениям между ними.

---

<sup>1</sup> Материалы XXVI съезда КПСС. — М.: Политиздат, 1981, с. 63.

Эти объективные факторы вызвали активизацию научных разработок по проблемам гуманизма, ведущихся советскими учеными на основе марксистско-ленинской теории. В общем русле исследований выделилось несколько направлений. Они связаны с общефилософскими основами марксистско-ленинской концепции гуманизма, сущностью прогресса личности при социализме, философским осмыслением проблем человека, анализом историко-социальных форм отчуждения в буржуазном мире, изучением действия и социальных последствий научно-технической революции, широким спектром вопросов морали, критикой современных буржуазных и ревизионистских концепций человека и гуманизма. Внимание ученых сосредоточено прежде всего на углубленном осмыслении научно-теоретических и философских основ социалистического гуманизма, на раскрытии его реально-жизненной направленности, на острой критике разного рода фальсификаций марксистско-ленинского учения.

Особое место при рассмотрении своеобразия современного художественного процесса заняли проблемы гуманизма в нашей философско-эстетической, литературоведческой и искусствоведческой литературе. Внимательно изучается специфика гуманистических тенденций, гуманистического пафоса развивающегося социалистического искусства [1; 9; 10; 15; 17], а также состояние гуманизма в буржуазной художественной культуре [8; 11; 6; 12; 20]. Анализ современного художественного процесса сквозь призму гуманистической проблематики выявляет существенные, коренные различия в характере развития социалистического и буржуазного искусства. Советские исследователи убедительно доказывают, что для развития социалистического искусства характерно постоянное обогащение и углубление гуманистических тенденций, что «именно метод социалистического реализма создает и повседневно укрепляет основу для сближения прогрессивных сил мирового искусства на почве активного социалистического гуманизма» [10, с. 250]. И если в процессе развития социалистического искусства гуманистическая сущность его обнаруживает себя все более полно, то для буржуазного искусства свойственна прямо противоположная тенденция, которая выражается, как единодушно отмечают ученые разных стран, в нарастании процесса его дегуманизации, что извращает саму сущность, разрушает природу этой необходимой для жизни общества духовно-практической деятельности.

Идеологическая, теоретическая важность проблем гуманизма вообще и гуманизма искусства в частности предопределяет совершенствование эстетической теории. В нашей науке и литературе уже многое для этого сделано. Можно выделить основные моменты на пути осмысления проблем гуманизма искусства. Участники первой развернутой дискуссии [5], организованной Союзом писателей СССР и Институтом мировой

литературы АН СССР, подчеркивали связь проблем гуманизма искусства с идеологической борьбой, с вопросами партийности искусства. В ходе дискуссии был поставлен вопрос о специфическом выражении гуманизма в художественном творчестве.

Дальнейшее осмысление этого вопроса связано с состоявшейся в Москве в 1964 г. научной конференцией «Современные проблемы реализма и модернизма» [14]. Усилия участников конференции были направлены на рассмотрение этих двух художественных методов с точки зрения решения гуманистической проблематики, что привело, в частности, к выводу о более дифференцированном подходе к явлениям модернизма. Теоретически важным было выдвижение гуманистического принципа в качестве критерия прогрессивности искусства [7]. В последующие годы осмысление проблем гуманизма искусства нашло отражение в работах В. Ванслова [2], Д. Маркова [13], М. Храпченко [16], В. Щербины [19], Б. Шляхова [18] и др. Эти авторы отметили неотделимость проблемы гуманизма от понимания сущности искусства и особенностей его поступательного развития. Весьма важным стало стремление к целостному осмыслению гуманизма искусства как определенного эстетического понятия. В работах Н. Гея была выдвинута мысль о том, что гуманизм искусства определяется единством его тематических магистралей со всей художественной структурой произведений. «Гуманизм искусства, — писал он, — есть выражение его эстетической природы, внутренняя закономерность, которая прежде всего и полнее всего выявляется и находит себя в творческих принципах изображения человека, в его образной художественной концепции, закреплённой в методе, поэтике и стиле» [3, с. 225]. Этот подход получил широкое признание. Социалистический гуманизм стал повсеместно рассматриваться как своего рода «эстетический магнит, который определяет атмосферу произведения, его сюжет, характеры героев, интонацию повествования» [4, с. 140].

Таким образом, в анализе проблемы гуманизма искусства проделана значительная работа, которая, однако, требует дальнейшего теоретического углубления и конкретизации. Научное осмысление содержания и объема такого фундаментального общеэстетического понятия, как гуманизм искусства, фактически только началось. Вместе с тем разработка его имеет важное методологическое значение и для решения разнообразных проблем эстетики, и для конкретного анализа и оценки художественных произведений.

В некоторых работах встречается фактическое отождествление понятия гуманизм в искусстве с близким по содержанию, но не адекватным многослойным понятием *гуманизм искусства*. В книге Д. Маркова «Проблемы теории социалистического реализма» понятие гуманизм искусства, которое вводится без специального анализа, как мера художественного прогресса [13,

с. 248], фактически отождествляется с наличием концепции социалистического гуманизма в искусстве.

Отсутствие теоретической четкости в употреблении понятий гуманизм в искусстве и гуманизм искусства особенно сказывается при анализе конкретных произведений. Порой выдвигаемый автором в общетеоретическом плане гуманистический критерий, как мера ценности художественного произведения, не срабатывает. Так, в книге В. Ванслоуа «Прогресс в искусстве» указано, что гуманизм — основа подлинного творчества различных художников. Но выдвинув этот критерий, автор при оценке произведений П. Пикассо начинает испытывать затруднения, у него возникает вопрос: «Как быть, однако, с такими произведениями Пикассо, как, например, «Герника» или «Мир и Война»? По своему социально-политическому смыслу они должны служить общественному прогрессу. Но как художественное явление они во многом зависят от модернизма... Прогрессивное общественное содержание выражено здесь в нарочито деформированных образах, символической форме, придающей ему зашифрованный характер» [2, с. 211]. Но если форма самоценно зашифрована, деформирована, то как же доходит до нас гуманистическое, общественное содержание этих произведений, и как быть с гуманизмом — мерой ценностей? Анализ сложных явлений искусства, в частности творчества П. Пикассо, которое не поддается однозначному определению, с особой наглядностью показывает важность дальнейшего теоретического осмысления вопросов гуманизма искусства, необходимость в дифференцированном подходе к конкретизации понятий гуманизма в искусстве и гуманизма искусства.

Нам представляется, что различие названных понятий состоит в следующем. Понятие *гуманизм в искусстве* раскрывает степень осознанного следования художником конкретным концепциям гуманизма, присутствие их в произведении. Оно акцентирует внимание на содержании идей гуманизма, их отдельных сторон. Когда говорят о гуманизме в искусстве, то речь идет не об эстетических аспектах, а о теоретическом, мировоззренческом целеполагании, об определенной идее гуманизма, которая защищается и развивается в произведении. *Гуманизм искусства* — качественно новое понятие, раскрывающее фундаментальные основы художественного творчества, его сущность и меру реализации этой сущности в самом творчестве художника. Оно призвано показать, насколько конкретное произведение адекватно гуманистической сущности искусства. При этом имеется в виду именно специфика искусства, т. е. эстетический способ развития идей гуманизма. Понятие гуманизм искусства фиксирует, следовательно, способ и средства отстаивания гуманизма в процессе художественного воспроизведения мира. Если понятие гуманизм в искусстве раскрывает сферу проявления гуманизма, то понятие гуманизм искусства указывает на специфическую форму проявления гуманизма в



природе художественного творчества. Поэтому собственно эстетическая проблематика связана с понятием гуманизма искусства.

Говоря о различии рассматриваемых понятий, мы должны отметить, что они оба находятся в диалектическом единстве и отражают две стороны общего явления, суть которого состоит в том, что возникновение, существование и постоянное развитие искусства определяется его участием в поступательном развитии исторического процесса, в обогащении человеческой природы и человеческих чувств. Оба понятия раскрывают призвание художника служить потребностям этого процесса, вне которого искусство теряет свою сущность, разлагается, умирает. Наглядный пример тому — распространение на Западе идеи смерти искусства, что прямо связано с процессом дегуманизации художественного творчества в современном буржуазном мире.

Внутреннюю диалектическую связь и различие понятий гуманизм в искусстве и гуманизм искусства можно рассматривать через диалектику общего и особенного. При этом в понятии гуманизм в искусстве отражаются общие признаки связи общественного сознания и искусства, а в понятии гуманизм искусства — относительная самостоятельность искусства. Понятие гуманизм искусства предполагает, что в художественном произведении есть определенные идеи гуманизма, которые сами по себе не принадлежат сфере искусства, а понятие гуманизм искусства фиксирует особенные, специфические связи искусства с общественным сознанием и жизнью. Из этих специфических связей искусства в их поступательном развитии вырастает понятие гуманизма искусства.

Проблема гуманизма искусства чрезвычайно многогранна. Ее осмысление требует постоянного обобщения опыта современного художественного процесса, решения многих вопросов эстетики. Дальнейшая теоретическая разработка проблемы гуманизма искусства является актуальной задачей марксистско-ленинской эстетики, литературоведения, искусствоведения.

Список литературы: 1. *Бочаров А.* Человек в войне: Идеи социалистического гуманизма в послевоенной прозе о войне. — М.: Сов. писатель, 1973. 2. *Ванслов В.* Прогресс в искусстве. — М.: Искусство, 1973. 3. *Гей Н.* Гуманизм и эстетика. — В кн.: Гуманизм и современная литература. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 4. *Гладковская Л.* Проблема гуманизма. — В кн.: Курс лекций по теории социалистического реализма. Л., 1973. 5. Гуманизм и современная литература. — М.: Изд-во АН СССР, 1963. 6. *Давыдов Ю.* Эстетика нигилизма (искусство и «новые левые»). — М.: Искусство, 1975. 7. *Дмитриева Н.* Гуманизм — критерий прогрессивности искусства. — В кн.: Современные проблемы реализма и модернизма. М.: Наука, 1965. 8. *Днепров В.* Литература и нравственный опыт человечества. — Л.: Сов. писатель, 1970. 9. *Зименко В.* Гуманизм искусства. — Л.: Художник РСФСР, 1970. 10. *Кедрина З.* Главное — человек. — М.: Сов. писатель, 1972. 11. *Лармин О.* Модернизм против человека и человечности. — Л.: Сов. художник, 1965. 12. *Макаров О.* Искусство в современной идеологической борьбе. — М.: Искусство, 1975. 13. *Марков Д.* Проблемы теории социалистического реализма. — М.: Худ. лит., 1975. 14. Современные проблемы реализма и

модернизма. — М.: Наука, 1965. 15. *Сурков Е.* Проблемы века — проблемы художника. — М.: Сов. писатель, 1973. 16. *Храпченко М.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. — М., 1970. 17. *Шамота Н.* Гуманизм и социалистический реализм. — Київ: Рад. письменник, 1978. 18. *Шляхов Б. М.* Социалистический гуманизм и прогресс искусства. — В кн.: Коммунизм и общественный прогресс. — Днепропетровск, 1968. 19. *Щербина В.* Проблемы литературоведения в свете наследия В. И. Ленина. — М., 1971. 20. Эстетика, искусство и человек. — М.: Искусство, 1979.

Статья поступила в редколлегия 6 ноября 1980 г.

Л. И. Зварева, доц.,  
*Черновицкий университет*

## Трагические конфликты в пьесах А. Н. Толстого на историческую тему

В драматургию А. Толстой вошел еще до Октября прежде всего как автор талантливых комедий. А. М. Горький подчеркивал, что талант у А. Толстого не просто веселый, он, по его словам, «большой, настоящий русский и — по-русски умный» [3, с. 279]. Щедрый дар позволил писателю охватить жизнь во всем многообразии ее голосов и красок, в диалектическом единстве ее комических и трагических сторон. Тем не менее новое слово как драматург он сумел сказать не в комедиях, а в драмах и трагедиях на историческую тему. Успех пьес А. Толстого о Петре Первом и Иване Грозном во многом был обусловлен их высокими художественными достоинствами, огромной эмоциональной силой и тем героическим и трагическим пафосом, который потрясал зрительный зал.

О драматургии А. Толстого писали многие исследователи, в том числе авторы монографий и диссертаций (И. Векслер, В. Щербина, Л. Поляк, П. Бороздина, Л. Котельникова, В. Касаткина и др.). Но никто специально не занимался выяснением особенностей трагических конфликтов в его пьесах, хотя вопрос этот представляет несомненный научный интерес.

Характер трагических конфликтов в пьесах А. Толстого на историческую тему в разные годы и в разных жанрах был неодинаковым. При первом обращении к образу Петра Первого писатель представлял эту личность как трагическую. В 1918 году он пишет небольшую повесть «День Петра», в основу которой положен трагический конфликт Петра с народом, выступавшим в этом произведении ярким противником начинаний царя-реформатора. Автор считает, что Петр воздействовал на народ одной лишь силой, поражая государство «робостью и ужасом»; и окно в Европу прорубил на «сагих костях и мясе народном» [10, с. 84].

Пессимистическая концепция истории эпохи Петра объяснялась декадентскими влияниями, которым некоторое время был подвержен молодой А. Толстой. В известной мере она перейдет и в драматургию А. Толстого, на много лет определив характер трагического в его пьесах о Петре Первом.

Через 10 лет после повести «День Петра» А. Толстой написал трагедию «На дыбе». Это десятилетие вместило и эмиграцию писателя, и возвращение в Советскую Россию, и переоценку взглядов на революцию, на будущее страны. В творчестве периода эмиграции, особенно во втором варианте пьесы «Смерть Дантова» и в романе «Аэлита», А. Толстой сделал первый шаг к осознанному историзму, который впоследствии обусловил иной для него принцип подхода к изображаемому материалу, к отбору фактов объективной действительности, подсказал ему иные способы художественной типизации.

В трагедии «На дыбе» драматург приходит к признанию исторической необходимости петровских реформ, их патриотического характера. Столкновение Петра с боярством трактуется как борьба нового со старым. Боярство показано крайне враждебной Петру, зловещей исторической силой. В последующих вариантах пьесы (1934 и 1938 гг.) А. Толстой выставит это сословие в комическом свете. Здесь же лагерь боярства и духовенства показан хотя и обреченным исторически, но полным ненависти к Петру и его начинаниям, ставшим причиной многих остродраматических столкновений в пьесе. И все же тот факт, что Петр у А. Толстого сравнительно легко побеждает боярскую фронду, свидетельствует о побочности, второстепенности этого конфликта, в котором писатель не усматривал трагизм эпохи.

Трагическая коллизия в пьесе «На дыбе» складывается на основе отношений царя и народа. В 1928 г. драматург еще неправильно, не с марксистских позиций решал вопрос об исторической роли народных масс. С одной стороны он показывает свободолюбие народа, рисует бунты против угнетения, а с другой — представляет его как носителя крайнего негативизма в отношении петровских реформ. Народ в пьесе выступает против исторического прогресса, выразителем которого является якобы один лишь Петр Первый.

Эта неверная концепция продиктовала драматургу и тот трагический колорит, в который окрашена пьеса. Как исторический деятель, Петр предстает в трагическом одиночестве. Его реформ не приемлет ни боярство, ни духовенство, ни народ. Дворянство и купечество тоже не оправдывает его надежд. Близкие ему люди оказываются жуликами, казнокрадами, предателями. Историческая ноша оказывается для героя непосильной, его прогрессивные начинания терпят полный крах. По А. Толстому, трагедия Петра Первого — это трагедия неосуществленного исторического дела.

Во втором варианте пьесы о петровской эпохе, в драме

«Петр Первый» (1934 г.), авторская концепция существенно меняется.

Шесть лет, прошедших со времени окончания трагедии «На дыбе» и создания нового варианта пьесы «Петр Первый» (1934 г.), были наполнены выдающимися событиями в общественной жизни страны, существенно повлиявшими и на творческую судьбу А. Толстого. Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932 г.) дало ему возможность «полностью развернуть свои силы» [11, т. 13, с. 573]. Новые организационные и идейно-творческие перспективы для всей советской литературы открыл Первый Всесоюзный съезд советских писателей. В 30-е годы в драматургии окончательно утвердился новый художественный метод — социалистический реализм. Эти годы были отмечены целым рядом творческих дискуссий, заставивших А. Толстого задуматься над многими проблемами методологического характера.

Приступая в 1934 г. к написанию пьесы «Петр Первый», А. Толстой ставит перед собой задачу — «дать театру материал для представления в манере (в стиле) социалистического реализма» [11, т. 13, с. 505]. В новом произведении драматург проводит мысль о прогрессивном характере реформ Петра, решительно отказывается от прежнего утверждения об их бесплодности, создает более достоверный образ главного героя. Существенно меняется смысл драматургического конфликта в пьесе, иным становится характер трагического в нем. Столкновение Петра с народом, которое ранее оценивалось А. Толстым как трагическое, теперь переосмысливается. В новом варианте драмы народ бунтует не против реформ царя, а борется с социальной несправедливостью (бунт на канатном заводе Буйносова). К тому же этот конфликт теперь не является главным в пьесе.

Столкновение Петра с боярством тоже представлено не как трагическое. Бояр Буйносовых писатель рисует в сниженном комическом плане, правда, значительно обостряет конфликт Петра с царевичем Алексеем, олицетворяющим старую Русь. Но и это противоборство не является трагическим и разрешается сравнительно легко: скорой победой царя.

Главным становится конфликт Петра Первого со своими сподвижниками, оказавшимися неспособными продолжить его дело, и он трактуется драматургом как трагический. Комментируя свое произведение, А. Толстой писал: «Трагедия Петра... заключается в том, что силы, которые он вызвал, должны погубить его дело» [11, т. 13, с. 506].

В пьесе (1934 г.) Петр не сомневается в плодотворности своих реформ: ведь Россия их принимает. Теперь он тревожится за их будущее. В своем окружении Петр однако не видит людей, которые могли бы продолжить его дело. Перед ним встает роковой вопрос: ради кого были принесены великие жертвы?

[12, с. 80]. Режиссер Б. Сушкевич, ставивший пьесу А. Толстого в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина, комментировал сущность трагического конфликта в плане крушения «Петра как личности и торжество петровской политики как системы» [8, с. 4]. В программе к спектаклю также подчеркивалось личное поражение Петра, который «уходит со сцены историей и со сцены жизни фактически побежденный новой, возникшей под его эгидой, силой» [4, с. 4].

В трагической трактовке конфликта Петра с единомышленниками была существенная ошибка А. Толстого. Она таилась в самом характере художественного обобщения. Петр Первый действительно не подготовил смены своим сподвижникам, а себе — надежного преемника. После смерти Петра русский трон на многие годы попал в руки людей, не заботившихся о благе страны. Однако в этих фактах — не вся правда. Историей доказано, что деятельность Петра стала переломным этапом в развитии России, сделавшей решительный поворот к прогрессу в общественной и экономической жизни. А. Толстой обобщил лишь одну и к тому же не главную сторону исторической правды, не выдвинул на первый план то, что на века определило исторический путь России. Отсюда — трагический конфликт и пессимистический финал пьесы, в которой драматург не достиг своей цели — дать оптимистический спектакль в стиле социалистического реализма.

В киносценарии «Петр Первый» (1938 г.) писатель поставил задачу, которую не смог решить в своих первых пьесах: «показать значение петровской эпохи для дальнейшего развития русской истории» [11, т. 13, с. 523]. Впервые в драматургическом жанре А. Толстой выразил марксистский взгляд на историческое прошлое и стал на позиции социалистического реализма. Народ в произведении показан как активная историческая сила, а Петр выступает в тесной связи с эпохой, с теми социальными силами, на которые он опирался в своей реформаторской деятельности. Сама эпоха дается в классовых столкновениях, а история — в поступательном движении к прогрессу.

Изменился в сценарии и характер конфликта. Теперь он имеет два направления: по линии внешней политики Петра (борьба со шведами) и по линии столкновения со старой Русью (конфликт с боярством и царевичем Алексеем). Оба конфликта решаются оптимистически, победой Петра и новой России.

Однако в сценарии есть и трагические ноты. Они звучат в изображении освободительной борьбы народа. А. Толстой понимал, что стихийные бунты крестьян и рабочих людей на том историческом этапе были обречены на поражение. Он рисует потрясающие своим трагизмом и силой народного мужества сцены затопления подвалов Невьянской башни, где находились арестованные бунтовщики.

В третьем варианте пьесы «Петр Первый» (1938 г.) значительно изменились идейно-смысловые основы произведения, произошла переакцентировка конфликтов,двигающих развитие действия. Сказалась предгрозовая атмосфера кануна Великой Отечественной войны. Перед лицом надвигающейся военной опасности А. Толстой особо выделил тему единения сил страны и их готовности отразить нашествие внешнего врага. Главным в пьесе становится триумф государства и триумф народа в его созидательной деятельности и в ратном труде. От трагедии А. Толстой пришел к героической народной драме. И нельзя поэтому согласиться с критиками 30-х гг., которые определяли жанр третьего варианта пьесы А. Толстого как историческую трагедию [5, с. 3].

Таким образом, место и роль трагического в пьесах А. Толстого о Петре Первом менялись по мере перехода писателя от пессимистической трагедии, несущей на себе печать декадентских влияний, к героической народной драме, основанной на принципах социалистического реализма. В связи с постепенным укреплением драматурга на позициях марксистской исторической науки происходила переакцентировка трагических конфликтов в его произведениях: от идеалистической трактовки столкновения Петра с народом, как трагически неразрешимого конфликта между прогрессом и старозаветной косностью, писатель пришел к отражению трагического характера стихийных бунтов против социальной несправедливости на том историческом этапе.

На новую ступень в художественном воплощении трагических коллизий истории А. Толстой поднимается в драматической повести «Иван Грозный» (1942 г.). Историческая концепция этого произведения и трактовка образа Грозного в нем были обусловлены задачами патриотического воспитания, вставшими на первый план во время Великой Отечественной войны. А. Толстой следовал общей в то время тенденции рисовать Ивана IV в героическом плане. Грозный у А. Толстого — это личность незаурядная, обладающая многими талантами, сильным характером.

Однако писатель допустил в этом произведении ряд отступлений от исторической правды в оценке роли опричнины и особенно в трактовке темы: царь и народ. Он верно сделал акцент на общности патриотических устремлений Ивана Грозного и простого народа, который поддержал усилия царя в объединении страны, в осуществлении внешней политики. Но, развивая идею патриотического единства народа, А. Толстой в значительной степени отошел от раскрытия классовой сущности политики Ивана Грозного, а это привело к идеализации заглавного героя. Характер его в значительной степени раскрыт односторонне, а тяжелое положение народа отражено довольно скупо [11, т. 10, с. 444, 484, 515].

В центре произведения А. Толстой поставил крупнейший

конфликт эпохи: резкое столкновение старой удельной феодальной Руси (боярство) с формирующейся централизованной монархией (царь). Сходный конфликт, как уже говорилось, А. Толстой отразил и в пьесах о Петре Первом. Но к этому времени боярство в значительной степени ослабло, уступило свои позиции, а его потуги сохранить порядки «византийской Руси» воспринимались как анахронизм.

Совсем иная форма конфликта в «Иване Грозном». В XVI веке бояре и удельные князья, поддерживаемые мощной рукой церкви и рассчитывающие на помощь иноземных захватчиков, представляли очень серьезную силу. Их реакционность выливалась в открытую измену государству (Курбский), в террористические акты против Ивана и его семьи. Именно этот конфликт Грозного с боярами и обретает в пьесе трагическое содержание. Обе стороны идут на крайности: бояре льют кровь (убивают жену Грозного, Курбский топит в болоте армию и перебегает на сторону Ливонии, Мстиславский открывает путь татарам на Москву) и Грозный отвечает им жестокостью, казнями, кровью. Этот трагический конфликт не допускает ни примирения, ни компромиссов. Трудно поэтому согласиться с Ю. Осносом, который в интересной монографии о советской исторической драматургии говорит, будто в «Иване Грозном» А. Толстой приуменьшил силу бояр и это якобы привело к внутреннему противоречию в пьесе: могучий Грозный противопоставит слабому боярству [6, с. 225—227].

Величественная фигура Ивана Грозного тоже предстает как трагическая. Трагизм героя, по А. Толстому, не во внутренних сомнениях, которых у него не было (он был уверен в правоте своего дела), а в несоответствии его грандиозных исторических планов и замыслов тем реальным возможностям, которые могла дать историческая действительность. Со скорбью он сознает, что взял на себя «в ревности и гордости больше, чем может взять человек» [11, т. 10, с. 567]. «Не во-время появившимся Петром Первым» [1, с. 20] назвал Ивана Грозного В. Белинский.

Грозный один взвалил на свои плечи «врата третьего Рима», у него нет настоящих помощников, он не видит перед собой будущих преемников. Трагедия Грозного — это трагедия одиночества в великом деле, «трагедия начала, первого приступа к великому делу» [2, с. 142]. Трагичными в пьесе А. Толстого для Ивана становятся необходимость лить кровь в борьбе с «толщей боярской» и его страх верующего человека перед неизбежностью предстать перед высшим судом и держать ответ за эту жестокость. Наконец, трагедию Грозного писатель видит и в осознанной героем недостижимости личного счастья.

Трагизм неразрешимых конфликтов эпохи и крупной фигуры Грозного достигает у А. Толстого, как справедливо указывал Н. Погодин, поистине шекспировской силы [7, с. 3]. В то же время трагическое в исторической драматургии писателя, особенно в дилогии «Иван Грозный», обретает новое качество,

утвердившееся в драматургии 30-х гг. и образно определенное Вс. Вишневским как «оптимистическая трагедия». Оптимизм «Ивана Грозного» в том, что рядом с трагедией героя писатель показывает победу народа, а раскрытие остро драматических коллизий эпохи пронизано ощущением исторической перспективы страны: «Горит, горит третий Рим... Сказано — четвертому не быть... Горит и не сгорает, костер нетленный и огонь неугасаемый... Се — правда русская, родина человекам...» [11, т. 10, с. 575].

Смысл трагических конфликтов в исторических пьесах А. Толстого о Петре Первом и Иване Грозном менялся в зависимости от степени освоения писателем принципа историзма. От трагедии пессимистической бесперспективности исторического развития в пьесе «На дыбе» А. Толстой поднялся к историческому оптимизму в дилогии «Иван Грозный». Очень хорошо сказал об этом Н. Тихонов: «Через самые мрачные картины прошлого он проходил с высоко поднятой головой человека, уверенного в прекрасном будущем родной страны» [9, с. 7].

Список литературы: 1. *Белинский В.* Ледяной дом. Сочинение И. И. Лажечникова. — Полн. собр. соч.: В 13-ти т., т. 3. М.: Изд-во АН СССР, 1953—1959. 2. *Берковский И.* Об исторических драмах А. Н. Толстого «Иван Грозный». Драматическая повесть в двух частях. — Звезда, 1945, № 5—6. 3. *Горький А. М.* Письмо А. Н. Толстому от 17 января 1933 г. — Полн. собр. соч.: В 30-ти т., т. 30. М.: Худож. лит., 1949—1955. 4. Ленинградский государственный академический театр драмы им. А. С. Пушкина. А. Толстой. Петр Первый: Программа спектакля с пояснениями. — Л., 1935. 5. *Мануйлов В.* Петр Первый (Премьера в театре драмы им. А. С. Пушкина). — Красная газета, 1933, 13 апр. 6. *Оснос Ю.* Советская историческая драматургия. — М.: Сов. писатель, 1947. 7. *Погодин Н.* «Иван Грозный» в Малом театре. — Известия, 1945, 30 мая. 8. *Сушкевич Б.* Петр Первый. — Литературный Ленинград, 1935, 19 мая. 9. *Тихонов Н.* Алексей Толстой. — Правда, 1945, 25 февр. 10. *Толстой А. Н.* День Петра. — Собр. соч.: В 10-ти т., т. 3. М.: Госиздат, 1958—1961. 11. *Толстой А. Н.* Полн. собр. соч.: В 15-ти т. М.: Худож. лит., 1946—1953. 12. *Толстой А. Н.* Петр Первый: Пьеса в 4-х действиях, 12 картинах: Вторая редакция. — Новый мир, 1935, № 1.

Статья поступила в редколлегию 10 апреля 1980 г.

М. Н. Сорокина, доц.,  
Одесский пединститут

## У истоков творчества Веры Инбер

Советские писатели старшего поколения началом своей творческой биографии обычно считают Великую Октябрьскую социалистическую революцию. Она соединила их жизнь с большой судьбой народа, помогла им найти свое место в рядах борцов за социализм, раскрыла перед ними новые темы, идеи и образы. К этим писателям принадлежит и Вера Инбер.



Изучение раннего творчества поэтессы, становления ее общественно-политических взглядов и эстетических вкусов, влияния семьи на формирование художнического мироощущения помогает лучше понять и оценить путь Веры Инбер к новой России, социалистическому реализму, высотам мастерства.

В жизни и творчестве Веры Инбер, как и любого художника, многое значили родные места, детство, учителя, первые встречи с поэзией и искусством. Все это неотделимо от Одессы, где родилась будущая писательница. И хотя ее творческая судьба с 1922 г. связана с Москвой и Ленинградом, добрые чувства к родному городу будут неизменными. Впечатления от него явятся к читателю строками многих стихов, повестей «Место под солнцем», «Как я была маленькая», рассказами об отце, дочери, знакомых детства и юности.

Литературные вкусы будущей писательницы, ее любовь к классической поэзии складываются под благотворным воздействием родителей, особенно матери, преподавательницы русского языка и литературы. Многое будет воспринято и от отца. И хотя родители, как писала Вера Инбер, «дальше либеральных идей не шли», их демократизм, трудолюбие, общественные интересы, чувство ответственности за дело, которому служили, воспринимались будущей писательницей как норма поведения.

Заслуживает внимания и личность ее любимого учителя Дмитрия Дмитриевича Сигаревича, много сделавшего в становлении гражданских интересов и поэтических вкусов будущей писательницы. О нем она тепло вспоминала в своих биографиях. «Даже трудные формы славянских глаголов (славянский язык был тогда обязателен), — писала Вера Инбер, — Сигаревич объяснял так, что мы заслушивались его... Однажды проходя мимо учительской комнаты, я услышала, как язвительный Сигаревич с теплотой в голосе читал кому-то вслух мое стихотворение о море, очевидно, запомнив или переписав его» [9, с. 7]. Для девочки-гимназистки это было дорожке похвал\*.

О публичных лекциях Д. Сигаревича, всегда собиравших большую молодежную аудиторию, высоко отзывалась слушавшая их в начале века Зоя Антоновна Бабайцева, доцент Одесского университета. Чем они привлекали молодежь? Почему благодарная память о Д. Сигаревиче сохраняется десятилетия?

Личность Д. Сигаревича действительно интересна. Выпускник Одесского университета, одаренный филолог, человек про-

---

\* В беседе со мной в декабре 1969 г. Вера Инбер с большой признательностью говорила о Д. Сигаревиче, сожалела, что не написала о нем очерка, а сейчас уже не может этого сделать; рассказывала о незаурядных познаниях блестящего педагога в языках и литературах, о его увлекательных занятиях, о том, что он был первым ценителем ее стихов и, познакомившись с ними, поверил в ее поэтическое признание.

В процессе поисков материалов о Д. Сигаревиче мне пришлось встретиться со многими людьми. Приношу им свою запоздалую благодарность, особенно его дочери — Наталье Дмитриевне — за внимание к моим просьбам, вопросам, ответы на письма.

грессивных взглядов, поборник народного образования, он не представлял себя без широкой просветительской деятельности. Всей душой любя прогрессивную русскую и украинскую культуру, Д. Сигаревич нес ее гуманистические идеи молодежи как педагог, лектор и незаурядный публицист. По воспоминаниям членов его семьи, он был лично знаком со многими деятелями украинской культуры и литературы, встречался с И. Франко, был дружен с композитором Н. Лысенко, актрисой М. Заньковецькой; любил поэзию А. Пушкина, Т. Шевченко, А. Мицкевича, считал их китами, на которых держится славянская поэзия.

Талантливый педагог воспитывал и у своих учеников активное, нетерпимое отношение ко злу и жестокости, учил любить народ и народное искусство, высоко ценить гражданское служение писателей-реалистов народу.

Несомненно, живое слово Д. Сигаревича, его любовь к классической литературе, названным выше поэтам, А. Чехову и Л. Толстому, народному искусству многое значили для будущей писательницы. Он учил ценить положительные стороны народничества, критически относиться к толстовской идее непротивления злу насилием. Не без основания писал о том, что «разочарование в народнических идеях 70-х гг. требовало новой социальной веры» и что «пришедший в 90-х гг. марксизм увлек молодежь за собой и положил конец увлечению толстовскими колониями» [16, с. 14]. Все это позволяет понять, почему Д. Сигаревич был властителем дум своих питомцев, которые ценили в нем деятельный характер, активную любовь к народу, уважение к писателям, стремившимся облегчить его участь.

Летом 1908 г. по окончании гимназии Вера Инбер читает стихи «про луну и про море» известному одесскому поэту А. Федорову. Они понравились ему, и он выразил желание познакомиться молодую поэтессу с И. Буниным. Приободренная лестным отзывом, Вера Инбер с осени этого же года начинает публиковать свои стихи в одесских газетах.

А. Федоров, поклонник А. Чехова и И. Бунина, близко знавший их, тонко и безошибочно улавливал поэтическую одаренность молодых поэтов, и они преследовали его визитами со своими заветными тетрадами. Он был первым, очень благожелательным наставником В. Катаева-поэта, о чем мы узнаем из книги «Трава забвения» [14, с. 21—24]. А. Федоров помог и Вере Инбер в начале ее творческого пути.

В гимназии и после ее окончания Вера Инбер много читает, преимущественно отечественную и зарубежную классику. Знакомство с поэзией символистов произойдет в старших классах гимназии, но оно не заслонит образов и идей классической литературы. Рано входит в жизнь поэтессы А. Пушкин. Его стихи и проза, рассказы старших о его пребывании в Одессе, памятник ему на Приморском бульваре делали образ великого поэта России особенно близким. Учащаяся молодежь Одессы, начинающие поэты той поры видели в его произведениях мир высо-

ких гражданских идей, неповторимое совершенство поэзии, эталон великого и прекрасного в искусстве. Как вспоминал В. Катаев, с волнением и восхищением читались в его семье прекрасные строки А. Пушкина, Т. Шевченко, Н. Гоголя [13, с. 485]. На величайших творениях А. Пушкина учились писать, мыслить, чувствовать Э. Багрицкий и Ю. Олеша. Как-то в беседе с Л. Бать Вера Михайловна заметила: «Если говорить о вечных спутниках, — Пушкин — всегда!» [2, с. 102].

Немало увлеченных пушкинистов было и среди словесников одесских гимназий и филологов университета [1]. В 1912—1914 гг. в одной из одесских гимназий работал Р. Волков, в дальнейшем известный пушкинист. Яркое, на редкость душевное и убеждающее слово одаренного педагога о высокой гражданственности, реализме и народности А. Пушкина захватывало, увлекало, бережно сохранялось в памяти молодежи, его многочисленных признательных учеников. Не случайно поэтому в предоктябрьский период влияние символизма, декадентской поэзии в Одессе было незначительным. Молодежь тянулась к поэтам, пишущим в пушкинской традиции, и прежде всего к Бунину. Их произведения были своего рода щитом, сдерживающим поток упадочнических идей символизма, защитой классической поэтической формы от разрушения.

В этом плане интересны первые сборники стихов Веры Инбер «Печальное вино» (1914 г.), «Горькая услада» (1917 г.), «Бренные слова» (1922 г.) [10; 5; 4]. Жизненная, реалистическая основа этих книг значительнее и весомее, чем принято обычно считать. Так, И. Гринберг считает, что в первой из названных книг «еле просвечивают живые черты... они едва заметны, но все-таки существуют» [3, с. 14]. В подтверждение того, что жизненное начало все же присутствует в сборнике «Печальное вино», критик приводит строки из письма А. Блока, который нашел в стихах поэтессы «горечь полыни, порой настоящую» [3, с. 14].

Точка зрения И. Гринберга перекликается с мнением А. Макарова [15, т. 1, с. 7—8] и других критиков. Так ли это?

Первый сборник «Печальное вино» знакомит читателей с впечатлениями Веры Инбер от пребывания за границей, куда она едет в 1910 году в связи с болезнью легких и где живет до начала первой мировой войны сначала во Франции, а затем в Швейцарии. Реалистично раскрываются в книге тонкие движения любящего сердца, сказочные сюжеты, картины природы, быта и нравов стран, технические новшества «Синема». В стихотворении «Моя девочка» (1913 г.), достоинства которого отмечались многими критиками, трогательно и нежно прозвучит теплый материнский юмор, наблюдательность, умение разговаривать с ребенком, знание его души. Уже в этом первом опыте нельзя не видеть стиля многих детских стихов Веры Инбер. Наряду со стихами, идущими от жизни, есть в сборнике и подражательные произведения, созвучные декадентско-салон-

ной поэзии. Но это модное поветрие не разрушает реалистической образности книги, не затрагивает ее ритмического строя. Нельзя также не заметить в сборнике недостаточности поэтического опыта и мастерства его автора, «малых чувств»; многие стихи слабее «Моей девочки».

Вторая книга позволяет увидеть творческое лицо поэтессы уже в более зримых чертах. Это преимущественно традиционная пейзажная и интимная лирика. И хотя в книге мы встречаемся со стихами о загробном мире, рае, где все хорошо, но, увы, нет «ни одной знакомой души», с сетованиями на усталость от раздумий о недоброй судьбе, поэтессу все же больше влечет жизнь. И если у поэтов-символистов любимой темой был мотив — отраднo умирать, то у лирической героини Веры Инбер нет желания расставаться с жизнью:

Как уйти от этой жизни милой,  
Где поют дожди под звездной сеткой.  
Где деревья самой тонкой веткой,  
Словно держат сердце с нежной силой

[5, с. 24].

Сердцу дорог каждый месяц года,  
Каждый плод и каждый ломтик снега

[5, с. 20].

О любви поэтессы к жизни говорит и цикл «Путешествия», вошедший в этот сборник, влекут ее к себе любимая Одесса, море. Достаточно незначительного воспоминания, чтобы в памяти автора ожили родные края в ярких красках юга.

В сборник «Горькая улада» входят стихи, созданные в 1914—1916 гг. Издан он был в Москве в 1917 г. Но напрасно искать здесь стихи, проникнутые предчувствием больших событий, надвигающихся перемен; книга выдержана в камерных жанрах любовной и пейзажной лирики.

События Октября застают Веру Инбер в Москве. Разрывы снарядов, перестрелка хорошо были видны и слышны поэтессе, жившей тогда на Остоженке. «Я понимала, — писала Вера Инбер, — что происходит потрясающее, но все это шло мимо меня» [12, с. 9]. В мае 1918 года Вера Инбер возвращается в Одессу, где живет и работает до апреля 1922 года. Жизнь не балует писательницу. Она будет свидетельницей поспешного отъезда за границу тех, кто был напуган революцией, кто ее не понял и не принял, кто хотел в чужих странах переждать грозное время. Среди поднимавшихся по трапу океанских пароходов были и знакомые писательницы. Но у нее мыслей покинуть Родину и искать призрачного эмигрантского счастья не возникало. Позже Вера Инбер устами героини повести «Место под солнцем» скажет: «И все же уехать я не могла. Не могла и не хотела».

В эти годы она работает в маленьком театре полулюбительского типа «Крот», как автор пьес и актриса. Жизнь проходит в спешке, заботах о декорациях, репетициях и костюмах. Здесь

же, в Одессе, Вера Инбер публикует свой третий сборник «Бренные слова», куда войдут стихи 1917—1921 гг. Он уже свободен от декадентских влияний, создан в любимой поэтессой классической образной и ритмической манере. Как и в предыдущих сборниках, лирическую героиню радуют щедрая осенняя пора, любимое море, волнует будущее, сложность отношений любящих. Удивительно зримые, живописные детали находят поэтесса для описания осенних садов:

От солнца ал, серебрян от луны,  
Тяжелый персик тянется в уста,  
И груши упоительно бледны  
Под зонтиком листа

[4, с. 15].

Элегичны, лиричны зарисовки осени:

Уже заметна воздуха прохлада,  
И убыль дня, и ночи рост,  
Уже настало время винограда  
И время падающих звезд

[4, с. 16].

В этот сборник входит новая тема — творчества, трудных поисков нужного слова. Автор сетует на его неподатливость:

Слова мои сегодня не крылаты:  
Они, как пчелы осени, больны

[4, с. 7].

Сегодня день темнел уныло,  
Как фикус пыльный и сухой;  
И лишь под вечер я омыла  
Его прозрачную слезой

[4, с. 8].

Понятно желание молодой поэтессы придать «размерам и словам упругость яблока и слабость винограда». Мысли о нелегком процессе творчества, несовершенстве собственных стихов проходят через многие произведения сборника. Да и его название — «Бренные слова» — как бы говорит о непрочности, хрупкости, тленности поэтического слова, добытого с таким трудом. Вопросы творчества будут интересовать Веру Инбер всю жизнь.

«Бренные слова» не вызвали к себе интереса. Основная причина в том, что читатели жили действительностью; грандиознее и интереснее жизни, нашедшей отражение в сборнике. Их мало трогали мотивы пейзажной и интимной лирики, муки поиска нужного слова в эпоху, когда решалась судьба Родины, шла борьба с интервенцией и внутренней контрреволюцией.

При всех сложностях становления творческой и гражданской биографии писательницы нельзя согласиться с односторонним и неверным мнением, что ее ранняя поэзия — подражательная, декадентская, что лишь отдельные стихи шли от жизни. Если в первом сборнике имели место, как дань модным

поэтическим увлечениям, декадентские наслоения, то во втором — они весьма незначительны. А в третьем — их нет. Сборникам присуще большое жизнелюбие, реализм, верность классическому стиху.

Жизнь любима поэтессой в самых различных проявлениях. Это и многоцветная красота моря, и осенние дары земли, и счастье любить и быть любимой, и радость материнства, и горечь расставаний, и волнующее знакомство со странами и городами. От туманной образности символистов стиль поэтессы отличается реалистической конкретностью деталей, зримостью изображаемого. Любовная лирика сборников печальна. Но эта печаль светла. В ней нет надрыва и безысходности. Естественно льется музыкальный, упорядоченный классический стих. Лучшие произведения первых сборников Вера Инбер всегда будет включать в собрания своих сочинений.

Сказанное выше позволяет не согласиться с мнением об эстетстве ранних сборников поэтессы, мнением, мешающим, кстати, понять органичность появления одного из талантливых стихотворений Веры Инбер «Пять ночей и дней» (1924 г.), написанного на смерть В. И. Ленина. «Как могла вчерашняя поэтесса, воспитанная в традициях эстетской поэзии, — пишет об этом стихотворении А. Макаров, — только-только робко вступившая на новый путь, так сильно и чисто проникнуться стихией народного горя, выразить его по-женски простодушно, — объяснить трудно» [15, т. 1, с. 14] (выделено мною. — М. С.). Но, во-первых, как мы уже говорили, Вера Инбер не воспитывалась в традициях эстетской поэзии. Во-вторых, конечно, для раскрытия огромного народного горя необходимо было глубоко его прочувствовать и осознать понесенную людьми утрату. Это было по плечу писательнице, прошедшей к тому времени значительную идейную и творческую эволюцию. А если говорить об изобразительном мастерстве, то оно интересно проявилось во многих стихах уже ранних сборников. В них находим зарисовки народной жизни, панорамы городов. Есть здесь и произведения, ярко окрашенные настроением лирического героя, и мотивы общей со всеми радости и печали. Приобретенный опыт поможет поэтессе охватить зримые картины народного горя в дни прощания с Ильичом и передать их в емких деталях строго и возвышенно, чему, несомненно, способствует и пейзаж. Вера Инбер пишет стихотворение «Пять ночей и дней» от лица масс, чье могучее единство и скорбь сильнее чувств отдельной личности. В 1922—1924 гг. в стихи поэтессы приходит осознание общности чувств лирического героя с революционным народом, понимание его большой судьбы, что не могло не способствовать рождению любимого всеми стихотворения Веры Инбер о Ленине.

Таким образом, реализм первых сборников Веры Инбер — значительнее и глубже, чем об этом обычно говорят в работах о ее творчестве, хотя основное содержание как дореволюционной

ее поэзии, так и первых лет Октября — интимная и пейзажная лирика. Постигание писательницей сути социалистических преобразований в стране, активное включение в этот процесс при сохранении верности традициям классической поэзии позволит Вере Инбер в короткое время, уже в первой половине 20-х годов, добиться значительных успехов в освоении гражданской темы, занять достойное место в советской поэзии.

Список литературы: 1. *Бабайцева З.* Изучение творчества А. С. Пушкина в Одессе и Одесском университете. — В кн.: Ювілейна наукова сесія, присвячена 100-річчю Одеського державного університету ім. І. І. Мечникова. Філологічні науки, педагогіка та психологія (тези доповідей) (18—19 травня 1965 р.). Одеса, 1965. 2. *Бать Л.* Незабываемые встречи. Литературные беседы. Воспоминания. — М.: Сов. писатель, 1970. 3. *Гринберг И.* Вера Инбер: Критико-биографический очерк. — М.: Сов. писатель, 1961. 4. *Инбер В.* Бренные слова: Третья книга стихов. — Одесса, 1922. 5. *Инбер В.* Горькая улада: Вторая книга стихов. — Петроград; Москва: Изд-во Товарищества Вольфа, 1917. 6. *Инбер В.* Избранные произведения: В 2-х т. — М.: ГИХЛ, 1954. 7. *Инбер В.* Избранная проза. — М.: ГИХЛ, 1952. 8. *Инбер В.* Избранные произведения: В 3-х т. — М.: ГИХЛ, 1958. 9. *Инбер В.* Книга и сердце. — М.: Детгиз, 1961. 10. *Инбер В.* Печальное вино. — Paris. 1914. 11. *Инбер В.* Собр. соч.: В 4-х т. — М.: Худож. лит., 1966. 12. *Инбер В.* Сочинения: Кн. 1. Стихи. — Харьков: Пролетарий, 1929. 13. *Катаев В.* Почти дневник. — М.: Сов. писатель, 1962. 14. *Катаев В.* Трава забвения. — М.: Дет. лит., 1967. 15. *Макаров А.* Вера Инбер. — В кн.: Инбер В. Собр. соч.: В 4-х т., т. 1. М.: Худож. лит., 1966. 16. *Сигаревич Д.* День памяти Л. Н. Толстого в Александровском коммерческом училище 9 ноября 1910 г. — Александровск, 1910.

Статья поступила в редколлегию 1 ноября 1980 г.

Г. Г. Руденко, препод.,  
Харьковский университет

## Поэзия А. Яшина начала войны

Достижения советской литературы периода Великой Отечественной войны общепризнаны. Неразрывно связанная со всенародными задачами, литература, и в частности поэзия, стала боевым оружием в борьбе с фашизмом. Вопреки изречению «музы молчат, когда говорят пушки», поэзия этого периода звучала широко и мощно, в полной мере раскрывая тающиеся в ней новые идейно-эстетические ценности. Никогда прежде литература «не знала такого размаха, такого проявления своих возможностей, какие характеризуют ее в годы войны», — писал А. Абрамов [2, с. 138].

В советском литературоведении творчество поэтов военного времени исследовано широко и всестороннее как на идейно-тематическом уровне, так и в плане поэтики (достаточно назвать такие фундаментальные работы, как «Лирика и эпос Великой

Отечественной войны» А. Абрамова [1], «Русская советская поэзия в годы Великой Отечественной войны» А. Павловского [10], «Поэзия Алексея Суркова» И. Гринберга [6], «Советская поэзия периода Великой Отечественной войны в жанровом развитии» И. Спивака [11] и др.). Однако значение и место произведений этого периода такого крупного советского поэта, как А. Яшин, до сих пор определены недостаточно.

Творчество А. Яшина исследовано в работах А. Михайлова [7] и В. Оботурова [8]. По своему характеру это обзорные книги, знакомящие читателей с основными темами произведений поэта. К сожалению, исследователи его творчества не уделяют достаточного внимания произведениям военного периода. Правда, в последнее время журнал «Вопросы литературы» опубликовал две статьи В. Азарова и Н. Брауна [3; 4], которые в какой-то степени освещают ленинградский этап литературной деятельности А. Яшина. Публикации эти носят мемуарный характер и передают впечатление от личных встреч их авторов с А. Яшиным на Балтике в 1941—1942 гг.

Исследование военной поэзии А. Яшина чрезвычайно важно для более полного осмысления значения всего творческого наследия поэта. И хотя его стихи той поры, как пишет А. Павловский, «типичны для большого числа поэтов» [10, с. 92], именно годы войны оказались определяющими в становлении идейных и художественных принципов А. Яшина. Прежде всего это касается ленинградского периода творчества поэта, что соответствует времени с 15 июля 1941 г. по 15 апреля 1942 г.

Поэзия А. Яшина первых месяцев войны, анализ ее тематики и пафоса позволяет проследить, как усложнялось и углублялось в столкновении с военной реальностью художественное видение и мировосприятие поэта, как постепенно складывался иной, более высокий по сравнению с довоенным творчеством уровень поэтической мысли и чувства. Задачей настоящей статьи является определение важнейших черт проблематики, пафоса и способов их художественного воплощения в поэзии А. Яшина первых месяцев войны, а также выявление ведущих тенденций в творчестве поэта.

В самом начале войны в жизни А. Яшина произошло важное событие, которое, несомненно, оказало влияние на творческую эволюцию поэта: он стал коммунистом и 15 июля добровольцем ушел защищать Ленинград. В поэзии А. Яшина суровых дней и месяцев войны получили развитие лучшие качества его довоенной лирики. Стихи, написанные поэтом на Балтике, вошли в сборники «Красная горка», «На Балтике было», а затем вместе с другими военными стихами составили книгу «Земля богатырей».

Стихотворения, вошедшие в названные сборники, не однозначны по своим художественным достоинствам. Однако такие, как «Землянка», «Поле», «Русские мы» и многие другие, наряду со стихами К. Симонова, А. Суркова, Н. Тихонова, по-праву



являются лучшими лирическими произведениями периода Великой Отечественной войны.

А мы лежим под шрапнельным дождем,  
Под ветром, под снегом.  
Земля, как лед.  
Но мы поклялись, что с мест не сойдем,  
А если сойдем,  
То пойдем вперед

[20, с. 34].

Справедливо пишет А. Павловский, что в этих стихах А. Яшина «отчетливо звенит металл тихоновских баллад — о людях, из которых можно делать гвозди, о тех, которые прежде чем упасть, делают шаг вперед» [10, с. 91]. Подобная близость звучания связана прежде всего со сходством непосредственного жизненного опыта поэтов, вместе со страной переживших героический, полный драматизма этап в ее судьбе. Произведения А. Яшина отражают тот сложный и трудный путь, которым шел сквозь огонь войны гражданин, поэт и воин.

Стихи поэта первых дней войны проникнуты жгучей ненавистью к врагу, уверенностью в конечной победе над фашизмом. Ленинград — город особой военной судьбы, поэтому особой была и поэзия «осажденных, но остановивших, а затем и победивших противника ленинградцев» [9, с. 6]. Именно здесь, на одном из самых ответственных участков битвы с врагом, мужала и закалялась поэзия А. Яшина.

Идейному и художественному возмужанию А. Яшина способствовало его участие в общефлотском совещании писателей Балтики в феврале 1942 г. Глубокое впечатление произвело на поэта выступление В. Кетлинской, отрывок из которого он подробно записал в дневник: «Время требует обостренной большевистской тенденциозности. И нельзя сглаживать острые углы... Долой лакировку!» [14, с. 55].

С первых дней войны у А. Яшина начинается процесс освобождения от элементов поверхностного, легковесного восприятия действительности, усиливается стремление постичь суть происходящего, что закономерно привело к перестройке идейно-тематической направленности стиха, потребовало освоения новых выразительных средств. Это был глубоко осмысленный процесс, внутренне подготовленный новым мироощущением поэта-воина и патриота, которое характеризуется прежде всего слиянием интересов личности и народа.

Естественно то волнение, какое испытывал поэт перед первым боем. «Впервые побывал в бою. Немцы шли, видимо, «психической» атакой. Собою доволен, держался хорошо... Все было не так, как представлялось, и ощущения не такие, каких ожидал», — пишет он в дневнике [14, с. 21]. Поэтическим отражением этих впечатлений явилось и стихотворение «Не позабыть нам первых схваток...»:

Все шло не так, как представлялось,  
Как в книгах вычитал, —  
Не так.  
Все было ново: дождь, усталость,  
Разрывы мин и гул атак

[17, с. 53].

Военная реальность не совпадает с представлениями о ней — «все... не так». Она — прозаичнее и жестче, включает в себя не только элементы батальной героики, но и вполне будничные вещи — «дождь, усталость». Реальность войны заставляет почувствовать их совершенно по-другому («все было ново»), осмыслить в широком философском плане, утвердить мысль о враждебности войны, а, значит, и фашизма человеку, жизни, природе в целом.

Русская природа, ее просторы и красота всегда вызывали у А. Яшина особое чувство, составляли главное содержание его поэзии. Перед лицом войны природа родного для поэта севера становится воплощением Родины, ее национально-исторического бытия и судьбы. Поэтому поэтический контраст — чистота и красота земли, с одной стороны, и зловещее, всеразрушающее варварство фашизма, с другой — получает широкое философское звучание:

Полюшко родное. Светлый воздух.  
Политая потом грудь земли.  
Уцелели радуги да звезды —  
Чистым полем варвары прошли

[21, с. 67].

Война изменила привычное для А. Яшина восприятие природы, внесла в него острый драматизм:

С грязною соломой окопы,  
Скорлупа яиц, как черепа,  
Проволокой спутанные тропы,  
И на них, как трупы — три снопа

[15, с. 28].

Лирическая экспрессия этого четверостишья возникает в результате восприятия природы через трагические реалии войны: «скорлупа яиц, как черепа», «как трупы — три снопа». Война вторглась в жизнь не только людей, но и природы. Она колючей, ползучей проволокою опутала пути и тропы, которые раньше вели к жизни. Вспомним строки из довоенного стихотворения:

Пройдем пешком тропинкою лесною  
К живой воде,  
К былинному ключу

[16, с. 40].

Образ искалеченной, разоренной природы приобретает у поэта предельно широкий смысл. Мирная, трудовая жизнь, как

и природа, втоптана в грязь гусеницами танков, сапогами вражеских солдат:

Рожь лежит: не ветром укачало,  
Танки с глиною смешали рожь  
[15, с. 28].

Одной из отличительных черт художественного воплощения взаимосвязи темы войны и темы родной земли стало в творчестве А. Яшина олицетворение, очеловечивание природы. Она у поэта несет на себе такую же тяжесть войны, как и народ, и так же, как и он, вступает в битву с врагом:

У каждой рощи, в лесу, в заполье  
Встречали мы их огнем и штыком.  
Цветы оборачивались крапивой,  
Потом июльский ливень-гроза,  
Луга — трясинной,  
Ручей — заливом,  
Роса выедала врагу глаза  
[15, с. 45].

Примечательно в этом отрывке употребление местоимения *мы* для выражения единства природы и людей. Цветы, дождь, луга, ручей, роса — все встает против захватчиков. Таким образом, природа у А. Яшина приобретает особое качество — она активна:

Но наступать враги начинают —  
И поднимается гром:  
Камни взлетают,  
Сосны стреляют,  
Дышит земля огнем  
[15, с. 20].

Даже обгоревшие руины не смирились, а зовут к возмездью:

Труба печная подняла кулак,  
Как бы грозя неотвратимой карой  
[18, с. 59].

Ощущение единства людей и природы во многом способствовало тому, что тяжелая военная обстановка первых месяцев войны, горечь поражений и отступления не сломили поэта, не внесли в его произведения мотивов страха, отчаяния. Выжить, выстоять, победить — слова, выразившие всю идейную направленность творчества А. Яшина периода войны. И родились они именно на Балтике. Вера в победу пронизывала подавляющее большинство произведений поэта, она, в конечном счете, стала главенствующей в его творчестве.

С мотивами родной природы неразрывно связана в военной лирике А. Яшина тема справедливой мести, характерная для всей советской поэзии начала войны. Священная месть становится для поэта не просто правом, а осознанным долгом:

Слезы матери донные  
Не оплачены сполна

[15, с. 32].

В лютый мороз лежит, зарывшись в снег, боец-снайпер (стихотворение «Снайпер»), готовый вынести любые лишения, чтобы выследить и убить врага; он клянется «стоять до конца на одном» до тех пор,

Пока за кровь, за седины,  
За шахты и рудники,  
За каждую кисть рябины,  
Отравленные родники, —  
Пока за все наше горе  
Сторицей не воздадим

[21, с. 57—68].

В этом стихотворении особенно глубоким содержанием наполнены слова «за каждую кисть рябины». Рябина на всем протяжении творчества поэта была образом большого, обобщающего смысла, связанного с традициями устной народной поэзии. Рябина издавна была в фольклоре символом красоты и чистоты. У А. Яшина ее образ приобретает дополнительный смысловой оттенок, становится своего рода поэтической эмблемой родного края:

Далеко где-то зацвели рябины  
За Вологдой,  
А мне покоя нет

[16, с. 41].

Выразительное художественное воплощение нашла у А. Яшина в первые месяцы войны тема предательства — как явления глубоко чуждого советскому человеку. Слова трусость и предательство всегда были близкими по смыслу. Во время войны они стали синонимами. Изменникам нет места на нашей земле — основная мысль стихотворения «Предатель», художественное своеобразие которого состоит в особом характере развития повествования. Поэт через конкретные образы, бытовые детали дает предельно обобщенную картину нравственного падения человека:

Он знал, что его жена проклянет...  
Он знал, что застонет от лютости тоски  
И грохнется на пол седая мать

[21, с. 73—74].

Он предал свою Родину, свой народ, поэтому к нему нужно быть таким же беспощадным, как и к врагу:

Убейте его!  
В полях, в сосняках,  
Из тысяч должны вы его узнать.  
Не наша ли кровь у него на руках?

[21, с. 73—74].

Уничтожение врага, беспощадность к нему не становятся для поэта самоцелью. Это — необходимое условие, единственный путь вернуться к мирной трудовой жизни, которую перечеркнула война:

Теперь бы нам поля дожидать,  
Зерно по лоткам ссыпать в закрома,  
На свадьбах гулять,  
Ягнят свежевать,  
До холодов утеплять дома  
[21, с. 65].

Идейной константой произведений А. Яшина как рассматриваемого времени, так и всего творчества периода войны была вера в победу. Доказывая ее неизбежность, веря в нее, поэт обращается к историческому прошлому России, к славным победам русского оружия в борьбе с иноземными захватчиками. Это обращение к исторической памяти народа было естественным, обусловленным процессом, вызванным исключительными обстоятельствами. «Люди, поднявшиеся в такой войне на защиту России, становились носителями ее исторических судеб, ее прошлым, настоящим и будущим», — отмечает А. Абрамов [1, с. 34].

Еще никогда по нашим дорогам  
Не шел супостат, не согнув спины,  
Ни разу у тесаного порога  
Разбойники не были почтены  
[15, с. 45].

За конкретной картиной «тесаного порога» вырастает очень емкий по смыслу образ родного края.

Война не смогла растоптать в людях человеческое, не обесценила жизнь, а наоборот, способствовала максимальному наполнению таких понятий, как преданность, верность, любовь. Обостренное восприятие жизни позволило поэту по-новому взглянуть на прожитое, увидеть в довоенном мирном времени главное, отделить его от второстепенного и мелочного. Это чувство пронизывает стихотворение «Вспоминаю о тебе»:

Нынче наши нелады  
И не вспоминаются,  
Пред лицом большой беды  
Мелочи стираются

[15, с. 34].

Анализируя творчество А. Яшина начального периода войны, мы не можем не остановиться на стихотворениях, в основе которых лежат эпизоды реального боя. «Снайпер», «Баллада о танке», «Тетерева», «Остров» и некоторые другие живо напоминают своеобразный репортаж с передовой. Эти стихи выросли из материалов газетных очерков поэта. Находясь в гуще событий, непосредственный участник боев А. Яшин стре-

мится к максимальной достоверности и действенности поэтического слова. Никогда еще поэзия не была так близка к читателю, как в это время. Поэты читали стихи прямо на передовой, в редкие минуты отдыха перед атакой, в землянках, блиндажах, на батареях. А. Яшин писал в дневнике: «Ночью с... бойцами прошли в передовое охранение... читал стихи... Шестое выступление на батарее... седьмое — в штабе школы» [14, с. 37].

Поэт тщательно работал над своими стихами, скрупулезно оттачивая каждое слово, каждую строку, добиваясь максимальной выразительности. Для стихов А. Яшина характерны искренность и простота. Не снижает художественного достоинства стихов их приближенность к простому разговорному языку:

Эх, шинель моя, шинель!  
Длинная, походная,  
В слякоть осени, в метель  
Теплая и модная  
[18, с. 57].

Значительность и масштабность происходящих в военное время событий требовали от поэта напряженного творческого поиска новых выразительных форм и средств художественного отображения их. Автор обращается к крупным художественным формам эпического характера, о чем свидетельствует напечатанный в 1978 г. в журнале «Юность» (№ 5) черновик незавершенной поэмы «Военный человек», над которой поэт работал в начале 1942 г. Черновик состоит из ряда отрывков, многие из которых были опубликованы во время войны как отдельные стихотворения. По замыслу автора, поэма должна была составить широкую панораму происходящих событий, стать стихотворным дневником обороны Ленинграда.

Естественным результатом творческого поиска новой художественной формы стала поэма «Город гнева» (1943), посвященная защитникам Сталинграда. Несмотря на то, что поэма написана позднее рассматриваемого периода, ее истоки, ее корни связаны с эпическим мироощущением, сформировавшимся у поэта в начале войны, которое затем нашло отражение в поэмах и в прозе А. Яшина.

Поэма А. Яшина военного периода с честью выдержала испытание временем. Жизнеутверждающая, проникнутая уверенностью в победе, она активно служила общенародному делу защиты социалистической Отчизны, доказывает неизбежность торжества жизни, человечности, свободы.

**Список литературы:** 1. *Абрамов А.* Лирика и эпос Великой Отечественной войны. — М.: Сов. писатель, 1975. 2. *Абрамов А.* Лирика и эпос миллионов. — В кн.: Литература великого подвига. М., Худож. лит., 1970. 3. *Азаров В.* Яшинская рябина. — Вопросы литературы, 1979, № 9. 4. *Браун Н.* Поэты краснознаменной Балтики. — Вопросы литературы, 1980, № 5. 5. *Виш-*

невский Вс. Собр. соч.: В 5-ти т., т. 3. — М.: Гослитиздат, 1956. 6. Гринберг И. Поэзия Алексея Суркова. — М.: ГИХЛ, 1958. 7. Михайлов А. Александр Яшин. — М.: Сов. Россия, 1975. 8. Оботуров В. Неповторимое, как чудо: Очерк творчества Александра Яшина. — Архангельск: Северо-Западное изд-во, 1978. 9. Павловский А. Поэтический эпос блокадных лет. — В кн.: Литературный Ленинград в дни блокады. Л.: Наука, 1973. 10. Павловский А. Русская советская поэзия в годы Великой Отечественной войны. — Л.: Наука, 1967. 11. Спивак И. Советская поэзия периода Великой Отечественной войны в жанровом развитии. — Львов: Вища школа. Изд-во при Львов. ун-те, 1975. 12. Яшин А. Город гнева. — Волгоград, 1971. 13. Яшин А. Город гнева. — М.: Молодая гвардия, 1943. 14. Яшин А. Дневники. 1941—1945. — М.: Сов. Россия, 1977. 15. Яшин А. Земля богатырей. — Л.: Молодая гвардия, 1945. 16. Яшин А. Избранные произведения: В 2-х т., т. 1. — М.: Худож. лит., 1972. 17. Яшин А. Клятва. — Челябинск: Челябингиз, 1945. 18. Яшин А. Лирика. — М.: Сов. Россия, 1979. 19. Яшин А. Мать. — М.: ГИХЛ, 1940. 20. Яшин А. На Балтике было: Стихи. — М.: Сов. писатель, 1942. 21. Яшин А. Стихотворения и поэмы. — Архангельск: Архангельск изд-во, 1948.

Статья поступила в редколлегию 3 июня 1980 г.

И. А. Спивак, доц.,  
Черновицкий университет

## А. Твардовский, М. Исаковский, Н. Рыленков в произведениях советских поэтов

Общеизвестно глубоко уважительное отношение В. И. Ленина к библиографии. По-ленински заботливо и широко, на должном научном уровне, ведется библиографическая работа в нашей стране — самой читающей в мире.

В эпоху интенсивного развития науки и культуры, многочисленных научных открытий полнокровная духовная жизнь человека в обществе немыслима без научно обоснованной информационной службы, без справочной литературы, различного рода указателей, пособий, четко поставленной библиографической информации, помогающих ориентироваться в бурном водовороте событий современности. Поэтому понятно то большое внимание, которое уделяется у нас проблемам книговедения, библиографии и библиографической культуры.

И тем не менее, все еще тревожно и актуально звучат в печати голоса, ратующие за дальнейшее развитие информационной службы, совершенствование библиографии.

Много справедливых нареканий вызывает состояние нашей литературной библиографии. Неблагополучно обстоит дело с учетом и систематизацией художественных произведений, посвященных деятелям литературы и искусства. Художественные произведения даже о таких гигантах, как М. Ломоносов, В. Шекспир, Ф. Шопен, А. Пушкин, Л. Толстой, Т. Шевченко, Ш. Руставели еще не собраны и лучшие из них не исследованы.

Объективно существует художественная Шопениана, Шекспириана, Пушкиниана, Шевченкиана, Руставелиана. О каждом из титанов мировой культуры создана целая литература. Чтобы представить, как велика эта литература, достаточно сказать, что только наша, далеко не полная, личная картотека насчитывает около 900 тысяч произведений.

Недостаточное внимание литературной науки к произведениям, посвященным писателям, объясняется и тем, что укоренилось ложное понятие об этих произведениях как о литературе вторичной. А ведь лучшие из них не просто полноценные художественные создания, но имеют как бы двойное — идейно-эстетическое — значение: с одной стороны, они помогают осмыслить облик того, кому посвящены или адресованы, с другой — характеризуют самого их создателя, высвечивают и образно воссоздают межписательские, междисциплинарные связи. Знаменитое «На смерть поэта», например, характеризует не только А. Пушкина и его окружение, но и самого автора — М. Лермонтова, вскрывает творческое родство, совпадение идейно-эстетических позиций двух великанов русской поэзии. Некрасовское «На смерть Шевченко» проясняет не только образы двух великих художников слова — русского певца гнева и печали и мятежного украинского Кобзаря, но и весьма знаменательную страницу в истории дружбы двух братских литератур.

Особенно распространенными стали художественные произведения о писателях в наше советское время, что объясняется целым рядом факторов: новой социальной природой художников слова, новыми их взаимоотношениями, небывалой творческой активностью литературы социалистического реализма. Только о А. Горьком и В. Маяковском написаны тысячи художественных произведений. Много сказано художниками слова о Н. Островском, А. Блоке, С. Есенине, А. Гайдаре, М. Шолохове, М. Светлове.

Все более благосклонной к этой литературе становится в последнее время и библиография. Появились указатели литературы, в которые включаются и отдельные художественные произведения о писателях. Так, в недавно вышедший из печати библиографический указатель «Русские советские писатели. Поэты». Т. 2. (М.: Книга, 1978, 536 с.) вошли художественные произведения литературы и искусства о Н. Асееве, А. Ахматовой, Э. Багрицком, Вс. Багрицком, Демьяне Бедном и др. Но это лишь начало большой и ответственной работы.

Художественная литература о писателях в ее лучших образцах отличается идейным богатством. Велик ее жанрово-стилевой диапазон.

Среди тех, кому посвящены художественные произведения, достойное место занимают писатели-смоляне: Т. Арский, А. Гмырев, П. Беспощадный, И. Соколов-Микитов. Особенно часто авторы художественных произведений обращаются к



А. Твардовскому, М. Исаковскому и Н. Рыленкову. В общей сложности из 750 произведений о смолянах, имеющих в нашей картотеке, около 500 посвящено именно им. Здесь, как и в большинстве случаев, наблюдается известная закономерность: литература отдает дань уважения и внимания художникам слова в полном соответствии с их талантом и заслугами перед Родиной, перед ее культурой.

Произведения о трех выдающихся поэтах-смолянах мы собрали (просмотров при этом около 450 поэтических сборников, альманахов, более 200 годичных комплектов газет и журналов) и систематизировали следующим образом:

«А. Т. Твардовский и его герои в русской поэзии».

«А. Т. Твардовский и его герои в украинской поэзии».

«А. Т. Твардовский и его герои в поэзии других народов СССР».

Аналогична классификация произведений об М. Исаковском и Н. Рыленкове. Отдельные рубрики составляют прозаические произведения и создания искусства об А. Твардовском, М. Исаковском и Н. Рыленкове. Однако эти материалы сравнительно немногочисленны.

Классификация подобной литературы по жанровому признаку особенно приемлема. Она помогает упорядочить все созданное о том или ином писателе, выяснить жанрологические закономерности анализируемой литературы. Важно также определить круг тех поэтов, чье внимание привлекла творческая личность, объяснить мотивы обращения к ней (сходство талантов, созвучность идейно-эстетических позиций, личные симпатии и т. д.).

Среди авторов произведений о поэтах-смолянах — известные мастера поэзии С. Маршак и М. Светлов, С. Щипачев и М. Дудин, Е. Евтушенко и А. Вознесенский, Л. Первомайский и Р. Гамзатов и др. Велика интернациональная география поэзии о писателях-смолянах. Здесь имена русских А. Суркова и И. Молчанова, украинцев М. Рыльского и М. Нагнибеды, белорусов П. Бровки и П. Панченко, грузина К. Каладзе, узбека Ю. Шамансура, марийца М. Казакова, мансийца Ю. Шестакова, якута С. Данилова.

Чрезвычайно примечательно и то обстоятельство, что большинство произведений, посвященных творчеству А. Твардовского и М. Исаковского, адресовано их героям — Василию Теркину и песенной героине — Катюше. В сознании не только рядовых читателей, но и поэтов-коллег эти герои живут как бы независимо от их создателей, что является высшим признанием поэтического таланта, народной сути созданных ими образов.

Приемы интерпретации произведений А. Твардовского и М. Исаковского, ситуации, в которых их герои выступают, весьма разнообразны. Например, песня «Катюша» М. Исаковского дается и в своеобразном пересказе, и в жанре стихотворной новеллы, и в форме цитат, и в виде упоминаний о ней, и

как рассказ о бытовании произведения в самых различных условиях: песня в кругу мирно распевающих ее, во фронтовой обстановке, в гитлеровском концлагере, когда она выступает как знамя протеста и борьбы. Песня Исаковского настолько вошла в народное сознание, в народную жизнь, что подчас теряется ощущение ее художественной условности, и невозможно отделить героиню песенную от героини реальной. Так, известна потрясающая история (об этом рассказала «Правда» 6 ноября 1971 г.): решением правления Дома культуры села Каспля навечно включена в репертуар народного хора песня «Катюша» в память о Катюше Помазкиной, погибшей от рук немецко-фашистских захватчиков. Подпольщица Катюша Помазкина шла по жизни с песенной Катюшей. С нею она пошла и на смерть. У свежевырытой могилы патриотка с гордо поднятой головой запела: «Расцветали яблони и груши». Палачи растерялись от неожиданности, стали торопливо чинить расправу. Песенная Катюша больно хлестала по их черной совести! Поэт В. Оглобин в «Балладе о расстрелянной песне» писал:

Гауптман в ярости дикой сипел,  
По плацу катая тушу,  
А кто-то в семнадцатом блоке пел  
Родную до слез «Катюшу»  
[4, с. 18].

Сращенность героев поэзии смолян с героями новой жизни, сплавленность их судеб является одним из основных мотивов анализируемых произведений. Таковы, например, «Расставание» В. Федорова, «Январь—февраль» М. Дудина, «Песенка» С. Орлова и др. «Василий Теркин» А. Твардовского по своей сплавленности с реальными героями-прототипами, по жизненному и собственно литературному резонансу, не имеет себе равных в нашей литературе.

Во многих произведениях-посвящениях говорится о том, что произведения выдающихся смолян перешагнули границы государств и континентов, полюбились чехам и болгарам, румынам и немцам, американцам и японцам. Говорится об этом в меру таланта того или иного поэта-интерпретатора. Здесь больше «повезло» «Катюше» и «Огоньку» М. Исаковского. У одних — это стихотворная цитата из произведения поэта, у других — беглое упоминание о нем, у третьих — развернутый песенный образ, проникающий в сознание зарубежного читателя, исполнителя советской песни, образ, становящийся частью их жизни. Примечательный в этом отношении пример — стихотворение Е. Евтушенко «Огонек»:

Пела юность Японии  
о прошедшей войне,  
и смоленское полмя  
колыхалось в окне.  
Эти девушки, юноши

Наплывало российское,  
как ромашек пыльца:  
«Поздней ночью простилась  
у родного крыльца».  
Пиво сдержанно пенилось,

от Руси вдалеке  
пели русскую, южную  
на своем языке.  
И звучала неделанно,  
а родной до конца:  
«На позицию девушка  
проводжала бойца».

и в кафе над столом  
нероглифы песенников  
наливались огнем.  
И пока за туманами  
видеть мог паренек,  
память с давними ранами  
вновь пришла на порог...

[1, с. 11].

Талантливо рассказал о мировом звучании другой песни М. Исаковского и ее героине А. Малышко в известном стихотворении «Катюша»:

Я її почув, як в себе в домі,  
До вечірки билися вали.  
...Негрів двоє в полі, в Оклахомі,  
Нашу рідну пісеньку вели.  
І вона їм зігрівала душу  
Білим цвітом, шепотінням трав.  
Негрів двоє славили Катюшу,  
Ту, що Ісаковський написав.  
...І вона тим двом палила душу,  
Піднімала з рабства і оман.  
«Виходила на берег Катюша» —  
За Великий Тихий океан!

[2, с. 157—158].

Труднее обстоит дело с поэтическим воссозданием образов самих поэтов-смолян. Хотя подступы к этому уже сделаны. Так, контурные наброски портрета создателя «Василия Теркина» находим в стихотворном «Воспоминании о Твардовском» Л. Решетникова. Здесь А. Твардовский предстает как поэт, в стихах которого слышны «все звуки мира и войны», как патриот, разделяющий со своим народом радости и горести, как требовательный художник слова, который «читил вседневно истину он эту:

«Цирк — циркачу, Поэзия — поэту!»  
[5].

Еще более выпуклым, колоритным видится портрет А. Твардовского в поэме А. Кулешова «Варшавский шлях».

К сожалению, не все, написанное о поэтах-смолянах, понастоящему талантливо, добротнo. В некоторых произведениях-посвящениях не раскрывается «масштаб души» поэтов, не показана их национальная неповторимость.

В стихах, посвященных А. Твардовскому, М. Исаковскому, Н. Рыленкову, нередко дальше простого цитирования дело не идет. Еще хуже, когда это делается исключительно ради рифмы. И уже совсем плохо, когда цитирование неуместно, неточно. Например, в стихотворении Н. Николаева «В Брестской крепости» читаем:

Города оставляют солдаты,  
Генералы берут города

[3, с. 142].

Но у автора «Книги про бойца» другое:

Города сдают солдаты,  
Генералы их берут

[6, с. 347].

Строки замечательные своей выразительностью, упругостью, лаконичностью.

Есть свое объяснение некоторым из указанных недостаткам: уж слишком большая боль утраты, которая, как обильно сочащаяся кровь, мешает разглядеть рану, очень уж коротко временное расстояние, отделяющее пишущих ныне поэтов от той роковой черты, на которой оборвалось горячее дыхание трех поэтических витязей земли смоленской. Здесь поистине, как у С. Есенина:

Лицом к лицу — лица не увидать,  
Большое видится на расстоянии.

Лучшие же поэтические произведения об А. Твардовском, М. Исаковском и Н. Рыленкове, если подытожить наш разговор, интересны прежде всего тем, что они воссоздают образы и мир этих поэтов, помогают глубже осмыслить их творения (стихи П. Бровки, М. Дудина, Л. Решетникова об А. Твардовском, В. Бокова о М. Исаковском, П. Бровки о И. Рыленкове и др.). Произведения о выдающихся поэтах-смолянах позволяют лучше видеть и глубже понимать, как через восприятие их художниками различных национальностей наглядно, образно раскрывается духовное единение породненных советских народов. Для украинских, белорусских, молдавских и других поэтов А. Твардовский, М. Исаковский, Н. Рыленков — талантливые художники слова, сыновья великого братского русского народа. Достаточно вчитаться в стихотворное послание «Александру Твардовскому» А. Малышко, «Как неожиданно, как рано...» и «Памяти Н. Рыленкова» П. Бровки, «Родное» Ю. Шесталова, чтобы убедиться в этом. В них исключительно богатая жанровая, эмоциональная и стилевая партитура — от патетического стихотворения А. Малышко до печально-элегических творений П. Бровки.

Стихи о поэтах-смолянах позволяют видеть в образной форме взаимоотношения художника и народа-читателя, сложившиеся в новых социально-исторических условиях, глубже понимать их духовное богатство и родство.

Талантливые стихи о поэтах-смолянах, о жизненной силе их творений помогают глубже понять закон своеобразной цепной реакции в искусстве: подлинно великое творение вызывает к жизни целый ряд, а подчас и настоящий поток произведений, ответов, подражаний, переделов и т. д. «Василий Теркин» А. Твардовского, «Катюша» М. Исаковского объективно послужили толчком к рождению подобного потока. Это явление достойно пристального внимания литературоведов.

Собирать и систематизировать художественные произведения о выдающихся мастерах слова, отбирать лучшие из них, исследовать, популяризировать — в этом видятся задачи ученых и педагогов, литературоведов и библиографов.

Список литературы: 1. *Евтушенко Е.* Огонек. — Огонек, 1973, № 51. 2. *Малишко А.* Твори: В 10-ти т., т. 3. — Київ: Дніпро, 1973. 3. *Николаев А.* В Брестской крепости. — В кн.: День поэзии. 1978. М.: Сов. писатель, 1978. 4. *Оглобин В.* Именем третьих. Стихи. — Днепропетровск: Промінь, 1968. 5. *Решетников Л.* Воспоминание о Твардовском. — Лит. газ., 1972, 9 февр. 6. *Твардовский А.* Собр. соч.: В 4-х т., т. 2. — М.: ГИХЛ, 1959.

Статья поступила в редколлегию 18 сентября 1980 г.

В. И. Ариповский, доц.,  
Ужгородский университет

### **Об идейно-художественном единстве пушкинского цикла «Повести Белкина»**

В последние два десятилетия пристальное внимание советских литературоведов (В. Кожина, В. Днепрова, Н. Пруцкова, А. Чичерина и др.) привлекает исследование путей становления русского реалистического романа. Во многих работах подчеркивается особенно важное значение в «строительстве» русского реалистического романа таких процессов, как циклизация повестей, новелл или очерков (в различных ее формах), непосредственное перерастание повести в роман вследствие усвоения ею романного содержания, усложнения проблематики и композиционной структуры. Вопрос о жанрообразующей роли циклизации произведения малой эпической формы подробно рассматривается в книге В. Одинокова «Проблемы поэтики русского романа XIX века» [8]. Классическим образцом промежуточного явления, свидетельствующего о реально существовавшей тенденции к превращению особым образом организованной совокупности повестей в роман, автор этой книги считает пушкинские «Повести Белкина». В данном цикле В. Одинокоев обнаруживает наличие обязательной для романа «высшей идеи»\*, причем идеи, развивающейся, «проходящей различные стадии и фазы художественного воплощения, имеющей свое гармоническое завершение внутри цикла», что «дает возможность с достаточным основанием отнести «Повести Белкина» к истокам русского прозаического романа XIX века» [8, с. 47].

Соглашаясь в принципе с этим утверждением, следует, однако, заметить, что попытка В. Одинокоева конкретизировать его, четко определив смысл «высшей идеи» цикла пушкинских повестей и обозначив основные «стадии и фазы» ее «художественного воплощения», вызывает существенные возражения.

В. Одинокоев сводит общий замысел книги к философской теме «жизни и смерти человека» [8, с. 40]. Но, во-первых, фор-

---

\* Мысль эта сама по себе не нова: еще в 30-е гг. В. Гиппиус отмечал тесную идейную связь между повестями пушкинского цикла, понимая ее, правда, слишком узко и односторонне, лишь как общность их пародийной, литературно-полемической направленности [3, с. 27, 35].

мулировка темы в данном случае имеет настолько общий характер, что почти ничего не дает для понимания конкретного смысла пушкинского цикла — она с одинаковым успехом может быть отнесена к самым разнообразным произведениям. Вторых, сам автор тут же признает тот факт, что подобное определение темы нельзя применить ко всем повестям: «Исключение составляет только «Барышня-крестьянка», в которой доминирует тема жизни и счастья, а тема смерти дробится, мельчает и превращается в своеобразный рудимент, который еле-еле обнаруживается в виде «мертвой головы» на черном кольце Алексея Берестова» [8, с. 40]. Стремление В. Одинокова увидеть в изображении «мертвой головы» на кольце героя хотя бы рудимент общей темы, и тем самым подтвердить мысль о внутреннем единстве «Повестей Белкина», явно необосновано.

В. Одинокоев идейное единство цикла усматривает и в том, что все повести, входящие в него, решают одну основную проблему — трагедия и ее исход [8, с. 61]. Нельзя сказать, чтобы эта формулировка была намного конкретнее первой.

В чем же заключается, по мнению исследователя, последовательный процесс развития основного замысла («общей идеи») от первого до последнего произведения пушкинского цикла? В двух повестях, открывающих книгу («Выстрел» и «Метель»), утверждает В. Одинокоев, весьма категорично раскрывается тезис: «Счастья одних влечет беды других». В них выражается мысль о «фатальном избранничестве» «баловней судьбы» [8, с. 44], таких, как граф Б\*\*\* или Бурмин, которые «получают благо буквально из рук судьбы» [8, с. 42], а также говорится о предопределенности судьбы и роковой неизбежности краха надежд и стремлений волевой личности, активно борющейся за свое счастье (Сильвио, Владимир).

Если придерживаться данной трактовки идейного содержания названных повестей, то становится непонятным, какое отношение к «общей идее» имеет третья повесть — «Гробовщик». По мнению В. Одинокоева, именно в ней «центральная мысль автора, устремляясь по избранному руслу и придерживаясь единого, однажды намеченного направления..., достигает границы, от которой начинается новый ее «уровень». На этом уровне она теряет свою категоричность (счастье одних влечет беды других), из нее улетучивается вера в фатальное избранничество «баловней судьбы»... Все не так, как бы говорит автор, во всяком случае, все может быть иначе, чем в первых двух повестях». Что же остается в повести от прежнего замысла? «В самом общем плане, — отвечает исследователь, — повесть «Гробовщик» развивает знакомую нам вечную тему жизни и смерти» [8, с. 44], хотя и в пародийном плане. Объяснение звучит не очень понятно и не убедительно.

Не менее спорной является трактовка В. Одинокоевым идейного смысла и композиционной роли в цикле таких повестей, как «Станционный смотритель», в которой исследователь по-

чему-то усматривает «преобладание... темы счастья человека» [8, с. 46], или «Барышня-крестьянка», будто бы выполняющая функцию заключительного мажорного аккорда, утверждающего «пир жизни», «демонстративно противостоящий... державинским «гробам» из эпиграфа к «Гробовщику» [8, с. 46].

Таким образом, неточность в определении единого замысла пушкинской книги влечет за собой различного рода натяжки и противоречия при каждой очередной попытке подогнать литературные факты под априорную схему.

Гораздо более объективную, научно обоснованную трактовку общего смысла «Повестей Белкина» мы находим в работах А. Гукасовой и Г. Макогоненко [4; 7]. Обращая внимание на разноликую толпу «счастливых и несчастливых людей», встающих со страниц повестей, А. Гукасова видит главную «идейную задачу», решаемую автором, в утверждении той истины, что судьба каждой отдельной личности в условиях социального неравенства в конечном счете обусловлена его общественным положением. Вместе с тем, считает А. Гукасова, Пушкин, возбуждая сочувствие к «несчастливым», выражает «мысль, пусть мечту, о возможности поднятия благосостояния народа» [4, с. 265] и уровня его культуры.

По мнению Г. Макогоненко, «глубокое и органическое единство» повестей данного цикла, изображающих «Россию с разных сторон», также заключается в утверждении «властной силы... социальных обстоятельств», которые «обуславливают поступки человека, его убеждения» [7, с. 141, 142]. Эта обусловленность, однако, в понимании Пушкина с фатализмом ничего общего не имела: «индивидуальное поведение человека перед лицом угнетающих его обстоятельств» [7, с. 151] может быть различным. Вопрос об истоках «нравственной свободы» личности писатель и ставит «на общественное обсуждение» [7, с. 142]. Кроме того, единство цикла обеспечивается наличием почти в каждой повести элемента «игры», имеющей целью «эстетическое воспитание читателей в нужном... духе», подготовку их «к пониманию реалистического изображения жизни» [7, с. 140].

Несмотря на убедительность и обоснованность приведенных положений, едва ли можно утверждать, что ими исчерпана вся многогранность замысла пушкинской книги. Составляющее ее своеобразное «сцепление» мыслей, образов и картин дает возможность обнаружить многие другие дополнительные стороны и оттенки этого замысла. Поэтому правомерной выглядит попытка еще раз обратиться к осмыслению «общей идеи» «Повестей Белкина», оттенив некоторые весьма существенные ее аспекты.

Пушкинский цикл пестр и разнообразен по своему составу. Повести не похожи одна на другую ни по характеру изображаемых событий, ни по «типажу», ни по стилю, что затрудняет определение единого замысла книги. Но, видимо, именно в этой особенности и кроется одна из загадок пушкинского замысла.



Писателю была необходима широкая, объемная картина современной русской действительности в самых разнообразных ее проявлениях, нужен был своего рода разрыв общества, что позволило бы «объединить распавшиеся части мира», восстановить силою творческой фантазии связи между ними [1. с. 198].

Перед читателем проходит длинная галерея пушкинских героев, среди которых есть и представители аристократической среды, и хлебосольные, чудаковатые провинциальные помещики, и выходцы из захудалых дворянских родов, еле сводящие концы с концами, и разночинцы, и представители низших сословий: ремесленники, слуги, крепостные, мужики.

Сложная система действующих в повести лиц наталкивает на мысль о том, что «общую идею» книги нельзя понять, не учитывая соотношения ее многочисленных персонажей, представляющих все основные сословия тогдашнего русского общества. При их изображении весьма последовательно прослеживается тенденция, состоящая в противопоставлении бесполезной суетности, пустоты и мнимой многозначительности существования русского барства — подлинной содержательности и драматизма жизни, искренности чувств простого труженика.

Разве можно признать настоящей жизнью времяпрепровождение армейских офицеров в скучном местечке \*\*\* («Выстрел»), где они изнывают от праздности, просиживают ночи за карточным столом, пьют «по-обыкновенному, то есть очень много». Пустячная ссора возводится в разряд острейшего конфликта, который может стать причиной кровавого поединка, дающего пищу разговорам офицеров целого полка и тем самым рождающего иллюзию содержательности, драматичности их армейского существования? Разве не театральна фигура Сильвио — русского, «носившего иностранное имя» [9, с. 85], человека таинственной судьбы и неопределенного социального положения? И разве не театральна поза его противника — графа Б\*\*\*, который «стоял под пистолетом, выбирая из фуражки спелые черешни и выплевывая косточки» в сторону Сильвио [9, с. 93]? Можно ли действительно серьезным содержанием целой жизни человека считать ожидание момента, удобного для мщения своему обидчику?

Любовь Марьи Гавриловны к Владимиру в значительной мере является данью романтической моде своего времени. Барышня «была воспитана на французских романах и следственно была влюблена» [9, с. 102]. Она бежит из дому от «жестоких родителей», которые при более близком знакомстве с ними оказываются очень покладистыми и добрыми стариками. «Непонятная, непростительная ветреность» [9, с. 117] Бурмина, толкнувшая его под венец с чужой невестой, откровенное кокетство Марьи Гавриловны с целью вынудить гусарского полковника признаться ей в любви, несмотря на то, что такое признание — очевидная бессмыслица — это проявление все

той же искусственности, «театральности», характерной для мира дворянских отношений.

Повесть «Барышня-крестьянка», как известно, сплошь построена на маскарадных ситуациях. Неудачная попытка Алексея представиться камердинером Тугиловского барина, переодевания Лизы, в течение целого лета ловко притворявшейся простой крестьянкой, появление ее загримированной до неузнаваемости перед отцом и сыном Берестовыми — яркое тому подтверждение. Водевильный характер носит ссора двух соседей-помещиков, окончившаяся так же неожиданно, как и началась. Для нее ведь не существовало серьезной причины, кроме пустой барской спеси, что прекрасно понимали их слуги: «старики пускай себе дерутся, коли им это весело... а нам какое дело до господ?» [9, с. 149].

В дворянской среде за истинную сущность жизни сплошь да рядом принимаются внешние условности и обычаи, забота об удовлетворении сословной чести, постоянная «игра» — то в погоне за острыми ощущениями, чтобы хоть чем-то заполнить пустоту праздного существования, то с целью показаться значительнее, не отставать от моды. Временами же настоящая жизнь с ее естественными страстями, конфликтами «трогает» и героя-дворянина, и тогда в нем под наслоениями условностей обнаруживается истинно-человеческая сущность. Родители Марьи Гавриловны, убедившись в том, что их единственное дитя может зачахнуть от несчастной любви, вдруг прозревают и приходят к необычному для их среды выводу, что «бедность не порок, что жить не с богатством, а с человеком» [9, с. 110]; они решают благословить дочь на брак с бедным армейским прапорщиком. Граф Б\*\*\*, молодой, горячий офицер, не имеющий особых привязанностей в жизни, мог позволить себе бессмысленно рисковать собою (в жизни, напоминающей театр, дуэль и смертный риск — всего лишь своеобразная кульминация представления). Но когда он страстно полюбил молодую женщину, и жизнь стала ему по-настоящему дорога, этот человек впервые ощутил «смятение и робость». Алексей целое лето играл в любовь с идилической пастушкой, клялся Акулине в верности и даже пытался противиться родительской воле. Когда же отец пригрозил ему проклятием и лишением наследства, он вдруг «протрезвел», осознав, что женитьба на крестьянке равнозначна его «погибели».

Истинный драматизм только пытается вторгнуться в беззаботное существование дворян — героев «Повестей Белкина», когда они вплотную соприкасаются с реальной жизнью. Но не более. Автор тут же возвращает персонажей в привычный для них мир условностей. Родителям Маши так и не пришлось ломать свои привычные понятия о счастливом браке: дочь сама отказалась выйти замуж за Владимира. Граф Б\*\*\* отделался легким испугом и был пощажён своим противником. Алексей в барышне Муромской узнал свою Акулину... Хотя пушкинским

героям-дворянам и не чужды естественные человеческие страсти, страдания и стремления, но все это заглушено массой условностей и предрассудков, сквозь которые им трудно или почти невозможно пробиться.

Романтическая и сентиментальная литература допушкинского периода, обращаясь к русской действительности, редко выходила за пределы охарактеризованного выше сравнительно узкого круга привычных героев (патриархальные старички-помещики, ворчливые и чудаковатые, но в сущности добрые и прощающие проказы своим детям; молодые, пылкие любовники; бравый красавец-офицер; мрачный, таинственный, но великодушный мститель; прекрасная поселянка). Вследствие этого общая картина русской общественной жизни неизменно получалась узкой и односторонней. А. Пушкин одним из первых начинает понимать, что осмысление закономерностей социальной жизни и общественной ценности человеческой личности невозможно без основательного изучения трудовых и семейных отношений, образа мыслей, психологии широчайшего слоя людей, которые, как впоследствии скажет Л. Толстой, «делают жизнь», в то время как другие за их счет только пользуются жизнью.

Писатель с особой тщательностью и видимым сочувствием рисует в своей книге образ «маленького человека»: мелкого чиновника — станционного смотрителя Самсона Вырина, «сущего мученика четырнадцатого класса», а также мастерового — гробовщика. Многочисленные мимолетные характеристики слуг, крестьян, городских ремесленников и других создают живое ощущение демократической среды. В этом отношении своими повестями А. Пушкин как бы превосходит в какой-то степени творчество писателей натуральной школы 40-х годов по исследованию «физиологии» современного общества.

Таково еще одно возможное толкование конкретного объективного смысла «Повестей Белкина», дополняющее соображения, высказанные А. Гукасовой и Г. Макогоненко. Такова «общая идея» цикла, развивающаяся более или менее последовательно — от привычного, на первый взгляд, традиционно-романтического изображения дворянской жизни в ее наиболее показательных проявлениях и фиксации в этой среде редких, единичных всплеск естественного человеческого чувства, обычно заглушаемого сословными предрассудками и условностями, и далее через резкое противопоставление персонажам из этой среды реалистических образов простых тружеников, к откровенно подчеркнутому, почти фарсовому разоблачению искусственности и «маскарадности» дворянского образа жизни.

В «Повестях Белкина» мы обнаруживаем зародыш «романного содержания». Однако произведение, хотя и знаменует собою важный этап на пути формирования русского реалистического романа, не является романом в полном смысле слова. В развитии и завершении «общей идеи» цикла отсутствует необ-

ходимая для романа полнота и строгая последовательность. Две основные силы одного и того же общественного организма (дворяне и трудовой народ) даны в повестях несколько обособленно друг от друга, без более или менее основательного художественного осмысления социальных и экономических взаимоотношений между ними. Кроме того, пять различных историй из русской жизни, объединенных авторским замыслом, все же не связаны между собой ни сюжетно, ни общими персонажами. Не случайно А. Гукасова рассматривала «Повести Белкина» лишь как главы, «вырванные из большого романа... с русской жизни», как «зерно» или «основу для широких полотен русского реалистического романа XIX века» [4, с. 268, 270].

Об относительном художественном единстве «Повестей Белкина» в нашем литературоведении принципиальных разногласий нет. Признаки этого единства исследователи (В. Виноградов, С. Бочаров и др.) видят в том, что весь разнородный материал, представленный в повестях, пропущен через призму восприятия Белкина — «посредника между автором и миром живых эмпирических лиц» [2, с. 145], а также в том, что цикл «имеет общее композиционное обрамление» и «необыкновенно гармоническую внутреннюю архитектуру» [8, с. 36]. Соглашаясь с данными утверждениями, обратим, однако, внимание на разностильность повестей — особенность, на первый взгляд, странную и как будто бы противоречащую авторскому намерению добиться впечатления цельности, идейно-художественного единства всего цикла. Некоторые пушкиноведы, указывая на эту особенность, причину видели в незрелости мастерства А. Пушкина как художника-реалиста [6, с. 139]. Такое объяснение одного из характернейших признаков цикла выглядит явно упрощенным и неверным.

Причину разностильности книги, по-видимому, следует искать в наличии еще одной «общей идеи», объединяющей повести и связанной с решением проблемы чисто эстетического порядка. Смысл ее становится понятен, если иметь в виду полемический характер пушкинских повестей. Ведь писатель, пользуясь стилистическими средствами и приемами, свойственными прежде всего сентиментальной и романтической прозе, подчас утрируя и пародируя их, тем самым побивает своих литературных противников их же оружием [3, с. 27, 35; 5, с. 15].

Из сказанного вытекает парадоксальный, на первый взгляд, но вполне логичный и убедительный по существу вывод: отсутствие стилевого единства в «Повестях Белкина» — сознательно предусмотренная автором особенность, которая служит утверждению принципов реалистического искусства и опровержению творческих установок сентиментализма и романтизма.

**Список литературы:** 1. Берковский Н. О «Повестях Белкина» (Пушкин в тридцатые годы и вопросы народности и реализма). — В кн.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. М.; Л., 1960. 2. Бо-

чаров С. Поэтика Пушкина: Очерки. — М.: Наука, 1974. 3. Гиппиус В. Повести Белкина. — В кн.: От Пушкина до Блока. М.; Л.: Наука, 1966. 4. Гуксова А. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина: Книга для учителя. — М.: Просвещение, 1973. 5. Кулешов В. О методологических просчетах одной историко-литературной концепции. — В кн.: Русская литература в оценке современной зарубежной критики. М.: Изд-во МГУ, 1973. 6. Лежнев Л. Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования. 2-е изд. — М.: ГИХЛ, 1966. 7. Макогоненко Г. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). — Л.: Худож. лит., 1974. 8. Одинокое В. Проблемы поэтики русского романа XIX века. — Новосибирск: Наука, 1971. 9. Пушкин А. С. Повести Белкина. — Полн. собр. соч.: В 10-ти т., т. 6. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949.

Статья поступила в редколлегию 30 мая 1980 г.

М. И. Шаблей, ст. препод.,  
Донецкий университет

## Н. В. Гоголь и М. Ю. Лермонтов (к истории вопроса об идейно-эстетической общности)

Сопоставлять имена Н. Гоголя и М. Лермонтова начали еще их современники. Вскоре после гибели М. Лермонтова и выхода гоголевских «Мертвых душ» в русской критике возникла полемика об отношении творческих систем двух писателей, о их месте в «прогессе русской литературы» (В. Майков) и роли в создании «натуральной школы». Материалы этой полемики, к сожалению, еще недостаточно изучены. Одним из первых обратил внимание на единство идейно-эстетических принципов в «Герое нашего времени» и «Мертвых душах» Н. Полевой. Он указал на общий предмет изображения, на одинаковые принципы в создании характеров, отметил сходные представления обоих художников о цели и назначении искусства. В рецензии на «Мертвые души» Н. Полевой с особой резкостью подчеркивал отсутствие у Н. Гоголя «эстетической цели». По мнению критика, это было характерной чертой «современного романа», ведущими представителями которого он считал обоих писателей, тяготеющих в равной мере к изображению «мерзавцев», «чудовищ», «мошенников». [6, с. 51].

Тем не менее Н. Полевой проницательно указал и на критическое начало, которое отличало первые опыты русского реализма, и в этом смысле справедливо сближал произведения Н. Гоголя и М. Лермонтова. Но оказавшись в стане противников формирующегося метода, он отрицательно оценивал обнаруженную в «Герое нашего времени» и «Мертвых душах» идейно-эстетическую общность: «Где, скажите, где видали вы города, в которых ни одно светлое чувство не мелькнуло бы в душе ни одного обитателя — где добродетель, ум, честь, все общественные связи были бы всеми забыты, попорчены — где невежество и разврат тяготели бы равно и безразлично

над всеми...?» [6, с. 42]. Критический пафос он предлагал заменить некоей идиллией: «Изобразить человека с его добром и злом, мыслью неба и жизнью земли, примирить для нас видимый раздор действительности изящною идеею искусства, постигшего тайну жизни — вот цель художника, но к ней ли устремлены «Герой нашего времени» и «Мертвые души»? [6, с. 42]. Действительно, творческие усилия Н. Гоголя и М. Лермонтова оказались направленными к иной цели.

Возникшая несколько позднее полемика вокруг «натуральной школы» дала повод уже для противопоставления имен Н. Гоголя и М. Лермонтова, а, следовательно, и их творческих систем.

В. Майков, будучи большим почитателем «натуральной школы», активным пропагандистом ее идейно-художественных принципов, особенно высоко ценил творчество Н. Гоголя. В статье «Нечто о русской литературе в 1846 году» он утверждал, что «Гоголь был не понят и не оценен в первые годы своей деятельности по противоположности его произведений с романтическим направлением, господствовавшим в то время в нашей литературе» [3, с. 207]. Однако парадокс литературной полемики тех лет заключался в том, что, выступая как будто единым фронтом против романтизма, «дружина ненатуральных критиков» и сторонники натуральной школы вкладывали различное содержание в термин *романтизм*, распространяя его порой на прямо противоположные по своей сути явления. «По учению гг. Греча, Плаксына и Аскоченского, — писал В. Майков, — ведь и Гоголь принадлежит к романтической школе, следовательно, критики натуральной школы, уничтожая романтизм, уничтожают и автора «Мертвых душ» [3, с. 211]. В свою очередь романтическая критика всячески стремилась отмежеваться от Н. Гоголя, утверждая, «что современная школа искусства, образовавшаяся под влиянием Гоголя, достойна названия натуральной» [3, с. 211].

В. Майков не посвятил Н. Гоголю ни одной законченной статьи, однако постоянно останавливался на особенностях его произведений, подчеркивая их огромное значение для русской жизни и искусства. Он искал (и находил!) в творениях Н. Гоголя подтверждение своим эстетическим принципам. Творчество М. Лермонтова в этом контексте зачастую служило антиподом желаемому, образцом той романтической школы, положения которой с такой страстью отрицает критик.

Суждения В. Майкова об обоих писателях в значительной мере обуславливались идеологией петрашевцев. Он был убежден, что «физиология и естественные науки», «основанные на наблюдении и опыте», должны быть положены в основу всех форм человеческого познания, не исключая искусства \*. В. Май-

---

\* Цит. по книге Т. Усакиной «Петрашевцы и литературно-общественное движение сороковых годов XIX века» [10, с. 26].

ков явно следовал за Ш. Фурье, который подчеркивал «единство системы движения для материального мира и для мира духовного» и рекомендовал «установить точные методы во всех отраслях человеческого познания... вплоть до литературы и искусства» [11, с. 107]. В творчестве Н. Гоголя критик находил именно такую попытку естественно-научного объяснения жизни. «Мертвые души», — писал он, — сообщили могущественное движение нашему анализу и положили конец нашему женственному колебанию», которое наиболее отчетливо проявилось в «лермонтовском направлении» [3, с. 259].

«Мертвые души» критик-петрашевец воспринимал как «торжество русского анализа, анализа мощного, бестрепетного и торжественно спокойного» [3, с. 258]. Обвиняя В. Белинского в том, что Н. Гоголь у него «только увенчан, а не объяснен» [3, с. 4], В. Майков, по справедливому замечанию Т. Усакиной, как бы претендует на «приоритет в истолковании гоголевского метода» [10, с. 28]. «Гоголь ни на одно мгновение, — подчеркивал он, — не упускал из виду общечеловеческих условий характера каждого из своих героев, и потому все действующие лица его поэмы прежде всего являются людьми, как бы малы и ничтожны они ни были по положению в обществе, до какого бы нравственного унижения ни были доведены воспитанием и неизбежным течением дел... Сверх того, все лица поразительны и в другом отношении. Читая их похождения, весьма легко различить поступки, сделанные ими на основании общечеловеческих побуждений, и те, которые были прямым следствием местных и исторических обстоятельств» [3, с. 165—166].

В отличие от В. Белинского, В. Майков, находясь во власти антропологического взгляда на человека и общество, акцентирует внимание на изображении Н. Гоголем человека вообще, подвергает критике практически все мнения об эстетических достоинствах творчества писателя. Критик спорит с теми, кто «ставит Гоголя на одну доску с французскими беллетристами, называет его повести и поэму статистикой русского быта», отвергает мнение, будто тайна художественности Н. Гоголя — «в дагерротипировании действительности», иронизирует над теми, которые смешивают «естественность с неблагопристойностью и грязью» [3, с. 30—34]. В. Майков стремился внушить своим оппонентам мысль о высочайшей оригинальности «Мертвых душ», по его мнению, до того изумивших всех, что почти никто сразу не признал в этом произведении «исполнение общих законов художественности» [3, с. 3].

В рецензии на книгу В. Аскоченского, в статье «А. В. Кольцов» критик пытается противопоставить художественные системы Н. Гоголя и М. Лермонтова, приписывая последнему «колебания, ... нелогические, мелочные и женственные страдания» [3, с. 258]. Однако наряду с отрицательными характеристиками лермонтовского творчества, как типичного образца романтического метода, в суждениях В. Майкова то и дело встре-

чаются в высшей степени справедливые, положительные оценки творческого наследия писателя. В этих оценках Н. Гоголь и М. Лермонтов сближаются по художественным достоинствам их прозы. Имея в виду многочисленных подражателей писателям, В. Майков иронически относится к бесталанным поклонникам Н. Гоголя, которые гордятся перед почитателями М. Лермонтова своим «сладоострастным созерцанием дагерротипирования язв общества» [3, с. 25].

Выдвижение критиком тезиса «Чем Байрон был для Европы, тем Лермонтов был для России» [3, с. 33], а также его утверждение: «В прогрессе русской литературы... промежуток между «Ревизором» и «Мертвыми душами» занят был Лермонтовым» [3, с. 256] — вызвали новую волну полемики, на этот раз в большей мере обращенной к осмыслению особенностей метода и поэтики гоголевской и лермонтовской художественных систем. Показательной в этом отношении была позиция В. Плаксина. В 1846 г. он сближал «Героя нашего времени» и «Мертвые души», как бы разделяя концепцию Н. Полевого. «Прочтите «Героя нашего времени», который по мнению его приверженцев, есть лучшее его создание, — писал он, — и вы не найдете ни основной идеи, ни силы творчества, ни очарования искусства. Это простой, но верный список с самой дурной природы, которая не стоит искусства, — это осмеянный им мир!» [5, с. 398]. Подобным образом оценивает критик и творчество И. Гоголя, уличая его в том, что он «читает только книгу природы, изучает только мир действительный; потому-то идеалы его слишком естественны и просты до наготы; они, по выражению Ивана Никифоровича... являются перед читателем в натуре» [5, с. 421—422]. Немного позже В. Плаксин заметил: «Критика наша так молода, что она иначе не может судить и ценить писателей, как сравнительно, и, всего чаще, желая хвалить одного, другого непременно унижает, и наоборот» [9, с. 2]. К сожалению, сам критик не был свободен от такого подхода к оценке творчества писателей. Решительно возражая против тезиса и выводов В. Майкова о месте М. Лермонтова в «прогрессе русской литературы», он акцентирует внимание на тех сторонах гоголевского творчества, которые можно подвергнуть критике. Лермонтовское наследие теперь оценивается по несходству с гоголевской манерой. «Почему Лермонтов непременно должен подходить под мерку Гоголя?» — возмущенно спрашивает В. Плаксин, стремясь доказать, что М. Лермонтов «не может занять места между «Ревизором» и «Мертвыми душами». Критик противопоставляет творчество этих писателей под тем предлогом, что созданные ими типы характеров различаются между собой. Если у Н. Гоголя герои «всем довольны и везде уживутся», то у М. Лермонтова они «неумеренные фанатики своих убеждений и самых неосновательных желаний». Не совпадают и способы типизации: в отличие от автора «Героя нашего времени» Гоголь довел до крайности естественность как в выборе,



так и в изображении лиц и положений». Одновременно критик отрицает параллель М. Лермонтова с Дж. Байроном, поскольку последний, по его мнению «довел идеализм — не в философии, а в искусстве, т. е. в создании образов, до крайней возможности» [9, с. 16].

Очевидно, в связи с полемическим пафосом этого выступления В. Плаксин пересмотрел свое отношение к «Герою нашего времени»: впервые подчеркнута высокая художественность произведения, умение писателя создать образ «полным и всесторонним». Несмотря на противопоставление М. Лермонтова Дж. Байрону и Н. Гоголю, критик в конечном счете признает, что в прозе «явно открылось сатирическое направление Лермонтова» [9, с. 19].

Таким образом, сопоставляя и противопоставляя творческие системы Н. Гоголя и М. Лермонтова, русская критика на этом конкретном материале осмысливала общие закономерности формирующегося метода критического реализма, выявляя, пока еще мимоходом, наметившиеся разновидности его. Усилившиеся споры вокруг «натуральной школы» и отношения к ней М. Лермонтова побуждают к определенности оценок по этому вопросу. Заявив, что «поэта можно отнести скорее к старой школе, чем к новой» [9, с. 19], В. Плаксин в итоге занял позицию своего оппонента — В. Майкова. При этом существенная разница в их взглядах на творчество М. Лермонтова сохранилась.

В отличие от В. Майкова, В. Плаксин не исключает писателя из «сатирического направления» русской литературы, но отдает предпочтение той его разновидности, которая больше связана с пушкинской традицией и в творчестве М. Лермонтова представлена совершенно по-новому.

Незадолго до этого критик А. Зотов, выражая наиболее распространенную тогда точку зрения, писал: «Что такое эта новая натуральная школа, и какой именно переворот намерена она совершить в современном направлении писателей? Все называют Гоголя и Лермонтова основателями этой школы...» [7, с. 1046]. Показательна поспешность, с которой Ф. Булгарин, ярый противник метода критического реализма, стремящийся во что бы то ни стало дискредитировать «натуральную школу», заявил: «Наш почтенный сотрудник ошибочно поставил Лермонтова рядом с Гоголем, назвав их основателями натуральной, т. е. противуизящной школы!» [8, с. 1059]. Таким образом, в сознание современников М. Лермонтов и Н. Гоголь вошли как наиболее яркие представители формирующегося критического реализма, общие закономерности которого несколько стихийно, в полемическом пылу, но все же были замечены и оценены русской критикой.

В высшей степени плодотворной оказалась полемика В. Майкова с В. Плаксиным, ибо способствовала рождению мысли о разновидностях.

К сожалению, перспективные наблюдения, сделанные русской критикой 40-х годов в плане установления известной идейно-эстетической общности первых опытов русского критического реализма, не получили своего развития в дальнейшем, вплоть до начала XX века. Позднее к сопоставлению поэтических систем Н. Гоголя и М. Лермонтова обращались советские ученые (Б. Эйхенбаум, Е. Михайлова, Б. Нейман, Г. Фридендер, У. Фохт и др.), преимущественно уделившие внимание образу бедного чиновника в творчестве писателей. Поэтому исчерпанной эту тему не назовешь. Здесь возможны различные аспекты исследования и подходы. Можно говорить, например, о сложных процессах взаимного влияния этих писателей, о параллельных усилиях по развитию литературы, о новых уровнях общности, рождающейся как бы из сознательного противостояния и т. д.

Так, М. Лермонтов особенно близок Н. Гоголю в своей петербургской повести «Княгиня Лиговская». Он своеобразно интерпретирует тему «бедного чиновника», которая благодаря «Шинели» вошла в литературу как гоголевская. Исследователи этой проблемы не обратили внимания на то, что именно М. Лермонтов предвосхитил канонизированное Н. Гоголем описание шинели бедного чиновника. Ведь лишь приступив к повествованию, М. Лермонтов тотчас сообщает о «картузе неопределенной формы» и «синей ваточной шинели с старым бобровым воротником» своего героя [2, т. 4, с. 164]. В «Княгине Лиговской» разработан еще ряд мотивов и приемов, характерных для «Записок сумасшедшего» или более поздней «Шинели»: это ущербленность самолюбия бедного чиновника, изображение какого-нибудь происшествия, анекдотичность ситуации, в которой оказывается герой, его мечтательность, стремление выбраться в люди.

В свете собственного миропонимания М. Лермонтов как бы вступает в спор со своим современником, показывая чиновника Красинского способным на протест, обладающим чувством собственного достоинства, духовной и внешней красотой. Речь оскорбленного героя созвучна гуманистическому пафосу повестей Н. Гоголя, здесь присутствуют приметы его писательской манеры, сфокусированы основные мотивы. Гоголевский стиль слышен ритмически и интонационно, он ощущается в характерном использовании одинаковой лексики в сходных идейно-стилистических функциях: «Тут было все, что есть лучшего в Петербурге», или «Но зато дамы... О, дамы были истинным украшением этого бала...» [2, т. 4, с. 25]. Сравним: «Все, что вы ни встретите на Невском проспекте, все исполнено приличия... Вы встретите здесь бакенбарды, единственные... Здесь вы встретите усы чудные...» [1, т. 3, с. 12]. В собирательное понятие *все* у М. Лермонтова, как и у Н. Гоголя, включены и люди, по бездуховности приравняемые к предметам, и предметы, по значению, которое придают им люди, ставшие выражением сущ-

ности их обладателей («два посланника, одна англичанка... сколько бриллиантов... и розовых лент... беломраморные плечи и французские белилы...» [2, т. 2, с. 251]).

Примечательно, что идейно-художественные принципы Н. Гоголя оказали заметное влияние на «светскую повесть» — жанр, к которому сам писатель непосредственно не обращался, хотя и разработал ее антипод — «чиновничью повесть». Истинно гоголевский пафос этой повести, исполненный участия к униженным и оскорбленным, не прошел мимо внимания передовых деятелей русской литературы. Гоголевские интонации слышны в ряде сатирических зарисовок нравов светского общества в повестях А. Марлинского, В. Одоевского: «О круглый семейный стол! Свидетель домашних тайн! Чего тебе не вверяли? Чего ты не знаешь?» [4, с. 151]. Или: «Открываю великую тайну: слушайте; все, что ни делается в свете, делается для некоторого безымянного общества! Оно — партнер; другие люди — сцена» [4, с. 141].

Создание большой повествовательной формы, способной вместить всеобъемлющую правду о человеке и жизни общества — вот та главная задача, решая которую Н. Гоголь и М. Лермонтов оказываются рядом. Начинает это великое движение А. Пушкин, создавая цикл малых форм — «Повести Белкина». М. Лермонтов подхватывает эстафету. Он углубляет пушкинские принципы путем синтеза стихотворных и прозаических жанров и создает «Героя нашего времени» — большую повествовательную форму промежуточного, переходного характера. М. Лермонтов своеобразно использует здесь некоторые композиционные приемы, характерные для романтической поэмы: герой — центр, вокруг которого по радиусу расположены художественные пространства. При этом для писателя особенно важно, с какой стороны раскрывается герой, вступающий в контакт с новой средой, какое мнение сложится о нем у читателя по прочтению всего произведения.

В «Мертвых душах» Н. Гоголь, несомненно, продолжает жанровые поиски своего гениального современника. На этом пути писатель прошел через пушкинский этап при создании «Вечеров на хуторе близ Диканьки», а в работе над «Мертвыми душами» творчески развил идейно-эстетические принципы «Героя нашего времени». По сравнению с лермонтовским произведением, в «Мертвых душах» совершенно неожиданным образом был поставлен вопрос о новом герое времени и его чудовищной активности. Но самое существенное состояло в том, что, используя сюжетно-композиционные приемы «Героя нашего времени», Н. Гоголь достигает прямо противоположного художественного эффекта. В «Мертвых душах» фабульное единство достигнуто также с помощью центрального героя — своеобразной точки, перемещающейся как бы по кругу. Но в результате соприкосновения героя с помещичьими нравами вырисовывается некая общая неприглядная картина жизни всего русского

общества. Чичиков — всего лишь резкий штрих на этом мозаичном полотне, органичный элемент целого.

М. Лермонтов и Н. Гоголь прибегают к сходным приемам при воплощении утверждающего пафоса своих творений. Но у автора «Героя нашего времени» утверждающее начало связано с образом основного персонажа — отсюда использование писателем поэзного принципа представления героя, а также центростремительность в организации сюжетного действия. Интеллектуальная и эмоциональная активность Печорина противостоит застою окружающей среды, символизируя потенциальные возможности человеческого духа на пути к поискам истины. У Н. Гоголя же, назвавшего свое произведение поэмой, использован традиционный критерий этого жанра: воспевание, утверждение высокого, имеющего общенациональное значение. Пафос «Мертвых душ» связан не с героем, а с верой автора в прекрасное будущее «Руси-тройки», чья мощь и красота еще заставят удивляться мир. Поэтому в произведении Н. Гоголя при соблюдении поэзного принципа фрагментарности в организации художественного материала отсутствует эстетическое «самодержавие» героя, т. е. такое положение, при котором все сюжетно-композиционные элементы подчинены единой цели: изображению центрального персонажа (как это имеет место в произведении М. Лермонтова). У Н. Гоголя главный герой — не центр повествования. Им оказывается пространственная категория: образ дороги, верного пути, который необходим и каждому отдельному человеку, и государству в целом.

В зарубежном литературоведении, в частности, в типологии В. Кайзера «Герой нашего времени» отнесен к группе романов героя — *Figurenroman* [12], а в типологии А. Флакера — к романам характера [13]. «Мертвые души» соответственно включены в группу романов пространства — *Raumroman*, а в типологии югославского исследователя — романов пространства и времени. В этих определениях зафиксирована лишь одна сюжетно-композиционная особенность, которая состоит в использовании великими художниками слова традиций поэмого жанра.

На наш взгляд, первоочередной задачей современного изучения «Героя нашего времени» и «Мертвых душ» следует считать установление их жанрово-видовой сущности, а затем уже можно будет решать вопрос о принадлежности этих уникальных трений к определенному типологическому ряду.

Список литературы: 1. Гоголь Н. В. Поли. собр. соч. — М.: Изд-во АН СССР, 1938. 2. Лермонтов М. Ю. Поли. собр. соч. — М.: Изд-во АН СССР, 1959. 3. Майков В. Н. Соч.: в 2-х т., т. I. — Киев, 1901. 4. Одоевский В. Ф. Повести и рассказы. — М., 1959. 5. Плаксин В. Руководство к изучению истории русской литературы. 2-е изд. — СПб., 1846. 6. Русский вестник, 1842, № 5—6. 7. Северная пчела, 1846, № 262. 8. Северная пчела, 1846, № 265. 9. Северное обозрение, 1848, № 3, т. 3. 10. Усакина Т. Петрашевцы и литера-

турно-общественное движение сороковых годов XIX века. — Саратов : Изд-во Саратовск. ун-та, 1965 11. *Фурье Ш.* Избранные философские произведения. В 2-х т., т. I. — М.; 1956. 12. *Kayser W.* Wer erzählt den Roman. — Wien, 1957. 13. *Flaker A.* O tipologiji romana. — Umjetnost rijeci, 1968, N 3.

Статья поступила в редколлегию 25 апреля 1980 г.

О. В. Анкудинова, ст. препод.,  
Харьковский университет

## Проблема «безнатурного» человека в неоконченных рассказах Н. С. Лескова «Пумперлей» (Памятные встречи) и «Бытовые апокрифы»

В творчестве Н. Лескова 90-х гг. социальный аспект в изображении действительности и ее соотношения с нравственной природой человека обозначается более определенно и четко, нежели в предшествующее время. Это обстоятельство подтверждается не только его зрелыми законченными произведениями, вошедшими в золотой фонд русской классической литературы, но и творческими поисками писателя, запечатленными во многих его незавершенных произведениях, в частности до сих пор не опубликованных рассказах «Пумперлей» и «Бытовые апокрифы». Эти рассказы имеют разную степень завершенности: если первый почти окончен писателем, то второй только начат. В «Пумперлее» ярко выписана судьба главного героя, его прошлое и настоящее. И остается только предполагать, почему все-таки автор не довел повествование до конца. «Бытовые апокрифы» были задуманы, подобно многим другим произведениям писателя, как рассказ в рассказе. Н. Лесков написал только вступительную, «рамочную» часть повествования, которая знакомит читателей с героем будущих «апокрифов» — их рассказчиком. Но и этот сравнительно небольшой художественный этюд имеет определенную целостность. По сравнению с другими произведениями писателя, созданными в жанре «рассказа в рассказе», здесь узнавание героя составляет самостоятельный сюжет с развитием действия и психологии участвующих в нем лиц, с изображением провинциальных нравов и характеров. Эта вступительная часть могла бы иметь определенно самостоятельное значение.

И «Пумперлей» и «Бытовые апокрифы» строятся на основе изображения одного характерологического типа. «Безнатурный» человек, теряющий под давлением эпохи «разгильдяйства» и «шатаний» нравственность, стал предметом художественного повествования. Оба рассказа находятся в тесной проблемно-тематической связи с сатирическими страницами романа «Чер-

товы куклы», а также с завершенными рассказами «Административная грация», «Зимний день», и являются прямыми предшественниками повести «Заячий ремиз».

В этих произведениях Н. Лесков показывает, как чиновничье-полицейское государство вкупе с православной церковью, доходя порой до трагикомических несообразностей, перемалывают человека, не обладающего достаточно твердыми моральными принципами, низводят его до оподления, предательства и т. д. «Безнатурный» герой Н. Лескова, теряющий свою нравственную основу и природное человеческое я, способен к дальнейшей эволюции от пассивной «безнатурности» и механического подчинения государственной машине к ревностному, безоглядному служению ей.

Особенно волновал писателя вопрос о шпионской функции государственного аппарата царской России, о целой разветвленной сети соглядатаев. Политический сыск справедливо рассматривался писателем как определенное общественное явление, ставшее характерной особенностью времени. Н. Лескова интересует психология людей, служащих в полицейском сыске, с точки зрения того, насколько сопротивляется или как приспособляется человеческая натура к мерзостным функциям соглядатайства.

В произведениях 90-х годов (завершенных и незавершенных) Н. Лесков продолжает традицию М. Салтыкова-Щедрина, в частности его сатирического романа «Современная идиллия», где шпионство представлено последней ступенью падения человеческой личности. Для творчества М. Щедрина было характерно тяготение к собирательным образам и групповым характеристикам, ибо его общественная сатира преследовала «не личности, а известную совокупность явлений, в которых и заключается источник всех зол, угнетающих человечество»[8, с. 266]. При этом великий сатирик прибегает к изображению невероятных ситуаций и обстоятельств, которые, находясь в одном повествовательном ряду с реальным, обыденным, ярко подчеркивают уродливость и бессмысленность происходящего.

Не приемля щедринской гротескности и не выходя за рамки правдоподобия, Н. Лесков в сатирических описаниях воссоздает жизненные «апокрифы» своих героев. Он как бы проникает вглубь существования этих людей, раскрывая перед читателем порой самые неожиданные тайники их душ, разнообразие и превратности их судеб. Подчеркивая достоверность того, о чем будет рассказано, писатель придает «Пумперлею» характер мемуаров и определяет жанровую форму повествования как «Памятные встречи». В «Бытовых апокрифах» уже само название произведения должно свидетельствовать о реальности рассказанного.

И в том и другом произведении воссоздается биографический портрет главного героя-рассказчика, который имеет непосредственное отношение к политическому сыску. Всегдашняя

готовность героя рассказа «Пумперлей» \* жить по принципу «чего изволите?» приводит его к подлости самого отвратительного сорта — он становится добровольным шпионом и провокатором. Характер Пумперлея изображен сатирически. При всей опасности этого человека он еще и смешон. На протяжении всего художественного повествования присутствует автор-собеседник Пумперлея, чьими глазами мы оцениваем героя. В любой из сюжетных коллизий читатель может определить расстояние между претензиями Пумперлея и его возможностями.

Автор не скупится на прямые, непосредственные характеристики этих возможностей. Читатель не просто видит перед собой ничтожного, необразованного болтуна и пройдоху, он осознает ненормальность жизни и неблагополучие общества, где люди, подобные Пумперлею, при всей мизерности их личности тем не менее почти всегда добиваются желаемого. Н. Лесков показывает, как удивительно тонко умеет Пумперлей использовать обстановку, приспосабливает время к себе и сам приспосабливается к нему. Эпоха негодяйства выявляется как раз в том, что на поверхность жизни всплывают люди «безнатурные», цинично презревшие всякие нравственные устои и поэтому достигающие успеха, несоответствующего их возможностям.

Чтобы отчетливее обозначилась типичность характера Пумперлея, его связь с победоносцевской реакцией, Н. Лесков устанавливает родословную героя от щедринской Свины, образ которой стал в 90-е гг. нарицательным символом реакции. В рассказе он пишет: «Так как в это время как раз шел оживленный разговор о появлении сильно действующей «торжествующей свиньи», то при встрече с Пумперлеем всегда приходило на память, что у любопытного животного, занимающего теперь собой внимание столичного общества, вероятно, должно быть нисходящее потомство, и что Пумперлей есть именно экземпляр из торжествующих поросят» [5, ед. хр. 72, л. 34]. Прямо указав на литературный аналог своего героя, писатель тем самым отметил социальную функцию характера предателя и негодяя, воплотившего в себе определенные «признаки времени».

Подчеркивая установку на достоверность и отказываясь от гротеска щедринского типа, Н. Лесков вместе с тем не отвергает изобразительных принципов сатиры М. Салтыкова-Щедрина в целом. У обоих писателей герои сатирических произведений не наделяются многоплановой психологией. Все мысли, устремления того же Пумперлея ограничиваются или низменными вожделениями любви, или желанием добиться власти и денег. Амо-

---

\* Впервые к этому произведению обратилась Л. Чуднова в статье «Неопубликованный рассказ» Н. С. Лескова «Памятные встречи. Пумперлей», где содержится общий идейно-тематический анализ произведения и приведены значительные выдержки из него [7].

рализм чувств и побуждений руководит им всегда. Ему чужды какие-либо серьезные размышления, психологические колебания — это характер односложный.

Рассматривая своеобразие художественной структуры сатирического обобщения, А. Бушмин пишет: «Сатира занимается главным образом такими характерами, которые не представляют достаточной почвы для сложного психологического анализа. О социальных типах, которые привлекали его (М. Салтыкова-Щедрина. — О. А.) внимание, Щедрин говорил, что это «стадные люди», люди, «пригнетенные прахом прошедшего», люди «злые сердцем, но нищие разумом» [1, с. 496]. Психологический рисунок может развиваться в пределах однозначности характера, писатель как бы изучает глубину моральной пропасти, в которую летит человек.

Большая часть повествования излагается автором-рассказчиком, сообщавшим читателю не только то, что мог узнать от героя, но и то, что знает о нем он сам, человек передовых убеждений, умеющий измерить поступки Пумперлея высшей меркой нравственных норм. Он передоверяет свое слово Пумперлею лишь под конец рассказа, при этом постоянно вмешиваясь в речь героя, не оставляя его наедине с читателем. Авторское суждение, комментарий поступков (хотя и нераспространенный) непосредственно бичует порочность Пумперлея.

В этом произведении писатель вводит и мотив морального возмездия. Потенциал «безнатурности» ведь не бесконечен. Героя начинает одолевать раскаяние. Тема стыда, несомненно, возникла под влиянием щедринского романа «Современная идиллия». Общественно-политический опыт предшествующих лет не позволил М. Салтыкову-Щедрину решить вопрос о нравственном пробуждении героев сатирического романа окончательно. Заключительные слова романа говорят о серьезном сомнении писателя в возможности победы «изолированных призывов Стыда» «среди масс Бесстыжества». В критических выступлениях Н. Лесков разделял эти взгляды. В неопубликованном очерке «Неоцененные услуги», создавая картину массового разгула реакции, которая нашла самый нелепый повод для своего оправдания, он писал: «Все вдруг обрадовались и, как говорил Щедрин, со всяким стыдом сразу покончили» [4, ед. хр. 16, л. 7].

Однако в «Пумперлее» Н. Лесков все-таки наделяет своего героя несвойственной ему способностью испытать перед смертью чувство страха и неудовлетворенности, напоминающее тот неожиданный Стыд, который посетил щедринских героев. Сомнения, овладевшие вдруг Пумперлеем, совсем не характерны для его натуры, и упоминание о них неожиданно придает повествованию грустный тон, не соответствующий логике созданного характера. Может быть, именно это обстоятельство стало одной из причин того, что сюжетно почти заверченный рассказ все-таки остался незаконченным.



Произведения 90-х гг. свидетельствуют о серьезных сомнениях писателя в реальности и действительности неожиданного нравственного воскресения героя. Сюжетный ход с саморазоблачением Пумперлея, по-видимому, должен был придать герою некоторое индивидуальное начало. Ведь на протяжении 90-х гг. Н. Лесков стремился исследовать различные возможности человеческой природы. При этом не однажды возникал вопрос и о нравственной ответственности самого «безнатурного» человека, и о его расплате, что несколько не противоречило традициям щедринской сатиры.

Блестящим художественным воплощением проблемы духовного пробуждения человека явилась последняя повесть Н. Лескова «Заячий ремиз», в которой правдиво и убедительно раскрыты обстоятельства и последствия нравственного прозрения. Отметим при этом одно немаловажное обстоятельство: в произведениях Н. Лескова пробуждению стыда подвержены те «безнатурные» герои, которые сами не занимали высоких общественных ступенек, а были лишь орудием в руках власти имущих. Таков живописец Фебуфис в романе «Чертовы куклы», таков Перегуд — простой сельский житель. И, напротив, герои, утратившие свою человеческую основу, «натуру», чьими руками непосредственно творится произвол и насилие, остаются у Н. Лескова лишенными благородного качества — человеческой совести. Это и полицейский директор («Чертовы куклы»), и герои-рассказчики «Бытовых апокрифов» и «Административной грации». В двух последних произведениях рассказчики выступают носителями устойчивого жизненного опыта, неизменно стоят на позиции, исключающей всякое нравственное начало. Не случайно в основе рассказов дяди Христофорыча из «Бытовых апокрифов» стоит его мысль: «Теперешнее время не обещает ничего хорошего, потому что все идет на ложном начале. Ложное начало есть гуманизм...» [3, ед. хр. 3, л. 24].

Оба рассказа — и «Бытовые апокрифы», и «Административная грация» — строятся на одном и том же композиционном принципе: противопоставлении героями-рассказчиками более устойчивого и прочного с их точки зрения прошлого времени («...прочный порядок представлялся в днях проминувших» [3, ед. хр. 3, л. 24] современности, в которой они уже не чувствуют себя столь уверенно. Последнее обстоятельство послужило психологической мотивировкой к саморазоблачению героев, убежденных в правоте и государственной необходимости своих мерзостных поступков.

Вариантом такого «безнатурного» характера должен был стать герой-рассказчик «Бытовых апокрифов», по всей видимости, бывший шпион и провокатор. Выйдя в отставку в довольно высоком офицерском чине, он приезжает из Петербурга в провинцию и, поселившись в своем имении, ведет, казалось бы, уединенный и тихий образ жизни. Однако герой-повествователь с удивлением узнает, что вся округа трепещет перед име-

нем этого «воина» \*. Почтенная женщина, родственница героя-повествователя, предупреждает его: «Ты знаешь, у нас председатель палаты полетел. Все говорят, что это по его милости, и его губернатор и архиерей призывал и говорил, как надо служить при нем многолетие и что почтмейстер сообщает губернатору, куда он пишет. А такой молодой и еще ничего не значащий человек, как ты, ему на закуску мало. Он один раз амкнет — тебя и нет...» [3, ед. хр. 3, л. 20].

Оказывается, и теперь, находясь не у дел, «воин» живет по усвоенной инерции постоянного сыска и соглядатайства, сохраняет привычки службы в тайной полиции. Пришедшего к нему в гости молодого человека, от имени которого начинается рассказ, он прежде всего «испытывает» библиотекой, состоящей из книг вольнодумного содержания. Подведя юношу к книжным шкафам, дядя Христофорыч с профессиональной наблюдательностью следит за впечатлением, которое должно произвести его книгохранилище: «Что скажете-с? — добавил он, глядя на меня в упор, в одно и то же время ласково и строго (...) и, сдержав подавленный вздох, сказал: «Ах, дети, — как вы опасны в ваши лета». Он произнес это как давно знакомую и некогда сильно действующую и часто употребляемую фразу...» [3, ед. хр. 3, л. 19].

За внешне отеческим вниманием и дружеским расположением Александра Христофорыча читатель угадывает проницательного и опытного провокатора, не раз пользовавшегося этой ловушкой-игрой. Его «метод» по сути не так уж и сложен. Это усовершенствование грубого и примитивного способа, которым когда-то пользовался герой хроники Н. Лескова «Смех и горе» капитан Постельников, подбросивший запрещенную книжку Ватажкову и тут же донесший на него в полицию. Александр Христофорович действует тоньше: он сам заставляет жертву «определиться», располагая к себе откровениями о своей жизни, о семейных привязанностях, привычках. Но как только молодой герой останавливает свой выбор на запрещенном издании Герцена, хозяин мгновенно меняется: «Александр Христофорыч сейчас же перенял книгу из моих рук и беззвучно захохотал. Это меня смутило. — Ничего, ничего, — успокоил он, — вы-с определяетесь-с». [3, ед. хр. 3, л. 20]. Резкая метаморфоза, происшедшая с ним, сразу раскрывает его подлинные отношения к гостю: задушевные откровения оказались

---

\* Вряд ли простой случайностью можно объяснить совпадение довольно редкого имени героя — Александр Христофорович — с именем шефа жандармерии Бенкендорфа. Принимая во внимание, что Н. Лесков в начале 90-х гг. работал над эпохой А. Пушкина — К. Брюллова («Чертовы куклы»), а также тот факт, что «дни проминувшие», которые горячо защищает в рассказе Александр Христофорович, приблизительно совпадают с годами службы Бенкендорфа, — можно предположить, что «отсвет» этой реальной личности-учредителя Третьего отделения сказался на замысле «Бытовых апокрифов».

хитрой уловкой матерого хищника, заманившего очередную жертву.

В 90-е гг. жизнь открывается писателю не столько через неповторимость индивидуальной личности, сколько через художественное исследование поведения целых социальных групп, социальных типов. Н. Лескова все больше привлекает не человеческий феномен сам по себе, а личность с четко определенными социальными и временными приметами. В этот период особенно отчетливо проявилось стремление писателя соотнести человеческую «безнатурность» к обстоятельствам, ее породившим. Сатирические произведения 90-х гг., в том числе и «Бытовые апокрифы», свидетельствуют, что Н. Лесков вслед за М. Салтыковым-Щедриным вполне зрело подходил к проблеме взаимозависимости человека и среды, обстоятельств\*, которые совершенно отчетливо связывались им с конкретно-историческими условиями жизни в системе бюрократического самодержавного государства.

В своем неоконченном произведении писатель художественно воссоздает нерасторжимое единство общественной атмосферы тех лет и психологии героя. Критика в «Бытовых апокрифах» распространяется не только на него. Авторскому осуждению подвергается и окружающее общество, рабелепно застывшее в страхе перед бывшим доносчиком. Слухи о мнимой силе отставного «воина» доходят до гротескных несообразностей: даже порядок церковной службы приноравливают к полицейскому сыщику. Писатель выразительно показывает ту всеобщую трусость, которая служила прекрасной питательной почвой для существования типов, подобных Александру Христофоровичу. Вместе с тем герой-повествователь рассказывает, как после решительного с его стороны отпора всеобщий устрашитель предстал перед ним существом трусливым, заурядным и жалким. Таинственная многозначительность и суровая сдержанность поведения оказались своеобразной маской, профессиональным навыком человека, привыкшего управлять и распоряжаться человеческими судьбами. Правда психологическая сочеталась в неоконченном рассказе с социальной достоверностью облика.

Мы уже указывали на некоторую близость «Бытовых апокрифов» и «Административной грации», заключающуюся в определенном сходстве героев-рассказчиков. В обоих рассказах речь идет прежде всего о явлениях, свойственных общественному строю. Противопоставление прошлого настоящему — такова точка зрения рассказчиков. Смысл же идейной позиции автора иной. В «Административной грации» Н. Лесков подчеркивает взаимосвязь административной жандармской казуистики прош-

---

\* Думается, нет необходимости в этом смысле противопоставлять Н. Лескова М. Салтыкову-Щедрину, рассматривая первого лишь как моралиста-метафизика, игнорирующего социальный фактор. (См., например, в целом интересную статью В. Мыслякова [6, с. 133]).

лых лет и откровенной реакцией того времени, которое отображено в рассказе. Изошренность предательства, жестокость деспотизма, грубое административное насилие — звенья одной цепи, характеризующие государственную политику в целом.

«Бытовые апокрифы» обрываются как раз на том месте, где герой начинает свои рассказы, которые, по-видимому, должны были состоять из эпизодов его прошлой службы. И хотя их содержание осталось неизвестным, общее направление «апокрифов» отчетливо угадывается благодаря резко оценочному эпиграфу, предпосланному автором рассказу и сходному с эпиграфом «Административной грации».

«Бытовые апокрифы», как и «Пумперлей», поднимая проблему человеческой «безнатурности», создавались в русле общих художественных устремлений писателя, созвучных традициям сатиры М. Салтыкова-Щедрина. Оба произведения убедительно показывают направленность художественных поисков писателя в выборе человеческой «натуры» и обстоятельств ее проявления. Незавершенные рассказы Н. Лескова, как и его законченные произведения 90-х гг., демонстрировали многоликость человеческой «безнатурности», порождаемой характером общественной жизни России. Острота этой нравственной проблемы, ее социальные характеристики нашли в произведениях Н. Лескова свое яркое и убедительное отображение.

Список литературы: 1. Бушмин А. Сатира Салтыкова-Щедрина. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. 2. Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11-ти т., т. 9. — М.: Гослитиздат, 1956—1958. 3. Лесков Н. С. Бытовые апокрифы. — ЦГАЛИ, ф. № 275, оп. 3. 3. Лесков Н. С. Неоцененные услуги. — ГБЛ, отд. рукоп., ф. № 360, к. 2. 5. Лесков Н. С. Пумперлей (Памятные встречи). — ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 1. 6. Мысляков В. Тема «стыда» в творчестве Салтыкова-Щедрина. — Рус. лит., 1973, № 3. 7. Чуднова Л. Неопубликованный рассказ Н. С. Лескова «Памятные встречи. Пумперлей». — Уч. зап. Ленингр. пед. ин-та им. Герцена, т. 198, 1959. 8. Щедрин М. (М. Е. Салтыков). Поли. собр. соч.: В 20-ти т., т. 13. — М.; Л.: ГИХЛ, 1933—1941.

Статья поступила в редколлегию 4 октября 1980 г.

Л. П. Подлужная, доц.,  
Житомирский пединститут

## Некоторые жанровые особенности очерков А. И. Левитова

Большинство произведений А. Левитова — художественные очерки. В них предстает уклад жизни в России пореформенного времени, нравы крестьян, городских низов, реже — купечества и помещиков. Яркая писательская индивидуальность, богатство языковых средств, жанровое своеобразие очерков привлекали внимание как дореволюционных, так и советских

исследователей [1]. Предметом анализа стали произведения писателя в кандидатских диссертациях С. Проскурина [5] и Л. Пивоваровой [4]. Мастерству А. Левитова-очеркиста последняя посвятила специальную статью [3], где убедительно показала глубину авторского раскрытия настроений народных масс в связи с развитием в деревне капиталистических отношений. А. Левитова интересовал не только социальный смысл явлений, но и преломление их в психике персонажей. На разнообразных функциях пейзажа в очерках А. Левитова остановился в своей работе В. Шахов [6]. Исследователь показал, что образы природы, воссозданные писателем, способствуют восприятию изображенных фактов жизни; контрастируют с ними, участвуют в действии. Наличие пейзажа всегда мотивировано эстетическими и психологическими целями. И все же еще недостаточно исследованными представляются нам жанровые особенности очерков А. Левитова. Мы не ставим перед собой цели проанализировать все компоненты жанровой формы очерка писателя. Наша задача — уже. Мы остановимся на функции категории художественного пространства и художественного времени, а также образа рассказчика при персонифицированном повествовании от первого лица: реализует ли он авторскую позицию или создает дистанцию между автором и героями; какова его роль в композиционной организации текста.

В литературе художественное время и художественное пространство сопряжены с мировоззренческой и нравственной категориями и обладают значительной смысловой потенцией. Вследствие того, что писатели-демократы 60-х гг. перешли, по словам Н. Чернышевского, от воспроизведения «уединенных типов» к изображению «целой народной среды», очерки их многолюдны, социально многослойны. Таковы они и у А. Левитова\*. Устойчивой пространственной моделью в них является дорога, корчма, «комнаты с небилью». Здесь происходят встречи, разговоры. В очерке «Сцены и типы сельской ярмарки» много персонажей — становой, писарь, фельдшер, управляющий, его дочери, помещик, деревенский люд, купцы. Место действия — выгон возле церкви, куда съезжаются люди из окрестных деревень на ярмарку. В очерке «Целовальничиха» действие происходит в питейном заведении, где пьют, ссорятся, дерутся. От всего этого приходит в отчаянье добрая девушка Саша, вынужденная нести обязанности целовальничихи.

В очерках А. Левитова значимой является исконная символика дня, т. е. время от раннего утра до вечера или ночи. Например, в первом из приведенных очерков действие начи-

---

\* У А. Левитова есть два типа очерков — нравоописательные и портретные. В первых нет главного действующего лица; писателя интересуют нравы и обычаи представителей определенного социального слоя. Строятся эти очерки так, что в них соединяются рассказанные одна за другой истории человеческих судеб. В портретных очерках есть главный герой, дается его социальный портрет, здесь нередки и вставные новеллы о других персонажах.

нается вместе с восходом солнца. С сельской колокольни раздается благовест, из окрестных сел спешат на ярмарку люди. Но вот она закончилась: кто-то кого-то обманул; начальник избил «меньшего чина»; мужики насладились раешником отставного «ундера»; другие напились; крестьянка за деньги от продажи полотен купила отворотный корень, чтобы отвадить управляющего. День прошел, наступила ночь. Кончается и очерк: «Нет помина в это время о жизненном горе, тихо и светло на душе, а между тем так тоскливо замирает она!...» [2, т. 1, с. 152]. В «Целовальничихе» действие начинается тоже днем, а кончается в тихую ночь. Рассказчик-прохожий насмотрелся за день, как пьют, дебоширят, ругаются обитатели деревни. Грустно звучит финал очерка: «Месячным светом залита была деревенская улица, и полночная тишина невозмутимо царила над ней. Боже! В души больные моих страдающих братьев тишь бы такую ты послал...» [2, т. 1, с. 245]. В большинстве очерков А. Левитова действие происходит в течение дня, т. е. во время наибольшего оживления на дорогах и в людных местах, а кончается к вечеру или к ночи, завершаясь печальной нотой от сознания неустроенности человеческой жизни.

Редко, но встречаются очерки, события в которых происходят ночью, что также связано с определенной художественной задачей. В очерке «Степная дорога ночью» рассказывается о том, как крестьянский парень и дьячок взялись подвезти прохожего. Безлюдье и тишина на ночной дороге настраивают на повествование необыкновенных, «страшных» историй: о том, что римскому папе «две тыщи годов», что «тридцать годов тому родился антихрист», о том, как люди превращались в животных, как барашек заговорил человеческим голосом и т. п. Проезжий, ведя рассказ, удивляется ничем непоколебимой вере своих спутников в то, чего никогда и никто не видел. В очерке «Насупротив!» действие начинается в сумерки. Прохожий (рассказчик) ищет ночлег. Никто не пускает его в избу и словом «наsupротив» гоняют от одного двора к другому. Разные суеверия одолевают их: может домовых напустить, глаза отвести, ребенка украсть, намазать стену чем-то, от чего она загорится. Удивляется прохожий, как это люди, здраво рассуждающие о жизни, в то же время так верят всякой чепухе. А на рассвете рассказчик стал свидетелем пожара, который мужики и не пытались тушить, считая, что он послан «как кара божья». Запечатленные события ночи как бы еще раз подчеркивают темноту, забитость, рутинность мыслей и суеверность поступков деревенского люда.

Именно потому, что А. Левитов стремился к отражению обыденной, повседневной жизни народа, время в его правописательных очерках не событийное, а бытовое. Оно не имеет безусловного начала и конца, события совпадают с началом и концом рассказа о них. Временной срез у очеркиста не фон, а определенный период человеческого существования, передний

план жизненных событий. Эпизоды единичные организуются таким образом, что создают иллюзию своей многократной повторяемости; ими заполнены не данный день и час, описанные в произведении, а пространственный отрезок житейской хроники. Бытовое время превращается в сюжетослагающее. Мы встречаемся здесь с ограниченностью композиционного времени и потенциальной безграничностью жизненного сюжета.

Большими композиционными возможностями обладают очерки, написанные в форме воспоминаний и обращенные к памяти персонажей, как внутреннему пространству для развертывания событий. Собственное время рассказа в них сжато до нескольких часов, но при этом на экран припоминания проецируется время и пространство, охватывающие большой отрезок человеческой жизни. В одних случаях прерывистый, в других же — обратный ход сюжетного времени мотивируются психологией припоминания.

Так, нравоописательный очерк «Моя фамилия» построен как воспоминания. Центральный персонаж, он же вспоминающий, статичен. Хотя сам момент припоминания длится и недолго, но ретроспективно воспоминания рассказчика обращены к большому промежутку времени: тяжелое детство дворового мальчика, которого секут за недостаточную почтительность к барчуку; его жизнь в одной избе с тонкорунными ягнятами; оскорбление и унижение его матери и отца, свидетелем чего был ребенок.

Лирические воспоминания Ивана Сизова в очерке под тем же названием реализуются в пространственно-временном образе дороги, по которой идет герой — плебей-разночинец, кончивший семинарию. В произведении показан один день его пешего хода, а вспоминает он отрезок времени протяженностью в несколько лет. Читатель узнает, что чтение А. Пушкина, Н. Гоголя, М. Лермонтова и В. Белинского перевернуло жизнь Сизова. В душе юноши возникло желание принести пользу людям. Это заставило его пуститься в нелегкую дорогу—лишений, страданий, мучительной борьбы, которую вынесет редкий человек. В пути он встречается такого же как и сам бывшего семинариста — бедняка, ощутившего неодолимую тягу к музыке и идущего в Петербург искать школу, где бы можно было заняться ее изучением. Встретилась путникам компания молодых подгулявших господ, оскорбивших Сизова. В Петербурге героя ждал голод, холод, душу угнетали тяжелые думы. Два года жизни в этом городе ушли на то, что он «колотился своим лбом об ту каменную стену, которая становится у нас между молодыми бедняками и их жизненными целями» [2, т. 1, с. 729].

Чем движется обычное для нравовоспитательных очерков А. Левитова бытовое время? В центре очерка «Степная дорога днем» — пространственно-временной образ степной дороги, которая проложена через долины и косогоры, мимо церквей, уродливых изб без труб, с маленькими слепыми оконцами. Время

начала события предрассветное. Путник идет по широкой и длинной дороге, тишь и безлюдье располагают к воспоминаниям о бабке-рассказчице, о матери, незаметно переходящие в лирические излияния благодарности этим людям, «обставлявшим некогда бедную детскую жизнь» [2, т. 1, с. 431].

Основную смысловую нагрузку несет встреча рассказчика с чиновником Теокритовым. Рассказчик идет из Москвы, Теокритов же намеревается там служить, поэтому интересуется столичной жизнью. Путник охотно ему рассказывает об этом. И тут возникает еще один пространственно-временный образ — трехлетнее пребывание рассказчика в двух столицах, история, типичная для жизни разночинца-бедняка. Шел он туда, чувствуя свою поэтическую одаренность, шел с надеждой на стипендию или казенную вакансию. Но столица встретила юного мечтателя неласково, ожидания не сбылись, жизнь его была полна лишений и мучительной борьбы с нуждой. В свою очередь и Теокритов рассказывает, почему он оставил место столоначальника. Увиденное и услышанное позволяет рассказчику так закончить очерк о степном крае: «Эх ты, проезжая степная дорога, широкая, вдоль и поперек потом и кровью залитая! Когда это так же часто будет ходить по тебе светлая радость, как часто ходит по тебе людское темное горе?...» [2, т. 1, с. 493].

У А. Левитова случается, хотя и редко, присущее рассказу, но не характерное для очерка 60—70-х гг. воспроизведение интерьера. В этом случае писатель выписывает его особенно тщательно.

Подобный подход не только помогал, как, например, в очерке «Хорошие воспоминания», подробно воспроизвести картину жизни в доме отставного чиновника, но и определенным образом охарактеризовать эту жизнь, поскольку давалась она через восприятие рассказчика. Это он ясно видел нищету семьи, в то время как матери ничтожное содержимое сундуков казалось значительным достоянием дома.

Немаловажное значение в очерках придает писатель художественной детали. Она несет значительную смысловую и ассоциативную нагрузку. Например, в очерке «Хорошие воспоминания» Иван Сизов, вспоминая о своем тяжелом детстве, выделяет одну деталь, которая была символом жизни семьи то на грани крайней нищеты, то, временами, в призрачном довольстве. Этот символ — унылая герань на окне. В тех случаях, когда отцу, отставному титулярному советнику, удавалось выклянчить деньги у «благодетелей», раздобыть еды, а для топлива—стружек, от самоварного пара оттаивали стекла, луч света падал на герань, и она непривычно свежела. Но семейная радость была непродолжительной, солнечный луч исчезал, герань увядала, и в семье начиналась ругань. Художественная деталь делает описание достоверным, зримым, помогает воспринять картину в целом. В очерке упоминается и о прочно оставшемся в памяти рассказчика длинном, широком диване,



который считался лучшей вещью в квартире. В действительности же диван этот был рваным, «населенным» клопами, на нем в отсутствие родителей играли дети, а ночью спал сам хозяин. Эта деталь является в очерке своего рода символом обнищания семьи.

У А. Левитова мы не видим сложных, замысловатых сюжетов, его очерки состоят из отдельных сцен, объединенных личностью рассказчика. Он составляет композиционный центр произведения, от его лица ведется персонифицированное повествование. Это отнюдь не исключает случаев несовпадения его оценочной позиции и авторской. Например, в очерке «Сцены и типы сельской ярмарки» писатель как бы перепоручил повествование рассказчику, простому сельскому жителю, человеку недалекому. Он ладит с местным начальством. Становой и писарь, по его понятиям, люди благородные и образованные. Как о делах обычных, он рассказывает об их вымогательстве, взяточничестве, склонности к выпивке, разгулам. Не будь этого, что бы, мол, и вспомнил мужик о ярмарке? Патетика, с которой он говорит о сельских заправилах, ложная, поэтому и полна комизма. В конце очерка читатель уже чувствует присутствие автора, который заканчивает свое произведение в духе последних грустных строк гоголевской «Сорочинской ярмарки». Персонифицированное повествование рассказчика, речь персонажей и автора составляют здесь многослойную структуру. Почему А. Левитов избирает в данном случае именно такого рассказчика? Если бы говорил сам автор, это была бы сатира. Но очерк задуман как юмористический. Поэтому-то через несоответствие тона рассказчика тем явлениям, о которых он говорит, писатель добивается поставленной цели, произведение несет определенную достоверность.

Но большей частью рассказчик у А. Левитова человек, близкий автору по взглядам и понятиям. В прошлом у него было тяжелое детство, гнетущие и трудные годы пребывания в духовной семинарии; он или идет без средств в столицу с целью продолжить образование, или, не выдержав тягот той жизни, возвращается домой. Ему близки и понятны нужды и страдания простых людей. В очерке «Целовальничиха» такой разночинец-дворянин идет пешком из Саратова в столицу. В маленькой деревеньке он встречается с давшей ему приют хозяйкой избы и девушкой Сашей. Обе рассказывают о горестях своей жизни. Здесь-то и нужен был такой рассказчик, горожанин, внушающий к себе уважение и почтение. Живя в глуши, и хозяйка, и Саша испытывают потребность в разговоре с новым человеком, которому могут раскрыть душу, пожаловаться, попросить о помощи. Близок автору и рассказчик в очерке «Степная дорога ночью». Будь он одного уровня с деревенским парнем и дьячком, нелепые рассказы этих людей не вызвали бы у него удивления и сожаления. Писателю же хотелось, чтобы вслед за рассказчиком их темноте и суеверию изумился бы и читатель.

В России становление очерка связано с сатирической журналистикой второй половины XVIII в. Но особенно бурное развитие претерпевает этот жанр в 40-х гг. XIX в. У авторов «физиологий» (В. Даль, И. Панаев, Д. Григорович и др.) преобладали сугубо описательные характеристики, средством раскрытия особенностей жизни были поступки лиц, описываемых в пределах отдельной сцены или эпизода.

В 60-е гг. жанровая форма очерка изменилась. Он на длительное время превращается преимущественно в «крестьянский» очерк. Беспощадную правду о жизни русского крестьянина, его силе и слабостях содержат произведения Н. Успенского, Ф. Решетникова, А. Левитова, В. Слепцова. Очень усложнилось построение очерка. Предметом изображения становится уклад жизни среды, нравы, т. е. устойчивые отношения между людьми, сложившиеся в их общественной и частной жизни. В очерке подчеркивается не развитие, а статичность бытия. Средством описания является что-либо устойчивое, действие не создает принципиальных противоречий между героями и не разрешает тех конфликтов, которые все же иногда проникают в очерковый сюжет. Такой очерк близок к тому виду рассказа, в котором интриги и композиция лишены остроты, а развитие сюжета — внешней динамики. Как видим, его границы раздвинулись, возникли жанры «приграничные», находящиеся между очерком и рассказом.

Преобразовывался очерк в творчестве каждого отдельного писателя. Так, очерки Н. Успенского (вторая половина 50-х — 70-е гг.) положили начало новому этапу в развитии жанра. В литературу пришла крестьянская масса, показанная без прикрас, со всеми присущими ей порождениями эпохи крепостничества: невежеством, бесправием, суеверностью, забитостью.

Велика разоблачительная сила его очерков. Им присуща тонкая юмористическая окраска, которая не только не сглаживала впечатления от трагичности изображаемого положения крестьян, но усугубляла его.

В 1861 г. В. Слепцов выступил с циклом очерков «Владемирка и Клязьма». В них нашли отражение общественные процессы, характерные для времени отмирания старых феодальных отношений и утверждения новых буржуазных: оскудение дворянства, вытеснение его буржуазией, жестокая эксплуатация рабочих, пагубное влияние капитализма на быт и нравы рабочих, расслоение крестьянства. Глубина постановки такого широкого круга вопросов, касающихся пореформенной жизни России, не наблюдается ни у одного очеркиста начала 60-х гг.

Следующий цикл очерков В. Слепцова «Письма об Осташкове», обличавших либерализм, композиционно стройнее первого. До минимума сведены здесь авторские публицистические отступления, описания этнографического характера, шире ис-

пользуются художественные приемы, характерные для рассказов писателя: ирония, иносказание, развернутое сравнение.

В ряду выдающихся представителей демократической литературы 60-х гг. видное место занимал Ф. Решетников. С его именем связаны новые темы в литературе: он писал не только о жизни крестьянства, но и о горнозаводских людях, социальных низах города, о духовенстве. Композиционно очерки у этого писателя сложнее, чем у Н. Успенского. Повествование велось от лица рассказчика-персонажа, который обрисовывался во всей полноте индивидуальных черт. В отличие от Н. Успенского, в очерках которого преобладает диалог или они сплошь диалогичны, у Ф. Решетникова изобразительный и описательный элементы уравновешены. Его очеркам присуща строгая фактичность и этнографичность.

Произведения А. Левитова уступают очеркам названных писателей в остроте постановки социальных вопросов. В его манере ощутимы такие характерные черты, как субъективность повествования, выражающаяся в причастности автора к изображаемому, раскованность композиции. В то же время произведения писателя лишены исследовательского элемента, этнографической фактичности и публицистичности. Ярко выраженная эмоциональная окраска их, наличие лирического пейзажа, сложность построения, широкое использование автором ретроспективности позволяют сделать вывод, что произведения А. Левитова наиболее промежуточны между очерком и рассказом. Поэтому их в большей мере, чем сочинения других писателей 60—70-х гг., можно считать художественными очерками.

**Список литературы:** 1. Александр Иванович Левитов: Библиографический указатель. — Липецк, 1976. 2. *Левитов А. И.* Соч.: В 2-х т. — М.; Л.: Изд-во Academia, 1932. 3. *Пивоварова Л.* Мастерство социально-психологического анализа в очерках А. И. Левитова. — В кн.: Мастерство очеркиста. Казань: Изд-во Казанск. ун-та, 1970, вып. 1. 4. *Пивоварова Л.* Очерки А. И. Левитова (Особенности мастерства Левитова-очеркиста): Автореф. дис. ...канд. филол. наук. — М., 1967. 5. *Проскурин С.* Очерки А. И. Левитова и их художественное своеобразие: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. — М., 1956. 6. *Шахов В.* Некоторые жанровые особенности очерков А. И. Левитова (поэтика и смысловая роль пейзажа). — В кн.: Проблемы жанрового развития в русской литературе XIX века. Рязань: Изд-во Рязанск. пед. ин-та, 1972.

Статья поступила в редколлегию 28 мая 1980 г.

## А. П. Чехов и русское искусство конца XIX века

Развитие русского реалистического искусства в конце XIX века шло по пути все более глубокого и всеохватывающего проникновения в жизнь и поисков наиболее непосредственного и сильного воздействия на нее. А. Федоров-Давыдов основной тенденцией в искусстве той поры считал «все большее выдвигание значения психологического состояния сравнительно с внешним действием», что и в живописи, и в литературе сказалось в уменьшении внимания к внешней фабуле, в отказе от «прямых логических выводов и указующих сентенций», в тяготении к иным способам подспудного эмоционального влияния на человека [15, с. 30]. Сама литература в это время как бы начинает сближаться с живописью, добиваясь создания словом такого изображения действительности, которое производило бы впечатление видимой картины.

Об этом нередко говорил А. Чехов, считая, что нужно писать так, «чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина» [18, П.\*, т. 1, с. 242]. Представление, например, о пространстве часто передается в его рассказах с помощью использования законов перспективы, свойственных живописи. Так, в «Агафье» одно из описаний окружающей героя местности строго выдержано в ракурсе восприятия лежащего человека. В «Святой ночи», чтобы создать впечатление движения парома по реке, рассказывается о том, как расплывались контуры берега, от которого удалялся паром, и от противоположного берега «длинными, широкими полосами ползли... навстречу отражения огня в воде» [18, С.\*\*, т. 5, с. 95]. В рассказе «Мыслитель» с помощью такого «картинного» изображения А. Чехов передает даже понятие о времени, течение которого ощущается не только в движении солнца по небу, но и в изменении длины теней, падающих от предметов. Если действие происходит в темноте, то писатель непременно говорит не о самих людях, а о видимых темных силуэтах или тенях. Вот как, например, нарисована в «Верочке» встреча героини с Огневым в ночном саду: «От невысокого палисадника отделилась темная тень и пошла к нему навстречу». Описывает А. Чехов и то, как во время выхода двух людей на террасу с лампой их «длинные, узкие тени шагнули через ступени к цветочным клумбам, закачались и уперлись головами в стволы лип» [18, С., т. 6, с. 71, 69]. Говоря о том, как нужно писать, А. Чехов часто приводил в пример свой рассказ «Волк», где картина лунной ночи передана с помощью изображения сверкающего на плотине осколка стекла, тени, падавшей

---

\* П. — письма.

\*\* С. — сочинения.

от мельничного колеса и мелькнувшего черного силуэта, который оказался волком.

Такая манера повествования была своего рода веянием времени, ее можно наблюдать и у современников А. Чехова — писателей-восьмидесятников. Так, в «Первом сражении» И. Щеглов ощущение высоты оврага, по верху которого едет герой, передает описанием картины, видимой на дне: «небольшой, довольно жалкий ручеек, в котором там и сям какие-то маленькие солдатики купались, полоскали белье и мыли лошадей» [20, с. 17]. Однако, если у писателей-восьмидесятников это были лишь отдельные находки, то в творчестве А. Чехова такая манера изображения стала сознательно разрабатываемой системой. Воздействие «картинности», создающей определенное впечатление, писатель нередко использовал как средство в постижении жизненных явлений. Недаром в повести «Бабы царство» героиня, запутавшаяся в жизненных противоречиях, думает, что если бы прожитый ею день можно было изобразить на картине, то сразу бы стало все ясно в ее поступках. Здесь, вероятно, имелось в виду не просто логическое осмысление сюжетного рисунка, смысловых ходов картины, а идея, рождающаяся совокупностью всех ее элементов (рисунком, композицией, тонами, светотенью).

Стремление «передать эмоциональное содержание внеэмоциональным способом» [13, с. 130], которое Е. Тагер отмечал в литературе, было свойственно всему русскому искусству того времени. Так, картина Ф. Васильева «В Крымских горах», самая, казалось, обыкновенная по сюжету, изображающая весьма банальную повозку с волами на дороге, неожиданно своим общим впечатлением вызвала ощущение затаенного трагизма, борьбы каких-то стихий в мире и человеческой жизни. Не случайно И. Крамскому, который «никогда не мог представить себе, чтобы пейзаж мог вызвать такие сильные ощущения», неуловимое воздействие этой картины представлялось чем-то «почти мистическим, чарующим» [5, с. 145].

В беллетристике, стремящейся к живописной иллюзии и к воздействию не на логику, а на чувственно-эмоциональное восприятие читателя, незначительные на первый взгляд детали и полутона в совокупности дают именно такое представление о жизни, которое, заменяя прямые рассуждения, косвенно передает идеи писателя. Читатель не разумом, а непосредственным чувством понимал и тот страх, который в чеховской «Палате № 6» вызывает у героя тень, лежащая на полу в лунную ночь от решетки окна, и ту восторженность, какую испытывает влюбленный герой повести М. Альбова при виде на лестнице «ряда ступеней, облитых лунным сиянием, с падавшими на них узорчатыми тенями решетки от перил...» [1, с. 129].

Возможно, что в этом преобладании общего настроения над фабулой сказались достижения психофизиологии, обнаружившей в восприятии мира человеком связь между звуком, цветом и формой. В чеховском рассказе «Дома» говорится о малень-

ком герое, передающем на рисунках «кроме предметов, и свои ощущения. Так звуки оркестра он изображал в виде сферических дымчатых пятен, свист — в виде спиральной нити... В его понятии звук тесно соприкасался с формой и цветом, так что, раскрашивая буквы, он всякий раз неизменно звук Л красил в желтый цвет, М — в красный, А — в черный и т. д.» [18, С., т. 6, с. 103]. В другом рассказе герою, слушающему игру на свирели, ее «самые нижние ноты почему-то напоминали туман, унылые деревья, серое небо» [18, С., т. 6, с. 327]. Характерно, что А. Чехов, оценивая воздействие на читателя рассказа Д. Григоровича «Сон Карелина» с естественнонаучной точки зрения, подчеркивал то, как у человека могут бессознательно ассоциироваться впечатления от холода, серых камней, жестоких людей. При этом намек на один из них вызывает представление о другом [18, С., т. 2, с. 29—30]. Конечно, писатели чаще всего не стремились к сознательному привлечению в творческий процесс тех или иных достижений естествознания. Д. Григорович в ответ на похвалу А. Чехова в умелом использовании им законов ассоциативно-бессознательных сцеплений замечал, что он вовсе не задавался такой целью. Тем не менее у многих писателей эта особенность проявлялась даже тогда, когда они не подозревали, что в их произведениях присутствует элемент научности.

Обостренная эмоциональная чуткость к обыденным, заурядным явлениям, тяготение к передаче определенных настроений исподволь, незначительными, на первый взгляд, деталями связывалась именно с успехами естественных наук, открывающих все более тонкие и сложные связи человека с окружающим миром \*.

В то время, когда писатели тяготели к живописному изображению, живопись, а за ней и литература начали как бы сближаться с музыкой. Она рождала в человеке трудно выражимые, но от этого не теряющие ни силу, ни направленность ощущения. Во «Врагах» А. Чехов стремился к изображению переживаний, которые «нескоро еще научатся понимать и описывать» и которые «умеет передавать, кажется, одна только музыка» [18, С., т. 6, с. 33—34]. В «Верочке» и «На пути» понятие музыки снова вводится при передаче волнующих и не поддающихся пересказу человеческих чувств. И. Крамской, говоривший о передаче «музыки в природе» как задаче изобразительного искусства, сравнивал воздействие уже упоминаемой картины Ф. Васильева с музыкой: «...Точно не картина, а во сне какая-то симфония доходит до слуха...». А после смерти художника писал И. Репину: «Решительно, мы лишились музыканта» [5, с. 145, 97, 173].

В то же время в самой музыке наблюдалось порой тяготе-

---

\* Интересно об этом пишет Л. Усманов в книге «Литературно-художественный процесс конца 19 века и развитие научной мысли в России» [14].

ние к «картинности» и «рассказности», что сближало ее с живописью и литературой. М. Мусоргский создает цикл «Картинки с выставки», переложив на язык звуков сюжеты картин В. Гартмана. Интересно, что к одной из них («Лиможский рынок») композитор даже написал пояснительную программу, рассказывающую о тех рыночных событиях и пересудах, которые должна изображать музыка [17, с. 540]. Так в его творчестве причудливо переплетались и музыка, и живопись, и рассказ. Стремление композитора к изобразительности, к передаче музыкой не только эмоций, но и образов внешнего мира было отмечено его современниками. Поэт А. Апухтин, не принимая такого новаторства в музыке, с иронией писал: «Ты, Мусоргский, посредством нот расскажешь все на свете: как петли шьют, как гриб растет, как в детской плачут дети» [2, с. 268]. Между тем поиски музыкального искусства шли именно в таком направлении. Н. Римский-Корсаков в «Снегурочке» музыкальными средствами передает и эффект вырастающего леса, преграждающего путь Мизгирю в его поисках Снегурочки, и даже картину мерцающих светлячков. Изобразительность музыки И. Римский-Корсаков считал одной из важных задач своего творчества, говоря о «возможности существования светового, цветового, а отсюда уже, далее, и программного, образного восприятия звука» [7, вып. 2, с. 368]. Написав для «Сказки о царе Салтане» отрывок о путешествии бочки по морю («В синем небе звезды блещут...»), он с удовлетворением отмечал: «Кажется вышло довольно изобразительно» [7, вып. 3, с. 176].

Такое своеобразное взаимообогащение искусств определялось как общим развитием культуры, так и поисками более полного и всеохватывающего отражения жизни. Новаторские искания в искусстве стимулировались и самой социально-исторической обстановкой, чрезвычайно усложнившейся к концу века. Постепенное разочарование русского общества в результатах, достигнутых «эпохой реформ», наступление мрачной реакции, обострение классовых противоречий в стране порождали все более настоятельную потребность разобраться в существе происходящих процессов. Это вызывало у многих стремление к самостоятельным поискам, к выявлению сути проблем через непосредственное проникновение в саму жизнь. Известный критик и историк литературы Е. Соловьев (Андреевич) говорил, что для осмысления явлений окружающей действительности необходимы «дорога самостоятельного мышления» и «чувствительность к личному опыту». Даже субъективизм, неизбежный для поисков такого рода, он считал положительным фактором, который «расширит познание жизни», и, так как настоящая истина еще неизвестна, поможет через совокупность различных опытов, идей и восприятий найти к ней путь [12, с. 11—12]. Возможно, с этим связано и усиление лиризма в русском искусстве того времени, когда даже социально-исторические темы порой трактовались в лирическом освещении [8,

с. 18—19]. Читатели и зрители все больше ориентировались на непосредственно-эмоциональное восприятие. Ощущалось тяготение не конструировать произведение искусства по заранее заданной философской, этической или другой программе, а, внимательно вглядываясь в жизнь, в самые незначительные ее проявления, искать в них скрытый глубокий смысл, «невидимую правду» действительности. Не случайно в это время очень популярным стал жанр короткого рассказа, в основе которого лежало отдельное жизненное наблюдение, оценка, списанная с натуры, подмеченное типичное явление и т. д.

Этими общими, характерными для конца XIX века тенденциями в русском искусстве направлялось и развитие пленэрной живописи. Интересно, что И. Фолькельт, признавая заслуги пленэра в освобождении изобразительного искусства от условных академических шаблонов, в приближении к более правдивой передаче окружающей действительности, в то же время считал «нелепой» самую возможность предположить, чтобы, например, в музыке появилось что-нибудь подобное и для музыканта основой творчества стали бы «голоса людей, зверей, пение птиц или шум неорганической природы» [16, с. 65]. Русская же музыка как раз и шла по этому пути. Например, М. Мусоргский своим творческим кредо называл стремление добиться, чтобы музыка стала «художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее» [6, т. 1, с. 100]. Н. Римский-Корсаков для «Снегурочки» изучал пение птиц, перелагая его на ноты [11, с. 176—177]. Даже скрип пера летописца (М. Мусоргский «Борис Годунов») или полет шмеля (Н. Римский-Корсаков «Сказка о царе Салтане») становились объектом музыкального изображения. Это был своего рода пленэр в музыке, стремящейся приблизиться к наиболее полной передаче живой действительности во всей ее неповторимости и многообразии.

В то же время обращение искусства к самым заурядным и мелким явлениям нередко соединялось с попытками постигнуть глубинный смысл жизни, найти общую идею, связывающую ее отдельные звенья. И. Фолькельт отмечал в искусстве той поры странное соединение самого скрупулезного эмпиризма, доходившего порой до натурализма, с широкими обобщениями, в свете которых маленький факт обыденности начинал иногда возвышаться чуть ли не до символа [16, с. 181]. Даже пейзаж, считавшийся ранее в живописи самым индифферентным по отношению к проблемам современности жанром, теперь выдвинулся на видное место, с его помощью стали передавать не только человеческие переживания, но и идеи социально-исторического характера (И. Левитан «Владимирка»). В литературе признанным мастером таких многозначных пейзажей стал А. Чехов («Степь», «В овраге»).

Если раньше для того, чтобы вызвать ощущение напряженного драматизма и навеять тревожные раздумья, искусство обращалось к исключительным сюжетам (К. Брюллов изображал



гибель Помпей, И. Айвазовский — кораблекрушения), то Ф. Васильеву для этого достаточно было изобразить обыкновенную повозку с волами на дороге («В Крымских горах»), а И. Левитану — церквушку на крутом речном берегу («Над вечным покоем»). Точно так же в чеховском сборнике с программным названием «В сумерках» в маленьких житейских случаях, в обыденных событиях вдруг начинает ощущаться глубокий драматизм жизни той эпохи, доходящий до «кошмаров», и за невзгодами отдельных людей чувствуется коренное жизненное неустройство.

Некоторое отношение к этим процессам имели и новаторские поиски М. Мусоргского в опере «Хованщина». Вопреки традиционным канонам она не имела четкой сюжетной линии и представляла собой как бы искусную мозаику разноплановых образов и эпизодов. Но через отдельные судьбы и события просвечивался общий смысл эпохи социально-исторических сдвигов. Во время работы над «Хованщиной» композитор главную задачу видел в постижении жизненной сущности через наблюдение «тончайших черт природы человека и человеческих масс». Причем он говорил о необходимости «подмечать и изучать» эти черты всеми возможными способами — и логикой, и непосредственным чувством: «в чтении, в наблюдении, по догадкам, *всем нутром* изучать». Подобные суждения художник соединял с восхищением естественнонаучными методами Ч. Дарвина [6, т. 1, с. 140—141]. В живописи в это время появилась новаторская картина В. Сурикова «Утро стрелецкой казни», в которой также «принципиальная новизна построения заключается в том, что композиция не имеет единого центра». В ней равное внимание уделено и стрельцам с их семьями, и царю Петру, и его окружению. Однако картина «не рассыпается на сумму отдельных индивидов, а образует внутренне связанный организм...» [3, с. 26].

Сложные процессы в искусстве конца XIX в. предъявляли к художнику новые требования. Имя А. Чехова ярко выделялось среди беллетристов-восьмидесятников, таких как М. Альбов, К. Баранцевич, И. Щеглов и другие, именно потому, что, в отличие от них, он не просто отражал веяния эпохи, а сознательно шел им навстречу. Ориентируясь на научные методы, А. Чехов считал ведущим принципом познания жизни всеобщую взаимосвязь явлений как природы, так и человеческого общества, утверждал, что писатель должен через единичное и частное подниматься до общего [18, П., т. 3, с. 37]. Вместе с тем он стремился направлять читательское восприятие исподволь, как бы устраняя саму возможность предвзятой субъективной авторской оценки. Удивительное сочетание образности, объективности и поэтичности, придававшее творчеству писателя особое обаяние, определялось и сознательной установкой А. Чехова на плодотворность взаимообогащения искусств. Недаром термины *картины* и *музыка* нередко появлялись у него именно там,

где речь шла о принципах художественного изображения жизни в литературе. «Так вот и видишь перед глазами», — восхищался изобразительностью произведений А. Чехова Д. Григорович [10, с. 208]. «Точно ты не писатель, а сама природа, — вторил ему А. Сумбатов (Южин), обращаясь к писателю. — Я все в и жу без описания». П. Островский сравнивал воздействие рассказов А. Чехова с впечатлением, которое производит музыка, когда даже отдельно взятый аккорд «затрагивает в душе слушателей чувствительное место и иногда очень глубоко в ней отдается; удивительная способность» [9, с. 62, 52]. Н. Вагнер, сам занимавшийся беллетристикой, писал: «Чехов, по моему, такой талант, какого у нас на Руси еще не было... Мне кажется, что в Чехове современный реализм сказал свое последнее слово...» [19, с. 101]. Эти отзывы предвосхитили высокую оценку творчества А. Чехова его благодарными потомками.

Список литературы: 1. *Альбов М.* На точке. — СПб., 1888. 2. *Апухтин А.* Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1961. 3. *Кеменов В. В. И.* Суриков. — В кн.: История русского искусства. Т. 9, кн. 2. М.: Наука, 1965. 4. Константин Коровин вспоминает... — М.: Изобр. искусство, 1971. 6. *Крамской И.* Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. — СПб., 1888. 6. *Мусоргский М.* Литературное наследие: В 2-х т. — М.: Музыка, 1971—1972. 7. *Орлова А., Римский-Корсаков В.* Страницы жизни Н. Римского-Корсакова: Летопись жизни и творчества. Вып. 2—3. — М.: Музыка, 1971—1972. 8. *Орлова Е.* Новаторские тенденции в тематике русского музыкального искусства начала 20-го века. — В кн.: Русская музыка на рубеже 20 века. М.; Л.: Музыка, 1960. 9. Письма к А. П. Чехову / Подг. И. Федоров и А. Эйгес. — Записки отд. рукоп. ГБЛ, вып. 8. М., 1941. 10. Письма к А. П. Чехову / Под ред. М. П. Чеховой. — В кн.: Слово. Сб. 2. М., 1914. 11. *Соловьев А.* Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова. — М.: Музыка, 1964. 12. *Соловьев Е.* В раздумьи. — СПб., 1893. 13. *Тагер Е.* Новый этап в развитии реализма. — В кн.: Русская литература конца 19 — начала 20 века. Девяностые годы. М.: Наука, 1968. 14. *Усманов Л.* Литературно-художественный процесс конца 19 века и развитие научной мысли в России. — Ташкент, 1977. 15. *Федоров-Давыдов А.* Русский пейзаж конца 19 — начала 20 века. — М.: Искусство, 1974. 16. *Фолькельт И.* Современные вопросы эстетики. — СПб., 1900. 17. *Хубов Г. М. П.* Мусоргский. — М.: Музыка, 1969. 18. *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т.: Письма: В 12-ти т. Соч.: В 18-ти т. — М.: Наука, 1974. 19. Чехов в неизданной переписке современников / Публ. Н. Гибович. — Вопросы литературы, 1960, № 1. 20. *Щеглов И.* Первое сражение и др. рассказы. — СПб., 1887.

Статья поступила в редколлегию 10 октября 1979 г.

Г. И. Пономарев, доц.,  
*Ужгородский университет*

### **Проблемная статья в критическом творчестве И. А. Гончарова**

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» подняло на новую высоту творческого осмысления проблемы теории литературной критики [1].

В истории критики и литературоведения удельный вес анализа вопросов мастерства и критической поэтики пока явно недостаточен. А ведь без уяснения таких важных компонентов критики, как архитектоника материала, приемы анализа, язык и стиль, полемичность и другие, невозможно представить себе индивидуальность исследователя. Как бесконечно разнообразны приемы и средства художественной выразительности в литературе, так и безграничны в своей неповторимости приемы критической характеристики, делающие непохожим одного критика на другого. Разобраться в индивидуальной манере того или иного исследователя, особенно выдающегося, — значит установить его место в истории критической мысли, развитии литературы в целом, поскольку критика — «неотъемлемый компонент литературы» [4, с. 170]. Одним из первых начал говорить о необходимости типологического изучения истории критики Б. Бурсов: «Как в истории литературы правомерно ставить вопрос о типе романа, созданном, например, Тургеневым, Гончаровым или Достоевским, точно так же в истории критики можно говорить о типе критической статьи, сложившемся в практике того или иного выделяющегося критика...». И далее: «Критика, выражающая передовое общественное мнение, отличается как своим содержанием, так и формой» [2, с. 150, 153].

Разумеется, форма критической статьи может рассматриваться только в единстве с ее содержанием.

В этом отношении интересно литературно-критическое наследие выдающегося русского писателя И. Гончарова. В историю литературной критики вошли в основном такие его монографические статьи, как «Мильон терзаний», «Заметки о личности Белинского», «Лучше поздно, чем никогда», «Предисловие к роману «Обрыв». Все они глубоки по мысли, ценны тонкостью художественно-эстетических наблюдений и являются

программными в выражении литературно-критической концепции И. Гончарова. Значительны они и в историко-литературном плане, поскольку здесь дается мастерский психологический портрет великого русского критика В. Белинского, уясняется смысл и художественная структура главного труда писателя — трилогии, которая многосторонне и подробно им прокомментирована.

Характерные типологические черты И. Гончарова-критика наиболее полно и выразительно проявились прежде всего в статье «Милльон терзаний», которая является собственно критической, в то время как «Заметки о личности Белинского», «Лучше поздно, чем никогда» носят мемуарный характер со всеми присущими этому жанру особенностями.

Изучение исследовательского мастерства И. Гончарова убеждает, что метод его эстетического анализа складывался в русле традиций «реальной критики» (В. Белинский, Н. Чернышевский, Н. Добролюбов), которая предусматривала углубленную и полную характеристику содержания произведения. Под их благотворным влиянием проходило формирование литературно-критической мысли И. Гончарова, его стремление стать на почву историзма \*.

Чтобы понять специфику проявления историзма в критическом методе И. Гончарова, необходимо вспомнить о его отношении к бессмертной комедии А. Грибоедова. Не будет преувеличением сказать, что в художественном сознании И. Гончарова-писателя и критика автор «Горя от ума» занял совершенно особое место. Широта и интенсивность его обращения к «Горю от ума» — весьма примечательный факт литературного пиетета. Пьеса А. Грибоедова, считает Н. Пиксанов, «положительно стала... вечным спутником литературного мышления» И. Гончарова [6, с. 447]. Закономерным итогом раздумий писателя над идейно-поэтическим богатством этого произведения была его статья «Милльон терзаний» (1872), «в которой превосходный анализ постановки «Горя от ума» в 1871 году в Александринском театре сочетался с тонкими замечаниями об игре отдельных актеров, анализ самой пьесы как «сценического действия» — с гениальным раскрытием ее драматургической композиции и общей эстетической и литературно-исторической оценкой произведения» [6, с. 447].

В композиции статьи выделяются два основных плана: теоретико-эстетический и критико-оценочный. Статья отличается логической стройностью и завершенностью структурных компонентов. От более общих положений (историческая судьба «Горя от ума», сопоставление комедии с романами А. Пушки-

---

\* Проблема историзма критического метода И. Гончарова не уделено достаточного внимания в статье А. Цейтлина «Гончаров-критик» [8]. Суммарный характер носит оценка эстетической позиции И. Гончарова и в монографии А. Рыбасова [7].

на и М. Лермонтова, формулирование авторской критической методологии и т. д.) критик переходит к частным вопросам. Он анализирует новаторскую сущность пьесы, своеобразие ее жанра, композиции и языка, давая многоплановую сравнительную характеристику центрального персонажа, которая относится к наиболее талантливым страницам русской критики, посвященным оценке комедии А. Грибоедова.

Историзм метода И. Гончарова проявился в плодотворной попытке соотнести комедию «Горе от ума» с действительностью, в стремлении представить судьбу пьесы в восприятии грядущих поколений. Фактор времени, временной связи существует в теоретических построениях критика.

Обратим внимание на начало статьи: «Комедия «Горе от ума» держится каким-то особняком в литературе и отличается молодостью, свежестью и более крепкой живучестью от других произведений слова. Она, как столетний старик, около которого все, отжив по очереди свою пору, умирают и валятся, а он ходит, бодрый и свежий, между могилами старых и колыбелями новых людей. И никому в голову не приходит, что настанет когда-нибудь и его черед» [3, с. 7]. Аналогичное суждение высказывается и в статье «Лучше поздно, чем никогда»: «...Романы и вообще художественные произведения слова ...живут для своего века и умирают вместе с ним; только произведения великих мастеров переживают свое время и обращаются в исторические памятники» [3, с. 64].

Смелость и диалектичность мысли И. Гончарова тем не менее не скрывают ошибочности и противоречивости его взглядов. Это особенно заметно в тех случаях, когда критик пытается привязать какое-либо произведение к эпохе, когда оно создавалось, и, исходя из этого, решить дальнейшую судьбу его восприятия новыми поколениями читателей. Так, он явно ошибочно умозаключает, что в «Недоросли» Д. Фонвизина нет «ни одного намека... на живую жизнь», что комедия, «отслужив свою службу, обратилась в исторический памятник» [3, с. 8]. Столь же категорично и беспощадно, но, безусловно, ошибочно судит И. Гончаров и о собственном творчестве. Непосредственность историзма И. Гончарова в его подходе к уяснению идейно-эстетической и общественной значимости художественного творчества была обусловлена умеренным просветительским либерализмом, на позициях которого стоял критик.

Говоря об ограниченности критического метода И. Гончарова, нельзя, разумеется, представлять дело так, будто бы он не понимал, что произведения могут пережить своих творцов и даже свою эпоху (кстати, в статье «Миллион терзаний» критик сумел обосновать бессмертие «Горя от ума»). Связь произведения с эпохой И. Гончаров понимал несколько упрощенно, как бы «утилитарно». Отсюда и понятия «современное искусство», «современное произведение» толковались им в плане непосредственной связи идей и типов произведения с действительностью.

Такой взгляд наложил свой отпечаток и на оценку И. Гончаровым образов «лишних людей» — Онегина и Печорина. Он от­казывал «лишним людям» в какой бы то ни было прогрессивности, даже для своего времени. Главным пороком Онегина и Печорина критик считал их бездействие: «И Онегин и Печорин оказались неспособны к делу, к активной роли, хотя оба смутно понимали, что около них все истлело. Они были даже «озлоблены», носили в себе и «недовольство» и бродили как тени с «тоскующей ленью». Но, прези­рая пустоту жизни, праздное барство, они поддались ему и не подумали ни бороться с ним, ни бежать окончательно» [3, с. 14]. И. Гончаров даже не делает попытки выявить причины этой бездеятельности, «лишние люди» вырываются из контекста социально-исторических условий и рассматриваются сами по себе. Такой внеисторический подход к оценке «лишних людей» свидетельствовал не только об ограниченности его критической методологии, но и об известной узости в понимании эстетической природы художественного образа, в создании которого преувеличивалась роль интуитивного начала.

Глубоко и всеобъемлюще истолковывает И. Гончаров образ Чацкого, резко противопоставляемого Онегину и Печорину [3, с. 13—14]. Сложность замысла А. Грибоедова не сразу была уяснена современниками. То обстоятельство, что Чацкий с юношеским задором обличает «фамусовщину», сплошь и рядом, по мнению В. Орлова, «давало повод говорить о «неестественности» его поведения, о «ненатуральности» образа. Чацкому долго и упорно отказывали в жизненной (а следовательно, и в художественной) убедительности именно потому, что черты протестанта и борца были в нем нарочито резко подчеркнуты» [5, с. 15]. Даже В. Белинский не смог по достоинству оценить этот образ и саму комедию в своей обширной статье «Горе от ума», сочинение А. С. Грибоедова» (1839). И. Гончаров, как считает А. Цейтлин, «сочувствовал борьбе Чацкого против косности, инертности и паразитизма феодально-крепостнического уклада жизни. Чацкий боролся с «фамусовщиной», которая теснейшим образом связана была с «обломовщиной», являясь в сущности ее исторической разновидностью» [8, с. 293]. Вот почему критик отдает ему свои симпатии, видит в этом образе воплощенные черты человека будущего, необыкновенно высоко ценит в грибоедовском герое обличителя «лжи и всего, что отжило, что заглушает новую жизнь, «жизнь свободную» [3, с. 30]. В отличие от «лишних людей», «все слова Чацкого разнесутся, повторятся всюду и произведут свою бурю» [3, с. 29]. По мнению А. Цейтлина, И. Гончаров «трактует Чацкого как революционера, не добившегося победы, но подготовившего своей борьбой ее грядущее торжество» [8, с. 294]. Он ищет и находит Чацкого не только в литературе, но и в жизни: такими были В. Белинский и А. Герцен. «Каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого...» [3, с. 32].

Статья И. Гончарова «Милльон терзаний» отличается богатством идейно-эстетической проблематики. Заслуживают внимания в ней размышления о природе и художественных приемах реалистического творчества, постановка проблемы национального начала в культуре и искусстве, вопросов творческого процесса, специфики искусства, преемственности литературного развития и др. Статья написана чрезвычайно эмоционально, с глубоким проникновением в психологию грибоедовских героев, в ней богаты и разнообразны средства образного выражения мысли, строго выдержано и единство стиля, примечательны гибкость и пластичность языка. По своей жанровой разновидности это критико-эстетический этюд широкого художественно-образного диапазона. Многие плодотворные критические идеи ее утверждают принципы реализма в искусстве. Отличаясь эстетической глубиной, пронизательностью и жизненной конкретностью, эти идеи играют определенную роль и в развитии критики социалистического реализма.

Список литературы: 1. О литературно-художественной критике: Постановление ЦК КПСС. — Коммунист, 1972, № 2. 2. Бурсов Б. Мастерство Чернышевского-критика. — Л.: Сов. писатель, 1959. 3. Гончаров И. А. Собр. соч. В 8-ми т., т. 8. — М.: Худож. лит., 1955. 4. Кожин В. Критика как компонент литературы. — В кн.: Современная литературная критика. Вопросы теории и методологии. М.: Наука, 1977. 5. Орлов В. Предисловие. — В кн.: Грибоедов А. С. Соч. М.: ГИХЛ, 1953. 6. Пиксанов Н. Гончаров. — В кн.: История русской литературы. В 10-ти т., т. 8, ч. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941—1956. 7. Рыбасов А. И. А. Гончаров. — М.: Молодая гвардия, 1957. 8. Цейтлин А. Гончаров-критик. — В кн.: История русской критики. В 2-х т., т. 2. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958.

Статья поступила в редколлегию 8 ноября 1980 г.

В. И. Силантьева, ассист.,  
Одесский университет

## Повесть А. П. Чехова «Степь»

(жанрово-композиционные особенности)

«Степь» — одно из наиболее нерасшифрованных произведений А. Чехова. Повесть имеет мало аналогов как в художественной практике самого писателя, так и в русской и мировой литературе.

Оценка повести в советском литературоведении претерпела значительные изменения. В 20—30 гг. ее считали типично «промежуточным» произведением в наследии писателя, характеризующим движение от «осколочного» периода к ярким художественным свершениям последнего десятилетия XIX века [3; 13; 20]. Позже, особенно в 60—70-е гг., начался большой разговор о глубокой оригинальности «Степи» [4; 14; 16; 17].

В работах последнего времени все настойчивее звучит мысль о необходимости дальнейшего историко-литературного изучения повести, явившейся центральной в творчестве писателя 80-х гг. и определившей дальнейшие пути его новаторства [19; 21; 22].

При изучении жанрово-композиционных особенностей «Степи» исследователя подстерегает опасность двоякого свойства: стремление к излишней гармонизации строения повести, либо попытка представить ее фрагментарность, «импрессионизм» как недостаток, свойственный таланту, впервые столкнувшемуся с большой формой. Так было, например, в момент появления повести. Критику К. Арсентьеву казалось, что в ней «сцены следуют одна за другой, но не вытекают друг из друга: едва связанные между собой, они не потеряли бы ровно ничего, если бы распались на несколько отдельных очерков» [1, с. 258—259].

В работах современных литературоведов наряду с констатацией внутренней цельности произведения, которое невозможно прочесть как «историю одной поездки», варьируется мысль об его фрагментарности, бессюжетности. А. Фрумкина, вслед за Б. Бессоновым [5], поставившая вопрос о необходимости рассматривать «Степь» в качестве «лирического единства высоко-совершенного и цельного» [23, с. 78], оспаривает мнение А. Чудакова, считавшего, что повесть скомпонована из относительно самостоятельных новелл. Единство произведения обусловлено, в первую очередь, лирическим звучанием, «тоном», в определении писателя. Тем не менее — это редкий пример создания целостного идейно-эстетического цикла на основе свободно выделяемых очерков-рассказов. Не учитывать этого нельзя.

Работая над повестью, А. Чехов неоднократно говорил об особенностях ее замысла и воплощения. В письме к А. Плещееву, подчеркивая композиционное своеобразие «Степи», он писал: «Каждая отдельная глава составляет особый рассказ, и все главы связаны, как 5 фигур в кадрили, близким родством. Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон» [24, П.\*, т. 2, с. 173]. Действительно, в повести могут быть выделены пять групп персонажей: Кузьмичов и о. Христофор, Мойсей Мойсейч и Соломон, Драницкая и ее управляющий, возчики, Варламов. Рассказ о каждой из них представляет самостоятельный интерес.

В это время писатель работал над романом, который представлялся ему как рассказы из жизни друзей. Упреждая одного из своих адресатов от восприятия будущего произведения не как единого целого, А. Чехов писал: «Рассказы из жизни моих друзей»... пишу в форме отдельных, законченных рассказов, тесно связанных между собою общностью интриги, идеи и действующих лиц» [24, П., т. 3, с. 177]. В письме А. Лазарева-Грузинского, близко знавшего писателя, отмечалось, что Чехов и Курепин собираются писать коллективный роман так, «чтобы

---

\* П. — письма.



каждая глава представляла некоторый интерес и в отдельности» [25, с. 97]. Все это дает возможность предположить ориентацию А. Чехова на создание самобытного цикла \*.

Роман не был завершен, но часть его материала стала основой «маленькой трилогии» «О любви». Ее единство подразумевается общностью темы «футлярной жизни», лирической тональности, «сквозной» фигурой Алехина. В свою очередь, сборники чеховских рассказов «В сумерках», «Хмурые люди», «Палата № 6», по определению Г. Соболевской, — оригинальные серии, они «показывают направленность жанровых поисков писателя, устремленность его художественной мысли к синтезу» [21, с. 82]. Действительно, связь в сборниках обусловлена внутренней логикой и единством чувства. По-видимому, они были задуманы как сложное идейно-художественное целое, поскольку у них наблюдается ряд общих принципов: заглавия несут большую идейно-смысловую нагрузку, соблюдается строгая последовательность в расположении тематически близких рассказов. Показателен и тот факт, что при отборе произведений для первого собрания сочинений А. Чехов пренебрег хронологией, не считая возможным разбивать сборники. Можно предположить, что сборники-циклы «В сумерках» и «Хмурые люди», созданные в период напряженных исканий «своего пути», в какой-то мере определили направленность поисков писателя и при создании больших жанровых форм, какой и явилась «Степь».

Закономерно, что в контексте современной А. Чехову литературы поиски писателя не составляют исключения. Циклы очерков и рассказов господствовали в творчестве Г. Успенского, М. Салтыкова-Щедрина, С. Каронина (Петропавловского), А. Эртеля. В это время были созданы «Заметки неизвестного» Н. Лескова, серия рассказов К. Баранцевича «Под гнетом», «Морские рассказы» К. Станюковича.

Литература 80-х гг. характеризует стремление к обновлению типологических признаков традиционных литературных форм. Претерпевает коренные изменения замысел «Воскресения» Л. Толстого, напряженно работает над созданием нового типа романа Н. Лесков. Не прошел мимо этого процесса и А. Чехов, который был среди тех, кто стремился «обновить старую реалистическую систему, обогатить ее такими свойствами, которые дали бы ей возможность отразить предчувствие назревающих перемен в жизни России и всего человечества» [7, с. 3].

---

\* Как принципы циклизации произведений, так и причины их преобладания в литературе определенных десятилетий, мало изучены в литературоведении. Л. Долгополов, автор работ о специфике произведений А. Блока начала XX века, считает, что цикл — универсальная жанровая форма, возникшая в эпоху распада крупных эпических форм [8, с. 184]. В противовес ему Ю. Лебедев, исследуя особенности циклизации в творчестве И. Тургенева, Н. Успенского, М. Салтыкова-Щедрина, приходит к выводу, что циклы развиваются не только «на почве распада, но и в атмосфере возрождения эпических начал искусства» [11, с. 11—12].

Повесть «Степь» явилась подтверждением быстрого роста писателя. Он прощается с жанром миниатюры, экспериментируя в области больших форм. «Огни», «Скучная история», «Три года», следовавшие за «Степью», не случайно называются то чеховскими романами, то повестями. Стремление к широкообъемлющим замыслам и нежелание удовлетвориться «медлительной формой» традиционного эпического повествования приводит писателя к компромиссному решению: свои первые крупные произведения он строит по законам цикла, который, по определению А. Бушмина, воплощает в себе «противоречивые жанровые тенденции» [6, с. 412]. В свою очередь, взаимопроникновение жанров, их «диффузия», как утверждает Ю. Лебедев, всегда свидетельствует о «неудовлетворенности писателя старыми формами изображения жизни и о поисках новых, более гибких и сложных форм, соответствующих все усложняющейся действительности» [11, с. 33].

Пытаясь разобраться в сложной жанровой специфике «Степи», исследователи литературы часто соотносили ее с «Мертвыми душами». Говорилось о родстве подхода писателей к пейзажному материалу, об историческом развитии у них темы родины, сопоставлялись вступительные части произведений, указывалось на перекличку лирических отступлений, в обоих видели черты плутовского и авантюрного романов \* [9, с. 27]. Но все это не дало ключа к разгадке произведений, так как их «диффузная» форма не представляет возможности выделить черты только одного определенного жанра в чистом виде.

Своеобразие художественной структуры «Мертвых душ» и «Степи» состоит в том, что они представляют собой экстракт возможностей различных жанров — от поэтических до очерковых. Составляющие их жанровые единицы, будучи объединены в серию, видоизменяются. В свое время М. Белова отметила сходное явление в цикле «Записки охотника» И. Тургенева, который, преодолевая традиции физиологического очерка, выходил к жанру рассказа [2]. В определенной мере это касается и «Степи». Талант А. Чехова рос и развивался преимущественно в границах очерковых форм. Верность факту, ориентация на традиции «натуральной школы», исследовательский пафос —

---

\* Сюжет плутовского романа требовал, чтобы жизнь общества представляла через восприятие героя — ловкого пройдохи, мошенника или плута. В таком произведении прослеживалась эволюция этого образа. Все сколько-нибудь значительные события сосредоточивались вокруг центрального персонажа. Остальные оказывались необходимыми лишь в той мере, в какой они помогали выявлению тех или иных особенностей его характера. Так было в традиционном, названном В. Кожинным «чисто событийным» романе «История Жиль Блаза де Сантльяна» А. Лесажа, так было и в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди, джентельмена» Л. Стерна — разновидности плутовского романа, где «действие почти полностью отсутствует, растворено в психологическом анализе, в описаниях душевных состояний» [10, с. 267]. Однако ни одно из названных требований в «Мертвых душах» и в «Степи» в полной мере не реализуется.

отличительные черты литературы его времени. Сюжет такого рассказа-очерка или повести определялся последовательностью событий, послуживших его основой («Рассказы о парашкинцах», «Рассказы о пустяках», «Снизу вверх», «Безгласный», «Ученый» С. Каронина, «Мирской учет» Н. Наумова, «Записки Степняка» А. Эртеля). А. Чехов также верен факту. В письмах этих лет постоянно отстаивается мысль о необходимости тщательного изучения жизни, о сходстве задач литературы и естественных наук. Что касается «Степи», то она поражает точностью пейзажных зарисовок Приазовья, удивительным знанием флоры и фауны края, «людей, населяющих степь». Но бытовая ситуация (поездка) интересна писателю не своим номинативным значением или достоверностью в изображении жизненного уклада. У А. Чехова человек через быт связан со сложнейшими проблемами общественной жизни, через частности быта писатель передает ощущение распада современного ему мира. Отсюда необычайная емкость повести, своеобразие ее конфликта, который не исчерпывается дисгармонией в отношениях людей. Это противоречие между возможностями целого народа, богатством, мощью природы, с одной стороны, и, с другой, — уродливостью жизни, когда одинаково несчастливы и степь, и люди.

Поэтому столь обычно для повести перемещение читательского внимания с прямого описания событий на косвенное выявление ее ведущего противоречия. Отсюда — особое значение пейзажного материала. Степь в повествовательной системе произведения — образный эквивалент российской действительности, созданный с помощью широких ассоциативных связей.

Пять рассказов-очерков, условно названные нами *Кузьмичов и о. Христофор*, *Еврейская корчма*, *Драницкая и ее управляющий*, *Возчики*, *Варламов*, объединены в серию общим замыслом — показать степень социального и нравственного неблагополучия во всех слоях русского общества. Герои первого из них «перерожденцы»-предприниматели: настоятель Николаевской церкви о. Христофор и Кузьмичов, «больше похожий на чиновника, чем на купца» [24, С. \*, т. 7, с. 13]. Хозяин корчмы Мойсей Мойсенч — всеобщий раб, прислужник и добровольный шут. Его брат — доморощенный протестант и актер, в чьей позе, по словам А. Чехова, «что-то вызывающее, надменное и презрительное, и в то же время жалкое» [24, С., т. 7, с. 34]. Затаенная печаль и забота, связанная с собственным управляющим, сквозит в поведении милой и ласковой Драницкой. Все возчики — только «бывшие люди». И хотя почти каждый из них натура недюжинная, судьбы Емельяна и Пантелея, Васи и Дымова, Степки и Кириухи одинаково трагичны. Тема могучих, но бездействующих сил, жажда раздолья, неосуществленных надежд и талантов звучит горьким укором той жизни. Раб своих забот и «хозяин» степи Варламов. Не случайно Егорушка замечает, что это «мало-

\* С. — сочинения.

рослый серый человечек», занимающийся делами «в такое время, когда все порядочные люди спят» [24, С., т. 7, с. 79].

Каждый рассказ при всей своей неповторимости несет оттенок одной и той же центральной проблемы: мысли о необходимости возрождения неоглядной степи-родины и всех затерявшихся в ней людей, возможности их гармонического существования, что объединяет пейзажный и событийный материал всей повести. О необходимости счастья для всех постоянно напоминает эпизод с Константином Звоником, сопровождаемый пейзажными описаниями: «И тогда в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах, в глубоком небе, в лунном свете..., во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, расцвет сил и страстная жажда жизни» [24, С., т. 7, с. 46].

Егорушка интересен А. Чехову как особый тип героя, который напоминает читателю о «непреодолящих ценностях, забытых «буржуазной цивилизацией», и выражает мечту о счастье, гармонии, единении людей» [19, с. 46]. Он посредник между подлинным миром, тяжелым и суровым, и скрытым светлым чеховским идеалом жизни. Одновременно герой, подобно образу Чичикова в «Мертвых душах», цементирует, объединяет в одно целое названные рассказы-очерки. В этом его особая композиционная роль.

Общность лирического тона повести достигается благодаря наличию поэтического, непосредственного детского восприятия мира в совокупности с реминисценциями повествователя. Поэтому в «Степи» так часты переходы «планов Егорушки» в лирические отступления, доступные уже автору-повествователю: «Широкие тени ходят по равнине как облака по небу, а в непонятной дали... высятся причудливые образы... Немножко жутко. А взглянешь на бледно-зеленое, усыпанное звездами небо, ... и поймешь, почему теплый воздух недвижим, почему природа настороже и боится шевельнуться: ей жутко и жаль утерять хоть одно мгновение жизни» [24, С., т. 7, с. 46].

Эпизоды повести как бы нанизываются с помощью ассоциативного монтажа, где особую роль играет музыкальное сочленение ее частей. Не случайно И. Репин называл «Степь» сюзитой. Рассказ «Счастье», идейно и поэтически близкий повести, в своих письмах А. Чехов обозначал как «Quasi—симфония». «Мечты» и «Свирель», предвещающие «Степь», а также «Студент», написанный позднее, — это эпические полотна, «встроенные» в структуру лирического стихотворения. Свидетельством глубокого интереса к подобным художественным решениям являются письма А. Чехова к В. Короленко по поводу «Соколинца» и «Слепого музыканта» [24, П., т. 2, с. 170, 261]. Если принять за основу вывод М. Семановой о том, что «Музыкальность композиции нельзя рассматривать имманентно, она органически входит в идейно-эстетическое единство произведения, теснейшим образом связана с характером жизненного материа-

ла» [18, с. 14], то становится ясно: в «Степи», где события играют не главную роль, основным средством раскрытия положительного, утверждающего начала становится лирическая интонация.

Представив «Степь» оригинальной серией, циклом, мы можем подойти к разгадке некоторых поэтических принципов повести. По прочтении ее А. Плещеев писал: «Продолжайте, Христа ради, историю Егорушки. Я глубоко убежден, что вещь эту ожидает огромный успех» [24, П., т. 2, с. 452]. Н. Михайловского же раздражала ее фрагментарность, незавершенность характеристик [15]. В критике «Степь» воспринималась как часть незавершенного замысла. Отсюда неправомерный вывод о неготовности писателя работать в большом жанре. Причину такой оценки, по-видимому, следует искать в традиционном восприятии его современниками события как основы сюжета, а большой эпической формы как жизнеописания героя. В повести «картинки из жизни» людей — части большого портрета России, судьба мальчика — слагаемое ее судьбы. В принципе, продолжать историю Егорушки нет необходимости: он может повторить любую из судеб встреченных им людей, если мир не изменится коренным образом. Таким образом, А. Чеховым переосмыслилась сама проблема сюжета, поэтому, обычно сдержанный в оценке собственного творчества, он считал, что «Степь» — его «шедевр» [24, П., т. 2, с. 187], произведение «без меры оригинальное» [24, П., т. 2, с. 173].

Принципиальная «незавершенность», «открытые концы», столь характерные для «Степи», одновременно показательны и для многих других известных циклов («Записки охотника», «Герой нашего времени», «Губернские очерки», «Владимирка и Клязьма»). Подобное композиционное решение произведения подчинено задаче максимально приблизить читателя к осмыслению «текучей жизни». Особое развитие эта тенденция приобретает в «переходные эпохи», богатые едва наметившимися сдвигами, которые невозможно быстро объяснить. Отсюда закономерность вывода М. Семановой о своеобразии архитекторики очеркового цикла В. Слепцова: «Созданные в переломную эпоху, когда неподвижная патриархальная Русь сдвинулась с места, очерки несут печать самой эпохи и движения...» [17, с. 45].

Подобный способ композиционного разрешения требовал нового осмысления авторской позиции\*. В письмах А. Чехова

---

\* М. Семанова пишет, что в цикле «Владимирка и Клязьма» В. Слепцов оказался в позиции «стороннего наблюдателя», который «не ставит себя в положение всезнающего человека» [17, с. 31]. По-видимому, поэтика серии требует этого.

М. Лермонтов закончил предисловие к «Герою нашего времени» известным: «Будет и того, что болезнь указана, а как ее лечить — это уж бог знает» [12, с. 8]. Работая над романом «Повести в повести» (о цикличности его свидетельствует уже название), Н. Чернышевский во всех вариантах предисловия писал, что его задача — «написать роман чисто объективный», где не будет следа «личных симпатий» [26, с. 683].

второй половины 80-х гг. особенно настойчивой была мысль об объективности писателя, который «не сует себя в герои», не навязывает читателю готовых и уже поэтому тенденциозных решений. Он писал: «Требую от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника» [24, П., т. 3, с. 45]. «Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили, думали о боге, пессимизме. Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем» [24, П., т. 2, с. 280].

Считалось, что подобный тезис — свидетельство незрелости писателя. Возведенный в ранг мировоззренческой проблемы в повести «Степь» этот принцип дал повод критике говорить о «пантеизме» А. Чехова. Но речь, в конечном итоге, шла не об отказе от решения поставленных проблем, а о правильной постановке их, о стремлении приблизить читателя к их разрешению. Более чем очевидно, что тезис писателя — определенная дань «переходности» времени, когда явно неудовлетворяли старые идеи, а новые — только формировались. В этих условиях особенно необходим был тенденциозно не отягощенный взгляд на проблему. В случае со «Степью» это требование как нельзя лучше соответствовало поэтике цикла. Ее разомкнутая система предполагала кажущуюся незаконченность характеристик, повествование должно было завершиться тревожным вопросом: «Какова-то будет эта жизнь?» Вопрос этот не только и не столько касался Егорушки, сколько вызывал размышления о судьбе народа и страны в целом. Мотив дороги воссоздает ощущение движения жизни. Читатель сам домысливает продолжение рассказа о судьбах людей за пределами «случайно» прерванного повествования. Позиция автора, предполагающая такой диалог, соединяет концы и начала всех встреч, дает толчок к осмыслению нового этапа развития страны.

Представив «Степь» А. Чехова как сложное эпическое единство (цикл), мы несомненно открываем многие загадки творчества этого писателя, проникаем в глубины его творческой лаборатории. В то же время это помогает понять некоторые характерные особенности литературного процесса в один из его сложнейших периодов — 80-х гг. XIX века.

Список литературы: 1. *Арсеньев К.* Современная русская беллетристика. — Вестник Европы, 1888, № 7. 2. *Белова М.* Жанровое новаторство Тургенева в «Записках охотника». — Уч. зап. Саратовск. ун-та. Вып. филологический, т. 67. Саратов, 1959. 3. *Балухатый С.* Вокруг «Степи». — В кн.: Чехов и наш край. Ростов-на-Дону, 1935. 4. *Бердников Г. А.* П. Чехов. Идеи и творческие искания. 2-е изд., доп. — Л.: Худож. лит., 1970. 5. *Бессонов Б.* Единство авторской мысли в художественном произведении («Степь» А. П. Чехова). — В кн.: Анализ литературного произведения. Л.: Наука, 1976. 6. *Бушмин А.* Сатира Салтыкова-Щедрина. — М.; Л., 1959. 7. *Бялый Г.* Русский реализм конца XIX века. — Л.: Изд-во при ЛГУ, 1973. 8. *Долгополов Л.* Поэмы Блока и русская поэма конца XIX—начала XX веков. —

М.; Л.: Наука, 1964. 9. *Заморій Т.* Гоголівські та щедринські традиції в творчості Чехова. — Радянське літературознавство, 1966, № 10. 10. *Кожин В.* Происхождение романа: Теоретико-исторический очерк. — М.: Сов. писатель, 1963. 11. *Лебедев Ю.* У истоков эпоса. — Ярославль, 1975. 12. *Лермонтов М. Ю.* Поли. собр. соч. Т. 4. — М.: Худож. лит., 1976. 13. *Линин А.* Чехов и наши дни. — В кн.: Чехов и наш край. Ростов-на-Дону, 1935. 14. *Мейлах Б.* Талант писателя и процессы творчества. — Л.: Сов. писатель, 1969. 15. *Михайловский Н.* Случайные заметки. — Русские ведомости, 1889, 16 мая. 16. *Назаренко В.* Как блуждают в «Степи» (По поводу оценки повести А. П. Чехова «Степь» в работах советских литературоведов). — Октябрь, 1963, № 8. 17. *Семанова М.* О своеобразии жанра путевого очерка («Владимирка и Клязьма» В. А. Слепцова). — В кн.: Проблемы метода и жанра. Томск, Изд-во при Томск. ун-те, 1978. 18. *Семанова М.* Чехов и Короленко. — В кн.: Творчество А. П. Чехова. Ростов-на-Дону, 1977. 19. *Семанова М.* Чехов-художник. — М.: Просвещение, 1976. 20. *Соболев Ю.* Чехов. М.: Журнально-газетное объединение, 1934. 21. *Соболевская Г.* Особенности циклизации в прозе А. П. Чехова (Сборник-цикл «Хмурые люди»). — В кн.: Проблемы метода и жанра. Вып. 5. Томск: Изд-во при Томск. ун-те, 1977. 22. *Соболевская Г. Н.* О циклизации чеховской повествовательной прозы 1888—1895 гг. — В кн.: Проблемы метода и жанра. Вып. 5. Томск: Изд-во при Томск. ун-те, 1977. 23. *Фрумкина А.* Особенности композиции повести А. П. Чехова «Степь». — В кн.: Поэтика искусства слова. Воронеж: Изд-во при Воронеж. ун-те, 1978. 24. *Чехов А. П.* Поли. собр. соч. и писем: В 30-ти т.: Письма: в 12-ти т. Соч.: в 18-ти т. — М.: Наука, 1974. 25. Чехов в неизданной переписке современников / Публ. Н. Гитович. — Вопросы литературы, 1960, № 1. 26. *Чернышевский Н. Г.* Поли. собр. соч. В 15-ти т., т. 12. — М.: ГИХЛ, 1949. 27. *Шушковская Ф.* «Степь» А. П. Чехова. — Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1961, № 21.

Статья поступила в редколлегию 22 октября 1980 г.

Л. И. Чернявская, препод.,  
*Симферопольский университет*

### **Поэтика и стиль в рассказах В. М. Шукшина**

(«Страдания молодого Ваганова»,  
«Шире шаг, маэстро!»)

Творчество известного советского писателя В. Шукшина в последнее время все больше привлекает внимание исследователей [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7]. И это вполне закономерно: многие стороны его дарования еще совершенно не изучены.

В. Шукшина-рассказчика отличает редкое умение создавать драматическую ситуацию, когда герой поставлен перед неизбежным выбором, являющимся в значительной мере переломным в его жизни. Драматизм ситуации дает возможность автору выявить существо тонко подмеченного им противоречия между прагматическими понятиями, владеющими часто человеком, и его естественными нравственными силами. Писателя интересует при этом не только конечный итог внутренней борьбы, но и сам процесс ее. Трудно предвидеть, каким выйдет человек из этой борьбы. Не случайно поэтому обращение В. Шукшина к жанру социально-психологического рассказа.

Писателю свойственна сдержанная манера повествования. Обрисовав общую картину действия, он опускает ряд подробностей, как бы оставляет простор для читательского воображения. Подтекст его произведения всегда богат и разнообразен, вызывает, как правило, поток ассоциаций, приводит к интересным обобщениям.

Отдельные особенности мастерства В. Шукшина представляется возможным выявить в процессе анализа художественной структуры и языка рассказа «Страдания молодого Ваганова», где интересно, по-новому рассматриваются нравственно-психологические проблемы духовного развития нашего общества. Сюжет произведения составляют события нескольких дней жизни работника районной прокуратуры Георгия Ваганова. Поставленная перед ним острая нравственно-психологическая дилемма позволяет рельефно раскрыть социальную сущность героя в его конфликтах с рабочим Поповым и своей бывшей сокурсницей Марией Якутиной.

Благодаря предельной сжатости сюжетного пространства, персонажи с самого начала повествования оказываются в цент-



ре действия. Раскрывая внутренний настрой Ваганова, автор последовательно запечатлевает, на первый взгляд, неожиданные, случайные, а в действительности психологически обусловленные изменения его душевного состояния. Стилю повествования, передающему радостно-возбужденное настроение молодого следователя, получившего письмо от любимой женщины, свойственна эмоциональная экспрессивность. В. Шукшин широко использует оценочные эпитеты («прекрасное настроение, сладостное предчувствие, Майя — весеннее, прекрасное имя»), динамичные глагольные формы, воссоздающие в подтексте целую гамму чувств, вызванных письмом. Идя на работу и обдумывая ответ, Ваганов «искал необычные слова», способные затронуть сердце, «находил», «отвергал», «снова искал», придя в кабинет, «достал несколько листов бумаги и приготовился писать письмо».

Лирический тон начала рассказа вполне соответствует тому состоянию душевного подъема, который испытывает герой. Изменения в настроении Ваганова переданы уже не подробными описаниями, а одной удачно найденной автором, точной психологической деталью. После трудного разговора с супругами Поповыми об их семейном разладе, мысленно обращаясь к любимой, герой ждет, что «под сердцем шевельнется нежность», но это не происходит; в душе образовалась какая-то пустота, и из заранее обдуманного письма на бумагу не ложится ни строчки.

О разладе героя с самим собой сигнализирует смена стиля авторской речи. Лирически-взволнованная в начале повествования интонация произведения видоизменяется и в последующих частях рассказа обретает холодно-рассудительный тон. Сомнения и неуверенность одолевают Ваганова, и в конечном итоге свидетельствуют о шаткости его жизненной позиции. Сюжет развивается таким образом, что оказывается неизбежным введение в повествование персонажа-антипода, рабочего Попова, выражающего в какой-то степени позицию автора в вопросе о взаимоотношениях между людьми.

Мастерство психологического анализа В. Шукшина проявляется и в умении произвести тщательный отбор деталей при описании внешности героя. Так, со свойственным ему лаконизмом он выделяет самое важное для психологической характеристики вошедшего в кабинет к Ваганову Попова: его честный, прямой взгляд; длинные рабочие руки, которые не знает, куда девать; в ответ на туманное обещание следователя разобраться вошедший ничего не требует, «только послушно кивает головой и осторожно выходит». Всего несколько, казалось, несущественных деталей, но подтекст оказался значительным: воссоздается внутренний облик рабочего человека, не ищущего окольных путей, прямого и открытого, которому претит поза и красивая, но пустая фраза. Автор глубоко вживается в образ, его герой говорит своим языком, каждое слово и даже пауза в речи

Попова естественны и необходимы. К месту в данном случае оказывается просторечная, грубоватая лексика, обрыв фраз, поскольку и слов не хватает — это понятно — искреннее волнение не дает высказать все, что накопилось в душе. Речевая характеристика дополняет первое внешнее впечатление, и в результате воссоздается внутренний облик личности немного-сложной, но цельной.

Столкновение прямого, последовательного в своих действиях Попова и мятущегося, неуверенного в себе Ваганова предreshено. Подходы к решающему диалогу персонажей писатель проводит через внутреннюю борьбу, противоречивость сознания Ваганова. В острый, напряженный момент столкновения разноречивых мыслей и чувств герой (и это не исключает В. Шукшин) способен подняться над холодным практицизмом, желанием как-то устроиться в жизни. Путь к пониманию истинного смысла человеческого бытия открывает ему страдание, причиненное ставшей перед ним мучительной проблемой выбора. Именно в минуты потрясения приходит к нему озарение: быть человеком — значит, ошибаясь, наталкиваясь на бесконечные препятствия, все-таки двигаться вперед, «пробивая эту толщу жизни», одерживая победу над косностью, черствостью и равнодушием. Однако Ваганов, и в этом большая художественная правда, так и не смог выдержать строгого экзамена нравственного долга человека.

Переход от возвышенного состояния духа к обыденной житейской прозе запечатлен как в речи героя, так и в авторском повествовании. Внутренние монологи Ваганова отличаются особой экспрессией, они насыщены резкими, порой грубыми выражениями. Он поначалу судит себя честно и бескомпромиссно: «Если уж ты трус, то так и скажи себе трезво... так-то во всем копать — это же тоже пакость» [9, с. 115]. Все, что есть в герое лучшее, бунтует против обывательской философии, оправдывающей уход от решения сложных жизненных проблем. Но в то же время дает о себе знать и второе я Ваганова; все сильнее звучит голос трезвого расчета, свойственный ему и ранее. И как он сам признает: «... есть, наверное, врожденная трусость: как-бы чего не вышло» [9, с. 115].

В. Шукшин умеет выбирать из разнообразных жизненных положений именно те, что способствуют выявлению скрытых свойств человека, которые ранее вовсе не давали о себе знать или обнаруживались в незначительной степени. Характерно замечание Ваганова о том, что «он впервые в жизни так раскорячился» [9, с. 115]. Создание драматической напряженности в рассказе помогает, таким образом, глубоко выявить существенные особенности психологии человека, попавшего в такую ситуацию.

Тонкое умение передать душевные движения героя сочетается у В. Шукшина со способностью выразить авторское отношение к нему в подтексте произведения. Не выказывая прямо своей оценки Ваганова, писатель пользуется иронией как средством,

вызывающим у читателя отрицательное отношение к персонажу. Ваганов, на первый взгляд, человек полный сил, энергии и надежд на будущее, на поверку оказывается крайне неустойчивой личностью. Бесконечная смена настроений, мыслей, чувств, этот вихрь сомнений и неуверенности, захвативший его, не могут вызывать серьезного к нему отношения. То принимается решение написать письмо с приглашением приехать, затем письмо рвется на части, то снова пишется и уничтожается: «Он устал от письма. Он начинал его раз двенадцать, рвал листы, изнервничался, испсиховался и очень устал» [9, с. 115]. Довершает иронический портрет Ваганова точная и емкая психологическая деталь, дающая представление о его инфантильности. Предельно опустошенный, он бросает за окно двенадцатое неудавшееся письмо, ложится на кровать и крепко зажмуривает глаза, «как в детстве, когда хотелось, чтобы какая-нибудь неприятность скорей бы забылась и прошла» [9, с. 115]. До конца обрисована таким образом натура человека слабовольного, не выдерживающего первого серьезного столкновения с жизнью.

С целью глубокого самовыражения героев В. Шукшин вводит в повествование драматическую сцену, где сталкивает жизненные позиции персонажей. Этот характерный для писателя прием позволяет как бы приблизить к читателю «мизансцены» рассказа, делает диалоги напряженными и динамичными. Автор ограничивается лишь небольшими замечаниями — своеобразными ремарками. Одна из них раскрывает душевное смятение Ваганова, внутренне уже готового идти на компромисс, но в то же время стыдящегося своей слабости и малодушия. Сумятица чувств порождает «легкое смущение», на котором и акцентирует внимание писатель. Твердость жизненной позиции Попова выявляется не только логичностью его рассуждений, но и самой манерой изъясняться. Как замечает автор, Попов говорил «свободно, убежденно».

Окончательное моральное поражение следователя передано удачно найденной деталью: «У Ваганова пропала охота разговаривать». Он понял, что аргументы, оправдывающие его уход от разрешения жизненных противоречий, не убедительны как для его оппонента, так по существу и для него самого. Попов напротив, четко, без обрыва фраз, как и во время предыдущих бесед, излагает свои доводы, обосновывающие его нравственные позиции. Авторская ремарка подкрепляет правильность его жизненных устоев. Он тверд, спокоен, вполне удовлетворен однажды принятым, важным для него решением. Тогда, как Ваганов смущался, досадовал на себя, Попов «смотрел на молодого человека мирно, даже весело, не волновался». В соответствии с авторским замыслом, нравственное превосходство Попова над Вагановым в данной сцене становится очевидным.

Важную роль в раскрытии внутренней несостоятельности Ваганова играют висящие элементы: пейзажная зарисовка, отрывок из песни и др. Слова детской песенки, напеваемой Вага-

новым после того, как он написал телеграмму Майе, подчеркивают несоответствие его действий и внутреннего состояния. Он уже осознал, что не способен достичь желаемого: не хватит у него для этого нравственных сил. Но какая-то частица его я еще побуждает Ваганова двигаться к намеченной цели. Данный несюжетный элемент зримо представляет читателю шаткость жизненной позиции героя, действующего так непоследовательно и нелогично.

Особо следует сказать о мастерстве В. Шукшина-пейзажиста. Природа в рассказах писателя настолько одухотворена, что кажется живым существом, действующим персонажем произведения.

В описании теплого июльского дня в «Страданиях молодого Ваганова» щедро рассыпаны эпитеты («славнецкий день»; «молодые зеленые иглы»; «ядерный сок жизни»); применяются повторы («еще не пахло пылью...», «еще даже не грустно, что день стал убывать...»); используются художественные сравнения. Представление об этом дне ассоциируется с порой расцвета человеческой жизни, обещающей многие свершения в будущем. С его описанием контрастирует внутреннее состояние Ваганова, который, отказавшись от осуществления своей мечты, уже не сможет пережить радостного подъема всех духовных сил.

Раскрывая образ Ваганова, В. Шукшин выявляет особенности типа, еще бытующего, к сожалению, в нашей действительности. Это личность, с одной стороны, ясно сознающая, как следует действовать, сообразуясь с высокими нравственными нормами. Но, с другой стороны, в душе такого человека побеждают все-таки взгляды и представления, сложившиеся в среде приспособленцев, готовых идти на любой компромисс ради устройства своего благополучно-спокойного существования.

Близок Ваганову персонаж рассказа «Шире шаг, маэстро!» — молодой врач Солодовников. Используя внутренний монолог и несобственно-прямую речь, автор превращает рассказ о молодом специалисте в своеобразную исповедь. В ней переплетаются и осуждение своей бездеятельности, и мечты о блестящем будущем (когда будет кафедра в Москве, «свора учеников и огромное число работ»). Но все-таки основным мотивом этой исповеди становится равнодушие, безразличие ко всему, что не имеет прямого отношения к нему, молодому «обаятельному» Георгию Солодовникову. Писателя интересуют те моменты в жизни героя, когда он находится в состоянии душевного волнения, вызванного противоборством разноречивых чувств. Внутренний разлад с самим собой выплескивается в конфликт с окружающими. В действиях Солодовникова то проявляется деятельное, активное начало, направленное к общему благу, то побеждает эгонистическая сущность, разводящая молодого человека с теми, кто с ним живет и работает.

Рассказ «Шире шаг, маэстро!» дает ясное представление о том нравственном компромиссе, на какой идут молодые энер-

тичные люди, подобные Солодовникову, для которых превыше всего — идея личного блага. В конечном итоге они погружаются в массу мелочных забот, касающихся только их и не имеющих ни малейшего отношения к окружающим. Поскольку следование высоким нравственным принципам сопряжено с преодолением собственной косности, лености мысли и чувства, а порой и внешних препятствий, такие как Ваганов или Солодовников не могут до конца решиться поменять свой узкий мирок личного благополучия на жизнь, наполненную заботами и тревогами. В этих образах воплощен тип современного обывателя, который, получив образование и узнав общие сведения о том, каким должен быть передовой человек нашего общества, использует свои знания лишь для того, чтобы внешне казаться энергичным, деятельным, не жалеющим сил для устройства общего блага. На поверку это оказывается личиной мещанина. Готовность вагановых и солодовниковых приспособиться к самой неблагоприятной обстановке, безпринципно менять, когда нужно, свою жизненную позицию выявлена в рассказах В. Шукшина через тщательное воссоздание различных душевных состояний персонажей. Определяющую роль играет при этом четко продуманная художественная структура произведений, мастерское владение писателем художественной деталью.

В социально-психологических рассказах В. Шукшин, выявляя личностные свойства персонажей, запечатлевает среди других образов и типы современного обывателя, которые в той или иной обстановке еще встречаются в нашей действительности. Это во многом придает рассказам В. Шукшина ярко выраженный драматизм. Повествование у писателя всегда несет тонкий психологический рисунок образов, широко используются также разнообразные стиливые приемы, что свидетельствует о большом художественном мастерстве В. Шукшина.

**Список литературы:** 1. *Апухтина В.* Современная советская проза. — М.: Высшая школа, 1977. 2. *Герасимов С.* Широта и отзывчивость таланта. — Октябрь, 1979, № 7. 3. *Коробов В. В.* Шукшин. Творчество. Личность. — М.: Сов. Россия, 1977. 4. *Ланшиков А.* Вопросы и время. — М.: Современник, 1978. 5. *Миокин М.* Современная советская проза о колхозной деревне. — М.: Просвещение, 1977. 6. *Макина М.* Творчество крестьянской «плеяды» в русской литературе XX в. и «деревенская» проза наших дней. — Рус. литература, 1980, № 2. 7. *Толченова Н.* Василий Шукшин — его земля и люди. — Барнаул, 1978. 8. *Шукшин В.* Избранные произведения. В 2-х т. — М.: Молодая гвардия, 1975—76. 9. *Шукшин В.* Рассказы. — М.: Худож. лит., 1975.

Статья поступила в редколлегию 11 октября 1980 г.

## Особенности сюжета в романах А. Грина

Уязвимым местом современных работ об А. Грине является то, что в них, как правило, отсутствует анализ поэтики писателя. Собственно, это наиболее существенный пробел нынешнего гриноведения. В данной статье мы попытаемся осветить один из важных вопросов, касающихся гриновской поэтической системы воссоздания мира. Речь пойдет о своеобразии сюжета романов писателя. С одной стороны, мы рассмотрим внутритворческие процессы, а с другой — постараемся вскрыть общие закономерности и характерные приметы романтического сюжета у А. Грина в целом.

Каковы же в самых общих чертах внутренние этапы вызревания гриновского сюжета? Художественный замысел у писателя свое воплощение начинает с представления творца об определенном характере: это всегда мысль о главном романтическом герое\*. Непосредственно же замыслу предшествует еще одна творческая стадия, удачно охарактеризованная А. Се-рафимовичем, как *зачин* замысла. В гриновском зачине это всегда, говоря его словами, «определенное чувство», «предчувствие», «настроение» [1, с. 430]. Комплекс таких предощущений и стимулирует художественное воображение. А процесс этот направлен прежде всего на поиск определяющего характера. Когда такой характер, образ главного романтического героя, становится понятным художнику, он приступает к прочерчиванию фабулы, чьи первичные приметы предстают его внутреннему зрению уже в ходе постижения ведущего действующего лица. «Проявляя» фабулу, писатель набрасывает узел событий, фиксирующий лишь общий абрис будущего сюжета, становление которого происходит в заключительной творческой фазе.

Все означенные этапы совершаются в художническом представлении, органически взаимодействуя. Но если проявление первичной фабулы характеризует у А. Грина исключительно мысленным протеканием созидательного процесса, то заключительная фаза, как правило, ищет «материальное» выражение. Когда характер и фабула обретают свой мысленный образ, писатель включает их в художественную коллизию, «Оживление» и «материализация» сюжета начинается с момента самодвижения коллизии. Имманентно развивающаяся в предначертанном направлении антиномия и прокладывает русло сюжета\*\*. Дина-

---

\* В этом смысле А. Грин чем-то близок И. Тургеневу, который писал: «Сперва начинает носиться в воображении одно из будущих лиц... Далее складывается сама фабула рассказа» [3, с. 343—344].

\*\* Рационализм, с которым был препарирован творческий процесс писателя, не случаен. Он проистекает из основного принципа гриновской эстетики, сформулированного им в следующих словах: «Так как я пишу вещи необыч-

мическое соотношение характеров и обстоятельств порождает действие, задает движение сюжету. В ходе развертывания действия происходит глубокое уяснение первоначальных авторских представлений и об образах, и об обстоятельствах, и о фабуле.

Уже в процессе работы А. Грин зачастую прибегал к составлению конспективного изложения предстоящего развития событий. Нередко такое предварительное изложение отвергалось как несоответствующее сюжетной логике. Это, как правило, отклонения от магистрального движения развертывающихся событий. Объясняются они тем, что художник не всегда был способен с безупречной ясностью предвосхищать все сюжетные повороты, которые выявляет только непосредственное развитие коллизии. Уточнения вносит саморазвивающийся сюжет и в первичную фабулу. Примером конспективного плана, оказавшегося нетождественным логике реального сюжета, может служить отрывок из черновых вариантов романа «Дорога никуда»: «Давенант просит свою «просьбу», Гал(еран) к Стоматору. Спор: кому идти. Стома(дор): «Я лучше знаю, как». Приводит К(онсуэло). 2-е на двери тюрьмы. Угов(аривает) и подк(упает) другого человека. Свидание. *Назад: ход заваливается. Возвратились. Идет еще часовой, сменять.* Контрабан(дист). *Часовой скачет через стену. Конс(уэло) не успевает. Часовой видит, свистит, помощник начальника.* Скандар. Изв(...) Стоматора. Конт(рабандист), часовой. Тот бежит с ним» [5, ед. хр. 20, л. 234 об.]. Подчеркнутый предполагаемый ход событий при разработке интриги впоследствии будет отвергнут писателем, и действие примет несколько иной характер.

Но эти конспективные заметки А. Грина говорят не только о том, что решающее значение всегда остается за коллизией. Они красноречиво свидетельствуют и о том, что творческое воображение писателя, однажды войдя в атмосферу определенного сюжета, способно с поразительной точностью предвидеть сочетание событий. Примеров такого рода у А. Грина немало. Вот образец точно найденного плана, взятый из черновых рукописей романа «Бегущая по волнам». Перед тем, как приступить к обстоятельному описанию событий, происходящих в городе Гель-Гью, писатель составляет конспект: «На наб(ережной) мы расстались. Д(ези) и Т(оббоган). Проктор и матросы. Я отдельно иду и прихожу к статуе. Напр(отив) — кафе, столы выставлены на площадь. Здесь охранители. «Эти столы заняты». Разговор. Опасность и в чем. (Партия, ненавидящая Бег(ущую) на почве спора, быть или не быть карнав(алу), возникает мысль об уничтожении. Это стало делом самолюбия. Сооружение и гиря. Закрываю собой... Подходит женщина и

---

ные, то тем строже, глубже, внимательнее и логичнее я должен продумывать внутренний ход всего, фантазия всегда требует стройности и логики». (Цит. по вступительной статье В. Сандлера [4, с. 17]).

говорит: «Вы ищете Б(иче)? — Да... — Она так то и так одета. Там. Иду и встречаю 2-х ...» [5, ед. хр. 6, л. 221 об.].

За исключением незначительных деталей художественное действие схвачено здесь очень точно. Писателю достаточно лишь развернуть данную рабочую микрофабулу, которая предстает уже не просто предполагаемым сочетанием событий, но сюжетом в собственном смысле слова, чтобы произошло глубокое «вживание» творца в художественную коллизию. Коррективы, вносимые в процессе развертывания подобных планов в полнокровный сюжет, — это преимущественно уточнения частного характера, не нарушающие гармонии сюжета. Они вполне закономерны и объясняются пунктирностью, отрывочностью самого конспективного сюжета.

Формирующееся сочетание событий вносит поправки и в первоначальную фабулу. Как уже отмечалось, она у А. Грина складывается одновременно с вызревaniem мысленного образа центрального персонажа. Но поначалу это лишь наиболее общий узел событий. В соответствии с первичной фабулой «Бегущей по волнам», например, предполагалось столкновение в открытом море Гарвея и Геза. Хотя событие это и сохраняется в окончательном тексте, но существенно уже меняется исход конфликта. Придерживаясь своей первоначальной фабульной схемы, А. Грин завершал событие в черновых вариантах благополучным прибытием Гарвея на лодке к берегу Ламмерика. После хорошего отдыха, «когда солнце опустилось к закату» [5, ед. хр. 6, л. 207 об.], герой отправлялся пешком в Гель-Гью. По дороге он узнавал от извозчика, что город готовится к карнавалу. Такой поворот событий, не разрушая основного фабульного узла (первоначально также предполагался карнавал), нарушал все же гармонический ритм внутреннего сцепления событий. Исключалось морское романтическое приключение — встреча с «Нырком», его капитаном Проктором, с Дези, для которой появление Гарвея было алым парусом ее мечты. Новое приключение, введенное в первоначальную цепь событий, стало необходимым, что диктовалось эстетическим законом «внутренних связей» (Л. Толстой). Сюжет как бы самостоятельно восстанавливал недостающие звенья в первичной системе, т. е. достраивал фабулу, самоорганизуясь в единое художественное целое \*.

Необходимо указать также на то, что сюжет у А. Грина формируется в органическом единстве с развитием характера романтического героя. В эстетическом двуединстве *характер-сюжет* определяющее значение всегда остается за характером. Неуравновешенность натуры Друда, например, отмеченная в

---

\* Иногда «действия» сюжета, т. е. его требования, бывают настолько решительными, что он вообще освобождается от ряда компонентов первоначальной фабулы и развивается без них. Так было устранено фабульное излишество в «Блестящем мире»: в сюжет не вошла вся форгешихте человека Двойной Звезды, его полеты над земным шаром, «система филантропических мероприятий» и др. [5, ед. хр. 3, л. 79—130, л. 163—164].



ранних вариантах романа «Блистающий мир», диктовала и особенности сюжетных поворотов. Цепь событий с закономерной необходимостью воссоздавали внутреннюю настроенность героя. Этому способствовала острая авантюрная ситуация, к которой часто прибегал автор. Многие в романе носило подчеркнуто детективный характер. Когда же художник окончательно уяснил существо характера своего героя, преобразился и сюжет. Он как бы опростился, лишился многих элементов чисто фабульной занимательности, облекся в стройную композицию, обрел широкую внутреннюю размеренность.

Таковы наиболее общие приметы сюжета гриновского романа. В чем же состоит структура романтического сюжета А. Грина?

В разворачивании художественного действия писатель придерживается принципа последовательного расположения известных составных компонентов сюжета. Традиционность и обычность такого сюжетосложения объясняется отнюдь не слабостью творческой фантазии художника. А. Грин, как и некоторые другие романисты 20-х гг. (например, К. Федин), тоже небезуспешно владел секретами внутрисюжетных «сдвигов». Об этом свидетельствует хотя бы седьмая глава второй части «Блистающего мира», построенная по принципу, близкому к инверсионному. Но если в «Блистающем мире» сама логика художественной антимии вынудила А. Грина прибегнуть к опыту «смятенной» композиции, то в последующей творческой практике необходимости в таких структурных отклонениях у писателя не будет. Сюжеты его романов разворачиваются в строгой временной последовательности, и в этом плане все они в значительной мере однотипны.

Гриновский роман произрастает из его же новеллы. Вот почему сюжетика романов писателя ассоциируется с новеллистикой. Но если новелла писателя строилась преимущественно на основе одного события и действующего лица, одной движущей коллизии и этико-эстетической проблемы, то для романа характерна уже широко разветвленная цепь событий, глубоко разработанная система образов, наличие дополнительных сюжетных линий, полифоничность проблематики и т. п. В то же время сюжету гриновского романа присущи известный лаконизм и визуальная целеустремленность. Развивая ту или иную аксесуарную линию, А. Грин не уводит ее от главной сюжетной магистрали. Напротив, переключая на какое-то время читательское внимание на нее, он вовлекает эту линию во внутреннее русло центрального сюжета, что способствует разворачиванию движения основного действия. Так, сюжетная линия Руны Бегуэм, тесно слившаяся вначале со стержневой проблемой романа «Блистающий мир», а именно с линией Друда, впоследствии отъединяется от нее и обретает независимое движение. Но независимость эта относительная. Эволюция душевного состояния героини — яркое свидетельство силы воздействия Друда на

гринландского человека. Кроме того, психическое разрушение Руны выполняет и определенную сверхзадачу: оттеняет нравственное обаяние и духовное здоровье девушки из народа — Тави Тум. Сюжетная линия Тави Тум, помимо своего прямого предназначения (поэтическая история восторженной души), призвана прокомментировать те духовные качества Летающего человека, которые характеризуют его как обыкновенную человеческую личность. Выделенные аксессуарные линии строго подчинены основному сюжетному центру романа. Основываясь на принципе внутривидового сращения, они развиваются и в других крупных произведениях писателя.

Основной особенностью гриновского сюжета является его авантюрно-психологическая природа. В чем существо первой грани этой двуединой формулировки? Авантюрная основа сюжета у А. Грина мотивирована нереалистическим характером художественного мира писателя. О. Бальзаку принадлежит мысль о том, что «первое условие романа — возбудить интерес». Занимательность, являясь существенным качеством художественного произведения, стала особенно необходима романтику А. Грину, не воспроизводившему, а конструировавшему свой эстетический мир. В этом отношении авантюрно-приключенческий сюжет открывает неограниченные возможности. Кроме того, авантюрное положение (М. Бахтин), освобождающее героя от локально-исторических связей и позволяющее автору испытывать его в самых необычных обстоятельствах, стало для писателя наиболее приемлемой формой воплощения в слове своих идейно-эстетических и психологических концепций. Авантюрная ситуация позволяла А. Грину с особой яркостью и отчетливостью раскрыть взаимодействие характеров, являющееся основным двигателем действия. Полярная противоположность духовных потенциалов основных образов у писателя приводит к тому, что между этими совершенно разными героями «не может не родиться конфликт» (А. Серафимович). Эстетическое требование разности героев романтик А. Грин возводит в центральный художественный принцип, абсолютизируя его. В романах писателя, как правило, два лагеря действующих лиц, представленные главными (положительным и отрицательным) героями. Резкая несовместимость, духовный антагонизм этих групп образов сообщает действию романов особую психологическую напряженность.

Поэтому второй гранью гриновского сюжета, составляющей его сердцевину, является психологизм. В обращении А. Грина к авантюрному сюжету можно обнаружить такую особенность. Писатель не очень дорожит его безграничными возможностями, часто игнорирует «волшебную тайну рассказа» (А. Пушкин), составляющую немаловажное достоинство авантюрного сюжета вообще.

Так, роман «Джесси и Моргиана» начинается с обнажения самого что ни на есть тайного в сюжете произведения:

с разоблачения Моргианы — убийцы своей сестры Джесси. Казалось бы, последующее развитие событий уже не обещает ничего интригующего и таинственного. Но в том и состоит особенность гриновского авантюрного сюжета, что он исполняет функции вторичные, вспомогательные. Главная же привлекательность сюжета у А. Грина состоит в его психологичности. Роман «Джесси и Моргиана» тем и показателен, что, ничего не скрывая от читателя, он заставляет его с неослабевающим интересом следить за развитием художественного действия. Единственно важными для нас теперь становятся «внутренние жесты» образов, т. е. психологические движения и вытекающие из них поступки. Художник аналитическим резцом глубоко вторгается в душевный мир Моргианы. Перед нами открывается впечатляющая картина постепенного разрушения душевной стойкости преступницы под возрастающим давлением чувства страха. Гонимая ненавистью, она совершает новые преступления, свидетельствующие о ее полной деградации. Образ Моргианы ценен прежде всего внутрипсихологическими преобразованиями, хорошо переданными авторской интроспекцией.

Богатая и сложная диалектика душ героев романа, которая открывается нашему взору в процессе их взаимодействия в едином сюжетном потоке, сообщает ему занимательность особого типа: психологическую. В названном произведении она выражена ярко и в значительной мере сконцентрирована вокруг отрицательного образа. В других романах интроспекция доминирует в воссоздании положительного героя. Но в любом случае художественная коллизия произведений в основе своей глубоко психологична. В известном смысле «ошибка» (В. Белинский) психологических концепций и является душой гриновского сюжета.

Своеобразием отличается у А. Грина и художественное действие, необычайно динамичное, стремительное, что достигается благодаря плотности авантюрных событий в максимально сжатые временные сроки. Смысл занимательности сюжетов у писателя кроется в романтическом герое, в его прекрасном духовном облике. Герой и есть тот быстро движущийся объект в тисках стремительного действия, который больше всего и привлекает нас, активно включая в сопереживание. В смене авантюрных положений его облик предстает по-кинематографически зримо и эффектно. Авантюрный сюжет теряет, таким образом, свою традиционную функцию: ослеплять читателя фейерверком головок окружительных событий, несущих чисто внешнюю занимательность. Сущность гриновской модификации авантюрного сюжета состоит в том, что художник переключает его из внешней (событийной) сферы во внутреннюю, сливает с душевным миром романтического героя, подчиняя этому миру и превращая тем самым в сюжет приключений человеческого духа.

Авантюрно-психологический сюжет, характеризующийся

означенными качествами, и служит художнику одним из основных средств воссоздания действительного мира.

На протяжении многих лет А. Грину приписывалось понимание сюжета как системы событий (в современной формулировке). Наиболее отчетливо это прозвучало в 30-е гг. в рецензиях А. Роскина. Критик видел в нем писателя, способного лишь «эффективно разворачивать туго закрученную пружину фабулы»; у которого из «средства фабула... превратилась в цель», а персонажи живут «лишь в качестве колесиков фабульного механизма» [2, с. 4]. Как свидетельствует приведенный анализ сюжетики гриновских романов, у писателя были несколько иные представления о назначении сюжета. Для А. Грина главным являлись вовсе не события как таковые: он был глубоко убежден в том, что материалом художественной литературы служит человек во всем многообразии его устремлений. Не случайно романтические характеры у него столь выпуклы и не теряют с течением времени своей человеческой привлекательности.

М. Горький считал, что сюжет художественного произведения составляют «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа». Вряд ли А. Грин знал это горьковское толкование сюжета. И тем не менее гриновское понимание роли и назначения сюжета созвучно горьковскому, во многом перекликается с ним. Общее назначение истинного сюжета (и реалистического и романтического) — представлять знакомого незнакомца с возможно большей художественной полнотой. Для романтика А. Грина, понимающего литературу как человековедение, сюжет — это основное средство раскрытия духовного мира человека, а не средоточие системы событий.

Список литературы: 1. *Грин А.* Собр. соч.: В 6-ти т., т. 3. — М.: Правда, 1965. 2. *Роскин А.* Судьба писателя-фабулиста. — Худож. литература, 1935, № 4. 3. Русские писатели о литературе. — М.: Сов. писатель, 1939. 4. *Сандлер В.* Шел по земле мечтатель. — В кн.: Грин А. Джесси и Моргиана. Л.: Лениздат, 1966. 5. ЦГАЛИ, ф. № 127, оп. 1.

Статья поступила в редколлегию 30 августа 1980 г.

## Традиции Л. Н. Толстого в поэтике А. И. Куприна (проблема «Человек и природа»)

В творческой концепции А. Куприна, младшего современника Л. Толстого, наблюдается определенная близость к идейно-эстетическим принципам великого художника \*. Эта близость не сводится к механическому следованию авторитету, к простому ученичеству. Своими корнями она уходит в формирование авторского кредо А. Куприна, в нелегкий процесс становления его мастерства. Всю жизнь писатель благоговел перед личностью и творческим гением Л. Толстого. Еще в пору юности он ощутил неотразимую убедительность и неповторимое своеобразие книг Л. Толстого, о чем впоследствии напишет в автобиографических повестях «Кадеты» и «Юнкера». В могучем таланте великого реалиста А. Куприн видел воплощение своего творческого идеала: гармонию жизненной правды и простоты, демократического гуманизма и художественного совершенства.

Став зрелым мастером, писатель продолжал испытывать на себе постоянное воздействие духовного гения Л. Толстого. В сущности, это влияние никогда не угасало. В письмах из эмиграции, мучительно терзаемый тоской по покинутой России, А. Куприн много раз вспомнит о писателе, чей огромный талант олицетворял для него мощь и величие потерянной родины. Пожалуй, ни одно другое имя не называл он так часто, с такой любовью и благодарностью как имя «Главного Старика». В 1910 г. в скорбные дни прощания с Л. Толстым в очерке «Наше оправдание» А. Куприн писал: «Он показал нам, слепым и скучным, как прекрасны земля, небо, люди и звери. Он говорил нам, доверчивым и скупым, что каждый человек может быть добрым, сострадательным, интересным и красивым душою» [4, с. 67]. В сфере «естественности» значение природы и нравственной натуральности человека для обоих писателей было равноценным. Здесь философско-эстетические взгляды Л. Толстого,

---

\* Широта идейно-творческой концепции Л. Толстого, охарактеризованная М. Храпченко как «общий взгляд на мир», предполагала разработку своеобразных, новаторски широких критериев для оценки человеческих поступков, действительных проявлений характера. Основой этих критериев стала для писателя жизнь во всей ее полноте, красоте и естественности. «Дело искусства, — утверждал Л. Толстой, — отыскивать фокусы и выставлять их в очевидность. Фокусы эти, по старому разделению, — характеры людей; но фокусы эти могут быть характеры сцен, народов, природы» [7, т. 47, с. 213]. Сделав природу одним из «фокусов бытия», Л. Толстой-художник объединил и поставил в границах пейзажа вопросы предназначения человека, сущности счастья и горя, добра и зла, созидания и разрушения, жизни и смерти. Проблема природы в его творчестве носит философский характер. Именно в таком многомерном русле идет развитие содержательности пейзажа в произведениях молодого, зрелого и позднего Л. Толстого.

получившие для А. Куприна концептуальную значимость, соответственно преломились в его способе отображения и оценки природы.

Влияние Л. Толстого в этом смысле ощутимо уже в ранних произведениях писателя.

В одном из первых рассказов А. Куприна «Лунной ночью» природа трактуется как высшая сфера проявления естественности, величия и красоты всего живущего. Разошлись два человека, «не подав друг другу руки, ошеломленные страшным разговором, испуганные, мятущиеся... А на востоке уже пылали багряные, желтые и розовые тона. Сизая тяжелая туча одна напоминала об уходящей ночи, но и она кое-где была прорезана тонкими, длинными полосками червонного золота, и края ее играли нежными переливами розового перламутра» [5, т. 1, с. 135]. В этом пейзаже нельзя не почувствовать контрастной соотнесенности жизни природы и человека, свойственной поэтике молодого Л. Толстого, в произведениях которого природа рассматривается как благодатная сила—антипод «шумного, торопливого развития цивилизации» [8, т. 3, с. 31].

Сравним этот отрывок с широко известным описанием зари над Сапун-горой в «Севастопольских рассказах»: «...Загорелась зарница над Сапун-горою, побледнели мерцающие звезды, потянул белый туман с шумящего темного моря, зажглась алая зоря на востоке, разбежались багровые длинные тучки по светло-лазурному горизонту, и все так же, как и в прежние дни, о б е щ а я радость, любовь и счастье ожившему миру, выплыло могучее прекрасное светило» [8, т. 2, с. 149]. (Здесь и далее разрядка наша — Ю. К.). Л. Толстой заставляет по-новому взглянуть на привычные глазу картины и поразиться их первозданному величию, простоте, естественности. Авторская позиция при этом далеко не однозначна. В композиции «Севастопольских рассказов», «Казаков», рассказа «Три смерти» четко прослеживается заданный автором параллелизм в изображении человеческих чувств и картин природы, в основе которого — контрастная соотнесенность. По-разному она конкретизирована: в «Севастопольских рассказах» соотнесены умиротворенность природы и варварство милитаризма; в «Казаках» — величавый покой гор и суетность светских устремлений; в рассказе «Три смерти» — красота и торжество «живой жизни», воспринимающей смерть как естественный и необходимый акт, и унижительный страх небытия в натурах праздных и эгоистичных. Следовательно, содержательная основа этой соотнесенности идентична: здесь природа понята Л. Толстым, по замечанию М. Громова, «как нечто противоположное обществу, как нечто в высокой мере независимое от законов общества и его страстей» [3, с. 64].

Идентично и стилевое выполнение этой соотнесенности. Она выступает как фрагменты повествовательного, близкого к событийному описанию, без доли лиризма или психологизации. Природа-мать представлена во всей своей грандиозности, несо-

измеримости, целесообразности. Такое истолкование природы станет органическим в толстовской концепции жизни. Верный этому взгляду, будучи уже зрелым, писатель назовет гениальными стихи Ф. Тютчева, в которых обнаружит родственное «умение взглянуть на жизнь с философской высоты»:

Природа знать не знает о былом,  
Ей чужды наши призрачные годы,  
И перед ней мы смутно сознаем  
Себя самих — лишь грезой природы.

Поочередно всех своих детей,  
Свершающих свой подвиг бесполезный,  
Она равно приветствует своей  
Всепоглащающей и миротворной  
бездной \*.

Развитие той же художественной идеи мы наблюдаем и в зрелом творчестве А. Куприна. В повести «Поединок» композиция главы, которая повествует о роковых для Ромашова событиях в офицерском собрании, завершается пейзажным описанием, несущим на себе уже знакомую нам содержательную значимость: «Был рассвет, с ясным, детски-чистым небом и неподвижным прохладным воздухом. Деревья, влажные, окутанные чуть видимым паром, молчаливо просыпались от своих темных, загадочных ночных снов. И когда Ромашов, идя домой, глядел на них, и на небо, и на мокрую, серую от росы траву, то он чувствовал себя низеньким, гладким, уродливым и бесконечно чужим среди этой невинной прелести утра, улыбавшегося спросонок» [5, т. 4, с. 204].

Следует отметить, что уже в ранних произведениях Л. Толстого намечается позиционная многозначность в понимании и оценке природы, и соответственно — в функции пейзажа. Это качество развивается по мере того, как определяется в сознании художника концепция искусства, призванного «заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых ее проявлениях» [7, т. 61, с. 100]. Направление развития — сближение природы с миром человеческих чувств. Л. Толстой пробует свои силы в пейзаже, который густо насыщен настроениями персонажей. Появляются психологизованные пейзажные этюды в «Поликушке» и «Метели», герои которых обнаруживают в природе присутствие непонятных, таинственных сил, рождающих в человеке тягостные эмоции. В одном функциональном ряду с такими пейзажами (хотя и в различной интонации) блистают яркими красками картины Кавказа в повести «Казачьи горы». Горы пробуждают в Оленине мечты о возрождении души, освобождении ее из плена праздности и эгоизма.

Так же композиционно полновесен, сближен с психологией героев и пейзаж многих ранних произведений А. Куприна. В повести «Впотьмах» описания природы включены в систему средств раскрытия характера. Экзальтированные и неудовлетворенные, мечтательные и рефлектирующие, воспитанные «в неволе душевных городов» Аларин и Зиночка Колосова склонны

\* Цит. по книге Б. Эйхенбаума «Лев Толстой. Семидесятые годы» [11, с. 117].

романтизировать природу, видеть в ней тайну, волшебство. И такое видение оправдано логикой их натур. Но разве не так же понимают природу любимые герои Л. Толстого (правда, независимо от условий их воспитания — в этом смысле пейзаж у А. Куприна всегда как бы осоциален) на пороге необычайных жизненных перемен, чаще всего в предчувствии великих нравственных потрясений? Князь Андрей видит внезапно зазеленевший дуб, Наташа в Отрадном, Левин накануне женитьбы, Пьер, вглядывающийся в звездное небо, которое так «вполне» отвечало «тому, что было в его расцветшей к новой жизни, размягченной и ободренной душе».

Праздничное, романтически приподнятое изображение природы стало ведущим в творческой эволюции А. Куприна. Оно во многом определило функциональный вес некоторых пейзажей в повести «Поединок», прямо соотносящихся с нравственной сущностью героя. Эти картины передают его мечтательность и поэтичность, чувство тревожного ожидания, его растерянность от осознания чудовищного, непримиримого противоречия между безбрежно щедрой широтой мира и оскорбительной ничтожностью, нечестностью жизни офицерского мирка, которому без остатка принадлежит он сам. Тщетные попытки Ромашова спрятаться от этой жизни в сказку, в мечту о любви, красоте, духовной свободе отражены пейзажем: «Он поднял голову. И опять все ему показалось в этот миг чудесной, таинственной лесной сказкой. Ровно поднималась по скату вверх роща с темной травой и с черными, редкими, молчаливыми деревьями, которые неподвижно и чутко прислушивались к чему-то сквозь дремоту. А на самом верху, сквозь густую чащу верхушек и дальних стволов, над ровной, высокой чертой горизонта рдела узкая полоса зарни — не красного и не багрового цвета, а темно-пурпурного, необычайного, похожего на угасающий уголь или на пламя, преломленное сквозь густое красное вино. И на этой горе, между черных деревьев, в темной пахучей траве, лежала, как отдыхающая лесная богиня, непонятная, прекрасная белая женщина» [5, т. 4, с. 143].

Заметим, что в «Севастопольских рассказах» и «Казаках» проявляется и другая, перспективная для Л. Толстого философская тенденция акцентировать единство нравственных законов развития природы и «народа, творящего жизнь». Именно здесь рождается такой значительный элемент композиции толстовских произведений, как образ посредника из народа, поставленного между автором и светским героем. Таков ямщик Федор в «Трех смертях»: коллективный образ народа-солдата в «Севастопольских рассказах»; ногаец, сопровождающий Оленина на пути в станицу. В повести «Казаки» эта тенденция уже развивается до осознанного изображения трудовой, плодородящей природы, до непосредственного объединения внутри одного этического идеала творческих начал природы и созидательного труда человека.



Это явственно ощущается в характере описаний различного времени суток в Новомлинской, в картинах уборки и выжимки винограда в станице. Любовно выписанные Л. Толстым фигуры Лукашки или дяди Ерошки, воплощающие в высокой степени нравственную натуральность (свободу духа, мужество, «артельность») и близость к природе, вызывали неизменное восхищение А. Куприна. Но в 90-е гг. «Казаки» осваивались им уже в русле литературной традиции, а действительность осмыслялась на новом уровне развития демократической мысли, нашедшем выражение, как заметил Г. Бялый, в творчестве позднего Л. Толстого и обусловленном «предреволюционным периодом русской истории, когда самые широкие массы народа охвачены были предчувствием обновления жизни и человека» [2, с. 92]. Для Оленина Марьяна была олицетворением трудовой жизни станицы, и гор, — и всей вольной природы Кавказа. Не случайно, описывая утро Оленина в станице, Л. Толстой объединяет все эти сущности в однородный ряд: «...полюбовавшись на горы, на утро и на Марьянку», он «отправлялся ...в лес» [8, т. 3, с. 256].

Олеся из одноименной повести А. Куприна сохранила свою первозданную прелесть благодаря полной изоляции от сельской жизни. В полесском цикле писателя, рядом с романтической красотой Олесиного убежища, рядом с миром поэтических легенд и волнующих народных песен всегда присутствует беспощадная правда о бедственном положении перебродских крестьян. В общении с природой, в создании причастности к ее мудрой силе и простору Талимон из рассказа «Лесная глушь» или незадачливый Ярмола обретают уверенность и проявляют своеобразную душевность, которая заставляет рассказчика, человека высокого интеллекта, искать общества этих людей. Ведь в природе им ведомо многое из того, что ему недоступно. Но, живописуя этих людей на фоне умиротворенных, полных покоя и величия картин леса, рисуя красоту, пробуждающую самые чистые чувства, А. Куприн нередко вносит в эту гармонию диссонансирующую ноту тревоги и зловещего предчувствия: «Около костра было тепло, светло и уютно, но там, дальше, куда не достигал освещенный колеблющийся круг, там ночь стала непроницаемо черной, и временами до нас доносилось ее холодное, сырое дыхание. Обступившие нас вокруг деревья слились в одну сплошную, темную — темнее ночи — живую толпу, точно со всего леса сбегались сюда ночные тени и с любопытством глядели сверху, покачиваясь и перешептываясь. Иногда на мгновение выделялся из этого заколдованного круга голый прямой ствол сосны, внезапно облитый красноватым светом, но тотчас же пугливо прятался в густую толпу ночных признаков» [5, т. 2, с. 225]. В этом также угадывается влияние раннего Л. Толстого, героям которого картины природы временами навеивали страх, неясные тягостные ощущения. Однако, если у Л. Толстого подобное понимание природы включено в восприятие ребенка

(«Метель») или суеверного крестьянина («Поликушка»), то у А. Куприна чувство внутренней неустроенности и тревоги, обостряющееся перед лицом природы, часто свойственно персонажам, в наибольшей мере воплощающим его идеал человека.

Эта тенденция четко обозначилась в повести «Молох» и нашла дальнейшее развитие уже в зрелом периоде творчества — в цикле «Листрогоны». В пейзажах «Листрогонов» развивается и еще одна чрезвычайно плодотворная идея раннего А. Куприна, которой он также обязан своему великому учителю. Это идея зависимости природы от злой и часто необузданной воли обстоятельств, объединяющая у Л. Толстого такие разнородные, казалось бы, картины, как описание Эмской переправы до и после обстрела в «Войне и мире», исполненные обличительной силы начальные строки романа «Воскресение» или пейзажи исторической повести «Хаджи-Мурат». У А. Куприна эта мысль впервые выражена в рассказе «Без заглавия», где природа изображена, как союзница человека, но союзница потерпевшая. Пошлость человеческих отношений неминуемо поражает все, что находится вне сферы этих отношений — вот авторский вывод. Так отношение к природе переносится в социальный план.

Очевидно, что стилевые средства изображения природы, в различной мере сближенной с миром человеческих чувств и поступков, иные, нежели стилевые средства, которыми пользуется Л. Толстой, когда воссоздает примат природы и законы ее развития. Если раньше мы выделяли подчеркнуто объективный, повествовательный пейзаж, то здесь это психологизованное или лирическое описание, с ощутимо субъективной оценочной интонацией. Но в целом пейзаж в «Листригонах» приближается по своей проблематике к трудовой, мужественной, плодородящей природе «Казаков». Неразрывно связаны море и люди, море и труд. Море является частью народной жизни, и люди спаяны именно своей любовью к нему и своей зависимостью от него: «Ослепительно блестел снег, ласково синела вода, золотое солнце обливало залив, горы, людей. И крепко, густо, могущественно пахло морем. Хорошо!» [5, т. 9, с. 141]. Однако именно в такой содержательности пейзажа, при явном следовании толстовским традициям, наиболее очевидно и собственно купринское понимание природы, как союзницы, редко изменяющей своей расположенности к человеку.

Налицо разница двух художественных видений. Творческому интеллекту Л. Толстого присуще чувство неразделимой слитности с природой и убежденность в ее величии и силе. В слиянии человека с природой писатель воплощает художественную идею обособления «от тех социальных и нравственных установлений, которые он считал ложными и несправедливыми» [9, с. 125]. Человек — частица и проявление природы. Если он приобщился к ней как созидатель или поэт, природа обогащает его силы и духовные возможности. Таков Левин в своем име-

нии, Наташа в деревне, Оленин на Кавказе, крестьяне или казаки, занятые привычным трудом. Таков Хаджи-Мурат, слушающий горские песни Ханефи. Если же человек пробует «цивилизовать» природу, то даже по пути временных побед он идет к конечному поражению. Как бы люди ни «считали, что свяшенно и важно не то весеннее утро, не эта красота мира божия, данная для блага всех существ — красота, располагающая к миру, согласию и любви, а свяшенно и важно то, что они сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом» [8, т. 13, с. 8] — природа выше и сильнее их.

Для А. Куприна природа стала откровением и драгоценным приобретением души, праздничным подарком, волшебством, вдруг менявшим привычный быт, украшавшим его, пусть и не надолго, одухотворявшим натуру человека, будившим в ней на какое-то мгновение изначальные, чистые порывы. Талант писателя складывался в 90-е гг., в эпоху возрождения интересов к личности, в эпоху защиты самосоздания, как закономерной нравственной — и социальной! — реакции на темные, глухие годы «безвременья». Для А. Куприна природа является своеобразной панацеей или убежищем, моральным оазисом для человека, уставшего от каждодневной и бесплодной борьбы с жизнью. Отсюда интонации особой прочувствованности природы, не свойственные стилю Л. Толстого, который передал своим героям отношение к природе несколько «снизу вверх».

Эволюция взгляда Л. Толстого на природу шла в русле формирования эпической традиции его творчества. В ее истоках лежит оценка сущности человека изнутри, с этических позиций, а также и по его социальной полезности. В основе такой точки зрения лежала, как указывал В. И. Ленин, идеология «условий жизни, в которых действительно находились миллионы и миллионы в течение известного времени» [1, с. 103]. Л. Толстой своим творчеством доказал обреченность этих условий, сделал судьбы своих героев зеркалом переломных общественных процессов. А. Куприн — наоборот — уводил свои персонажи в мир высоких нравственных чувств, помещая их при этом в сферу всемогущих, по его мнению, обстоятельств. Наделенные большими духовными потенциями, его герои реализуют свои высокие чувства лишь на мгновенья, которые и рисовал А. Куприн. Закономерен финал его художественных обобщений. Писатель констатировал несовместимость его любимых героев и современного миропорядка.

Может быть, именно отсюда у зрелого Л. Толстого не только само собой разумеющееся «деревенское» восприятие природы — с «окрестьяненной» лексикой, с настроем привычной закономерности свершающегося с человеком в природе и вершащегося трудовым земледельцем в природе, — но и какая-то особая гармония, покой, уравновешенность пейзажей. Этой гармонии нет в сверкающей красками природе художественного мира А. Куприна. Кажущаяся, эта гармония

постоянно разбивается неожиданным смещением временного плана, сюжетной деталью, субъективным социальным комментарием. Не потому ли писатель, никогда не изменявший своему стремлению украсить жизнь человека «несмотря ни на что» и чувствующий шаткость своей позиции, дает природе не менее могучих, в его понимании, союзников — любовь и искусство? Л. Толстой действительно сделал свои пейзажи средством «выражения отчетливой авторской мысли о том, что труд среди полей и лесов очищает, возвышает человека» [10, с. 230]. Он создал полифоническую, величественно звучащую философию природы. А. Куприн внес в эту полифонию новые лирические ноты. Но пейзажная лирика А. Куприна никогда не получила бы такого страстного социального звучания, если бы не была оплодотворена величием художественного гения Л. Толстого.

Список литературы: 1. Ленин В. И. Л. Н. Толстой и его эпоха. — Полн. собр. соч., т. 20. 2. Бялый Г. «Власть тьмы» в творчестве Л. Н. Толстого 80-х гг. — Рус. литература, 1973, № 2. 3. Громов М. Забытый чеховский герой. — В кн.: А. П. Чехов — великий художник слова. Ростов, 1960. 4. Кулешов Ф. А. И. Куприн о литературе. — Минск, 1969. 5. Куприн А. Собр. соч.: В 9-ти т. — М., 1964. 6. Куприна К. Куприн — мой отец. — М., 1971. 7. Толстой Л. Полн. собр. соч. — М., 1928—1953. 8. Толстой Л. Собр. соч.: В 20-ти т. — М., 1960—1965. 9. Храпченко М. Художественное творчество, действительность, человек. — М.; 1978. 10. Чичерин А. Иден и стиль. — М., 1965. 11. Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Семидесятые годы. — Л., 1974.

Статья поступила в редколлегию 25 февраля 1980 г.

А. М. П а н ь ш и н, асп.,  
Киевский университет

### **А. Н. Радищев в украинских переводах**

Впервые на Украине произведения А. Радищева, и среди них «Путешествие из Петербурга в Москву», появились еще при жизни их автора. Одними из первых пропагандистов его творчества здесь были В. Пассек и В. Капнист. Идеи провозвестника революции обрели благодатную почву в декабристской среде, в частности в Обществе соединенных славян, действовавшем на Волыни и Киевщине. К имени и творчеству А. Радищева неоднократно обращался И. Франко. Глубоким идейно-тематическим единством проникнуты произведения певца вольности и великого Кобзаря.

Высочайшую оценку деятельности и личности А. Радищева получили в трудах В. И. Ленина и его соратников на страницах большевистской печати в России и на Украине.

Многогранное, последовательное изучение творческого наследия А. Радищева развернулось в советскую эпоху. Появились первые переводы произведений писателя на языки народов СССР, а также на английский, польский, румынский, немецкий и др. В 1949 году, когда праздновался 200-летний юбилей автора «Путешествия из Петербурга в Москву» и оды «Вольность», состоялось посвященное этому событию общее собрание Академии наук УССР. Вышли в свет работы о А. Радищеве — Д. Острянина, В. Покровского, Д. Иофанова, В. Дмитрука и др. ученых Украины. Ярким явлением в культурной жизни Советской Украины, знаменующим дальнейшее укрепление братских связей русской и украинской литератур и языков, явился выход в украинском переводе «Путешествия из Петербурга в Москву» [6]. В том же году была переведена и ода «Вольность» [4].

Изучение этих изданий дает возможность существенно расширить и углубить исследования проблемы об украинских переводах А. Радищева.

«Путешествие из Петербурга в Москву» на украинском языке было опубликовано в 1949 году в переводе И. Сенченко под редакцией М. Рильского. Одним из первых откликнулся на него И. Белодед, который дал оценку значению и качеству

этого перевода, предназначенного для широких читательских масс [2]. Думается, анализ украинского перевода «Путешествия» не только продемонстрировал значительные трудности, стоящие перед его переводчиком, но и еще раз подчеркнул грандиозность задач, впервые решаемых А. Радищевым—революционером и писателем.

А. Радищев живо интересовался вопросами языка, о чем свидетельствует тщательное изучение им памятников древнерусской письменности, постоянное обращение к живой разговорной речи, поэтическому творчеству народа. В работах советских ученых В. Виноградова, Л. Булаховского, Ю. Шведовой, А. Алексеева и др. подчеркиваются такие истоки языковых традиций и новаторства в творчестве А. Радищева, как прекрасное владение ресурсами церковнославянского языка, творческое освоение языкового наследия В. Тредиаковского, критический подход к заимствованиям из европейских языков, умелое развитие фонвизинских традиций обращения к народному языку. Исходя из этого, И. Белодед говорит о необходимости исторически верной и многогранной передачи лексических, фразеологических, синтаксических и ритмомелодических особенностей оригинала, бережного отношения к нему. Свой анализ он сосредоточивает на изучении трех основных категорий стиля перевода: 1) перевод общественно-политической лексики, 2) степень сохранения старославянизмов, 3) передача ритмомелодики произведения.

Отмечая в целом значительную удачу перевода и своевременность его появления, И. Белодед делает ряд принципиальных замечаний, на которых следует остановиться.

1. Перевод общественно-политической и философской лексики относительно облегчен близостью русского и украинского языков. Например: *дух вольности* — *дух вольності*, *дух свободы* — *дух свободи* и т. д. Однако и в этом случае необходимо придерживаться точности: слову *чиносостояние* в украинском языке больше соответствует *чиностан*, *чиновладність*, а не *владоможність*, так как речь идет о дворянских чинах, а не о власти [2, с. 179].

2. Следует добиваться передачи свойственной стилю А. Радищева торжественности и патетичности социальной проповеди.

А. Радищев: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала».

Перевод И. Сенченко: «Я глянув навколо себе — душу мені опекло лихо людське».

Вариант И. Белодеда: «Я глянув навколо себе — душа моя стражданням людства вражена (зранена) стала» [2, с. 179].

3. Необходимо внимательно подходить при переводе к отбору старославянизмов, сохранять основные, несущие важную смысловую нагрузку, так как они использовались А. Радищевым для создания гражданского пафоса, революционной лексики, публицистичности.

Вряд ли есть необходимость в подобных заменах: *узрів — побачив; чада — діти; блаженство — втіха; веління — накази* и т. д. [2, с. 180].

4. Проза «Путешествия» обладает лишь ей присущей ритмо-мелодикой, своеобразие которой обусловлено особенностями синтаксиса, лексики произведения и других компонентов. Бесспорно, сложно сохранить и передать ритмомелодику оригинала, но не следует нарушать ее там, где этого можно не делать без особых усилий. Например, неоправданным изменением порядка слов:

А. Радищев: «... не сугубый ли плод произойдет от подъятого мною труда».

Перевод И. Сенченко: «... то чи не сугубий плід визріє від труда, що я його підіймаю».

Вариант И. Белододеа: «... чи не сугубий плід зросте від піднятого мною труда» [2, с. 181].

Остановимся на некоторых аспектах перевода оды «Вольность». Это произведение — выдающийся и первый образец русской революционной поэзии. Новаторство А. Радищева в выборе не присущей одам темы влекло за собой целый ряд задач по отбору фактического материала, выработке новой политической терминологии, необходимой для раскрытия проблемы политической свободы и социальной революции.

Особенностями поэтического стиля А. Радищева, имеющими характер, который вполне соответствует его взглядам на роль и место поэзии в жизни общества, обусловлена специфика работы над переводом оды «Вольность». Сущность своих взглядов писатель изложил в главе «Тверь» «Путешествий из Петербурга в Москву», развил и конкретизировал в «Памятнике дактилохореическому витязю», что явилось значительным вкладом в теорию литературы. Основные положения А. Радищева заключались в требовании использовать разнообразные стихотворные размеры и в критическом отношении к обязательному употреблению рифмы. Он дает лаконичную ироническую формулу, суммирующую его наблюдения над метрикой и безрифмией: «Парнас окружен ямбами, и рифмы стоят везде на карауле» [7, с. 353].

Особый интерес представляют взгляды А. Радищева на соотношение художественной формы и содержания произведения. В «Памятнике дактилохореическому витязю» А. Радищев делает вывод о том, что поэзия заключается прежде всего в мысли, не в «благогласии» как таковом, но в таком единстве формы и содержания, где главенствует последнее. Поэтому для раскрытия революционной темы поэт использует традиционную форму оды, одну из важных особенностей ее стиля, на которую, как отмечает Г. Макогоненко, указывал сам А. Радищев — «нароचितую затрудненность» [3, с. 377]. Негладкостью стиха А. Радищев стремился достигнуть «изобразительного выражения трудности самого действия», т. е. передать сложный процесс

рождения революционной идеологии в условиях абсолютизма и крепостничества. Иными словами, если новое в языке и стиле поэта «стояло на твердом основании старого, то старое наполнялось и жило новым. Независимо от того, как звучит сегодня для нашего слуха нелегкий и непростой слог Радищева, несомненной является его высокая одухотворенность, обнаженность от банального, что находится в полном соответствии с содержанием радищевских сочинений» [1, с. 111]. Сохранить это соответствие была одной из важнейших задач переводчика оды «Вольность». В этом отношении перевод Н. Терещенко, издававшийся дважды, в 1949 и 1952 гг. [5], в целом, бесспорно, удачен. Первый вариант перевода имеет отдельные неточности и спорные места. В новой редакции (1952 г.) переводчик глубже проник в идейно-смысловую и лексико-синтаксическую структуру произведения. Специальный анализ каждого из этих двух вариантов с позиции теории перевода — задача отдельного исследования. Мы же рассмотрим лишь некоторые направления работы над редакциями перевода «Вольности», обратив внимание на соответствие их оригиналу. Для этого сопоставим варианты перевода (1949 и 1952 гг.) и оригинал.

#### 1. Устранение смысловых искажений путем исправления неточностей перевода.

1949 г.:

Строфа III

1952 г.:

Усі коряться їй слухняно,  
Громада з нею однастийна;  
Нема для неї перепон

Слухняна всюди їй громада,  
Коритись однастино рада;  
Нема для неї перепон

[4, с. 6].

[5, с. 4].

Оригинал:

Ей общество во всем послушно,  
Повсюду с ней единодушно;  
Для пользы общей нет препон  
[7, с. 2] \*.

Во втором варианте Н. Терещенко добился точной рифмы и приблизил первую строфу к радищевской. Однако и в первом, и во втором случае несоответствие слов *коритись* и *единодушно* меняет смысл. Неточно переведена и третья строка, поскольку у А. Радищева говорится о «пользе общей» как результате свободы для большинства.

#### XVI

Порядком зло попереджати,  
Ховати звичай в чистоті  
[4, с. 10].

Порядком зло запобігати,  
Тримати звичай в чистоті  
[5, с. 11].

Устройством зло предупреждати,  
Хранити нравы в чистоте  
[7, с. 5].

\* В дальнейшем сохраняется такой же принцип цитирования.



В данном случае автор перевода во втором варианте достиг большего соответствия оригиналу: *попереджати—запобігати—предупреждать; ховати—тримати—хранити*.

## XXII

Тобі одної смерті мало.  
Помри! помри-бо ти стократ!  
[4, с. 12].

За те одної смерті мало.  
Сконай! сконай же ти стократ!  
[5, с. 14].

Единой смерти за то мало,  
Умри! умри же ты стократ!  
[7, с. 7].

Во втором варианте первая строка максимально приближена к радищевской (кроме порядка слов) — *за то* указывает на причину возмездия: поправление общественного договора и прав народа. Однако вторая строка, по нашему мнению, удачнее в первом варианте, так как *сконати* переводится как *скончаться, кончиться, а не умереть*.

2. Приближение к оригиналу фразеологической и синтаксической структуры строф, нарушения которой ведут к смысловой неясности.

## XV

І от, нічну завісу лживу  
Роздерши міцно, мов туман,  
Поправши владу, злу, примхливу —  
Цей величезний істукан, —  
Вже право тягне без упину  
Злочинця, мов громадянина,  
До трону, де народ сидить  
[4, с. 10].

І от, роздерши темін лживу,  
Що нависала, мов туман,  
Скувавши силу злу, примхливу,  
Поправши владу істукан, —  
Вже право тягне без упину  
Його, немов громадянина,  
До трону, де народ сидить  
[5, с. 11].

И ноши се завесу лживой  
Со треском мощно разорвав,  
Кичливой власти и строптивой  
Огромный истукан поправ,  
Сковав сторучна исполина,  
Влечет его, как гражданина,  
К престолу, где народ воссел  
[7, с. 5].

В первом варианте смысл строфы «затемнен», так как нарушена логическая последовательность строк. Не совсем удачна строка *роздерши міцно, мов туман*. Строка *злочинця, мов громадянина* вносит путаницу (преступник приравнивается к гражданину). А ведь у А. Радищева *к престолу, где народ воссел* влекут *сторучна исполина*, лишив его привилегий. Во втором варианте эта строка заменена на *його, немов громадянина*, однако образ *сторучна исполина* отсутствует, а он во многом перекликается с эпиграфом «Путешествия».

3. Передача лексических особенностей оригинала.

## XXV

Враз буйні бурі зашуміли [4, с. 13].	Враз буйні вихри зашуміли [5, с. 15].
Внезапну вихри	восшумели [7, с. 8].

Безусловно, нет необходимости переводить *вихри* как *бурі*, что и учтено во втором варианте.

Еще несколько аналогичных примеров:

## XXIX

Межі не знає у дорозі [4, с. 14].	І перепон в путі не знає [5, с. 17].
Перепоны на пути не знает [7, с. 9].	

Межі — перепон — препоны. У дорозі — в пути — на пути.

## XXXV

З'явився бог торжеств великих [4, с. 16].	Се бог торжеств між нас явився [5, с. 20].
Се бог торжеств меж нас явився [7, с. 11].	

Сравнение этих строк не нуждается в комментариях. Во второй редакции справедливо выполнен дословный перевод этой строки.

Отметим также удачные замены в LIII строфе (I вариант — II вариант — оригинал): *тягаючи* — *волочаки* — *влада*; *скнітиме в сльозах* — *слізно зареве* — *плача возревет*; *побачить смерть* — *смертність... позве* — *смертність воззовет*.

#### 4. Устранение слов, отсутствующих в оригинале.

## XXIX

Живіть і творіть у тривозі [4, с. 14].	І творить він, і оживляє [5, с. 17].
Живит, родит и созидает [7, с. 9].	

У *тривозі* вносит дополнительный смысловой оттенок, которого в оригинале нет, что и учтено во второй редакции перевода.

## XXX

Він чує десь свободи глас [4, с. 15].	Його збудив свободи глас [5, с. 18].
Вспрянув, свободи слышит глас [7, с. 10].	

Назначение слова *десь* совершенно непонятно, оно создает атмосферу неопределенности. Во втором варианте оно устранено.

## VI

Жене він приязні почвару [4, с. 7].	Рідні і приязні не знає [5, с. 6].
Родства не знает, ни приязни [7, с. 2].	

Во второй редакции устранены отсутствующие в оригинале *жене, почвару* и введено ранее опущенное слово *рідні*.

Эти сопоставления, на наш взгляд, дают возможность предположить, какой сложный, неоднозначный путь лежит к достижению такого соответствия перевода оригиналу, которое отражало бы социально-исторические особенности оды А. Радищева, ее поэтическое, языковое и стилевое своеобразие.

Переводческая деятельность во многом содействует более широкому ознакомлению с духовными ценностями других народов. Это бесспорно относится и к украинским переводам «Путешествия из Петербурга в Москву» и оды «Вольность» — важной вехе во взаимосвязях русской и украинской литератур. Дальнейшая работа над ними, их изучение, без сомнения, выдвинут новые аспекты проблемы «Радищев и Украина», поставят интересные задачи перед исследователями творчества А. Радищева — первого писателя-революционера России.

Список литературы: 1. Алексеев А. Старое и новое в языке Радищева. — В кн.: А. Н. Радищев и литература его времени. XVIII век. Л.: Наука, 1977. 2. Білодід І. Творчо відображати в перекладі особливості стилю письменника (До видання українською мовою «Путешествия из Петербурга в Москву» О. Радищева). — Вітчизна, 1952, № 5. 3. Макогоненко Г. Радищев и его время. — М.: Худож. лит., 1956. 4. Радищев О. М. Вольність. — Київ: Держлітвидав, 1949. 5. Радищев О. М. Вольність. — К.: Держлітвидав, 1952. 6. Радищев О. М. Подорож із Петербурга в Москву. — К.: Держлітвидав, 1949. 7. Радищев А. Н. Полн. собр. соч. В 3-х т., т. 1. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938.

Статья поступила в редколлегию 8 ноября 1980 г.

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

## Сочинения А. И. Герцена на Западной Украине

Имя А. Герцена стало известным на Западной Украине в 50-х гг. XIX века. 4 января 1854 г. австрийский наместник Галиции А. Голуховский в своем предписании львовской дирекции полиции писал, что «революционный комитет польских беженцев в Лондоне и его филиал на острове Джерси, вероятно, установил контакт с русским революционером Герценом...» [17, с. 69—70].

В этом предписании явно чувствуется обеспокоенность австрийской монархии деятельностью А. Герцена и хорошая осведомленность о ней. За полтора года своего пребывания в Англии он сумел установить тесные контакты с «островом Джерси», т. е. с известными польскими демократами, сторонниками русско-польского революционного союза З. Свентославским и С. Ворцелем (о них он с уважением пишет в «Былом и думах»). Здесь же была и секция Демократического общества «Умань», в

основе деятельности которой лежали идеи гайдамацкого восстания 1768 г. на Украине [33, с. 252, 323].

Австрийские власти и польская аристократия со страхом следили за появлением «Колокола», пытаясь не допустить его распространения на Западной Украине. В ноябре 1861 г. в Бродях полиция конфисковала посылку из Бреслау (Вроцлава), в которой находились «Колокол» и польский журнал «Prawda» (Женева), последовательно пропагандировавший герценовскую идею единения славянских народов в борьбе против реакции [17, с. 72]. 3 июня 1870 г. дирекция полиции во Львове сообщала о распространении здесь «Колокола», а 3 декабря 1875 г. президиум Галицийского наместничества потребовал от всех старост воспрепятствовать распространению лондонских нелегальных изданий.

Другим центром пересылки герценовских изданий была Тулча (теперь на территории СРР). О нем, кстати, знал и И. Франко [29, т. 20, с. 94, 646]. Тут действовали братья В. И. и И. И. Кельсиевы и польские революционеры [14]. В 1864 г. первый из них, по словам «Gazety Narodowej» и «Czasu», «известный агент» А. Герцена, побывал во Львове, Коломые и Печенежине, где «возмущал гуцулов» [18, с. 280]. Имеются и другие сведения о связях А. Герцена с Галицией. 30 августа 1862 г. Галицийское наместничество приказало пристально следить за предполагаемым приездом во Львов Н. Трюбнера, который известен как «издатель возмутительных книг и единомышленник Герцена», преследующий цель — выявить более надежные средства и пути тайной пересылки нелегальной литературы через Галицию в Россию [17, с. 73]. Знала о маршрутах «Колокола» и царская администрация. Еще в сентябре 1856 г. министр внутренних дел С. Ланской писал киевскому генерал-губернатору, что герценовские издания провозятся в Россию главным образом через границу Галиции [1, с. 238].

Издания А. Герцена находят живой отклик в самой Западной Украине. Так, в ответ на «Памятный листок», который призывал собирать пожертвования в помощь преследуемым и изгнанникам, из Буковины были отосланы в Лондон в «общий фонд» деньги [4, с. 121]. А в приказе Австрийского министерства внутренних дел от 21 июля 1870 г. краевым управлением Буковины и, по-видимому, Галиции подан список сочинений, распространяемых, как указано, в «революционных целях», и среди них — «Манифест Коммунистической партии», «Колокол» и дополнение к нему — «Русский бюллетень» [4, с. 121]. Примечательно, что наряду с работой К. Маркса и Ф. Энгельса названы издания А. Герцена.

Много сделали для популяризации творчества и деятельности А. Герцена польские издания, выходившие во Львове «Przyjacieli domowu» и «Dziennik Literacki». В 1861 г. первый из них напечатал песню «Boże, coś Roskję» с уточнением, что это «перевод с русского» (на наш взгляд, это версия известной польской пес-

ни «Boże, coś Polskę»). Есть в ней такие замечательные строки (цитирую в собственном переводе):

К твоим алтарям слагаем мольбы:  
Пестелей, Герценов побольше дай нам, боже!  
[36, 1971, № 1, с. 70].

Спустя два года «Przyjaciel domowy» писал о А. Герцене как о «самом опасном враге царского деспотизма», чье «имя славно во всей Европе, окруженное уважением и славой, которая ему, бесспорно, принадлежит» [36, 1971, № 1, с. 70]. Редакция напечатала также отрывки из «Былого и дум» под названием «Из дневников».

В разделе «Александр Герцен» своей книги, вышедшей во Львове под примечательным названием «Голоса среди ночи», польский писатель С. Бжозовский называет его «классиком мировой литературы, который никогда не потеряет своего значения, как не потеряли его Монтень, Паскаль..., Вольтер, Гейне... Герцен слишком велик, чтобы требовать для себя другого памятника, кроме правды» [35, с. 154, 190]. О Герцене писал он и в повести «Пламя» (в русском переводе — «Зарево»), изданной в СССР в 1923 году.

Не менее интересен вопрос о том, как воспринимала идеи А. Герцена украинская демократическая общественность. Его «Записки д-ра Крупова», как свидетельствует М. Павлык в своей неопубликованной статье «Движение украинской молодежи в Галиции», находились среди тех сочинений русских писателей, которые имели «наиболее важное влияние» на формирование передового мировоззрения среди членов редакции «Друга» [10, с. 112].

К сожалению, сейчас трудно судить о том, когда и откуда узнали (на Украине) об издателе «Колокола». Как нам кажется, это произошло еще в 1869 г., когда П. Кулиш напечатал во львовской «Правді» под псевдонимом Опанаса Прача статью «Герценів Дзвін». Но это выступление не дает полной, а главное — правильной оценки революционной деятельности А. Герцена. Автор не только отбрасывает основную, революционную суть его взглядов, но даже обвиняет издателя «Колокола» в будто бы необоснованной критике «коронованных глав». Нельзя не согласиться с М. Бернштейном, писавшим, что «П. Кулиш, а вместе с ним и редакция, не могут скрыть своей ненависти к революционному движению и его деятелям» [3, с. 142].

Важную роль в распространении произведений А. Герцена на Западной Украине сыграл М. Драгоманов. В письме к М. Бучинскому от 25 декабря 1872 г. он подчеркивал, что «братанье Галиции с Россией... потребность неизбежная, историческая», а поэтому нужно переводить сочинения А. Герцена. Он советовал западноукраинскому фольклористу критиковать «литературу и жизнь (в Галиции. — В. П.) так же аналитически и бесстрашно, как критиковали их Белинский, Добролюбов, Герцен» [12, т. 2,

с. 451, 456]. 10 сентября 1872 г. М. Драгоманов сообщал В. Навроцкому, что переслал ему «Посмертные сочинения» русского революционера, советуя напечатать в «Правді» отрывки из мемуаров Герцена и его «Записки д-ра Крупова» с добавлением к ним очерка о жизни и деятельности их автора. Это нужно потому, что А. Герцен — один из тех людей, «которым все в России, не исключая украинцев, — писал М. Драгоманов, — должны быть благодарны за пропаганду человеческих идей», а еще потому, что он был «одним из лучших беллетристов в России» [11, с. 306]. В другом письме к В. Навроцкому от 26 августа 1873 г. он снова настаивал на необходимости перевода на украинский язык сочинений А. Герцена [12, т. 2, с. 459]. В. Навроцкий одобрительно воспринял предложение М. Драгоманова, согласился перевести ряд произведений А. Герцена, но по невыясненным причинам сделать этого не мог [3, с. 332; 27, с. 450].

Тогда же, в 1873 г., М. Драгоманов напечатал статью «Литература российская, великорусская, украинская и галицкая», в которой находим интересные, глубокие мысли о А. Герцене. Издатель «Колокола» присоединил «свой могучий голос к общему ходу передовых умов европейских... Герцен проявил талант публициста и агитатора первой величины, — писал М. Драгоманов, — ...разбросал в своих сочинениях массу идей политических и социальных, которые могут быть полезны в социологическо-научной работе...» [12, т. 2, с. 112, 201, 113, 124, 153, 202, 211].

М. Драгоманов подчеркивал большое значение революционной идеи А. Герцена и для украинского народа. Пламенный Искандер показал, «что нужно сделать (для того), чтобы вывести Россию, в том числе и Украину, на ту дорогу, на которую она вступила после уничтожения крепостничества». Поэтому А. Герцен, по мнению М. Драгоманова, принадлежит к «социальной школе» в русской литературе.

В 1876 г. в статье «Шевченко, украинофилы и социализм» (отдельное издание появилось в 1906 г. во Львове) М. Драгоманов первым отметил влияние А. Герцена на становление «общественных мыслей» Т. Шевченко. Он писал, что в стихотворении «Умре муж велій в власниці!» автор называет митрополита Григория «по Колоколу» А. Герцена — «юбкоборцем» [12, т. 2, с. 49].

Качественно новый период знакомства западноукраинской демократической общественности с творчеством А. Герцена относится к началу 1877 г. В начале года во время обыска львовская полиция отобрала у А. Черепяхина биографию А. Герцена, переданную для М. Павлыка из Швейцарии [15, с. 28]. Этот и другие материалы послужили одной из причин ареста названных лиц. 21 июня 1877 г. на допросе И. Франко объяснил, что по просьбе М. Павлыка он принес ему «Записки д-ра Крупова» для перевода их на украинский язык [14, с. 41]. М. Павлык «перевел

большую часть» этого произведения [23, т. 3, с. 199], хотя по неизвестным причинам он не напечатал своего перевода. К счастью А. Черепяхину все же удалось передать часть перевезенных изданий. 6 февраля 1877 г. И. Франко сообщил М. Драгоманову, что переслал на Украину по указанным адресам 2 экземпляра «Посмертных писем», а 16 марта — еще 10, а также роман «Кто виноват?», «Былое и думы» и «Александр Герцен» (по всей вероятности, биографию писателя) [29, т. 20, с. 18, 30]. Известно также, что названные издания получили в Харькове [15, с. 59].

И. Франко и позже уделял много внимания распространению произведений великого революционера и писателя. «Герцен занимает все мое свободное время, — признавался он, — и я много использую из него для составления мнения на общественно-политическую жизнь Европы», ибо он в этом отношении «единственный человек» [29, т. 20, с. 149]. Поэтому часто в письмах И. Франко просит знакомых присылать сочинения, украинские переводы статей, биографии и портреты А. Герцена для публикации во львовском журнале «Світ». Западноукраинские читатели должны больше знать «главных учителей социализма», к числу которых он относил и А. Герцена [29, т. 20, с. 162]. Однако не все присланное И. Франко считал пригодным для печати. Так, он отклонил украинский перевод герценовского изложения книги У. Сарганта «Р. Оуэн и его социальная философия», сделанный М. Павлыком (по-видимому, речь идет о работе А. Герцена «Роберт Оуэн», напечатанной в «Былом и думах» [8, т. 11, с. 205—253]). «Я с большим уважением отношусь к Герцену..., — писал И. Франко в письме к переводчику, — но совсем не уважаю «Sargan'a», который принялся писать об Оуэне, не читая его главных статей» [29, т. 20, с. 100].

В 1911 г. во Львове увидел свет украинский перевод части главного произведения А. Герцена «Былое и думы» под названием «Воспоминания из эмиграции». Сделал этот перевод И. Франко, написав к нему предисловие. Для широкого показа «жизни и деятельности Александра Герцена, одного из замечательнейших литературных и политических деятелей России XIX в.», И. Франко использовал статью из 20-го тома французской «Большой энциклопедии», дополнив ее материалами из 8-го тома «Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона». «Я привожу статью неизвестного мне ближе французского автора \* в не совсем дословном переводе, — писал он, — но немножко, так сказать, в популярной форме, не меняя, однако, ни в чем ни порядка мыслей, ни критических выражений автора» [29, т. 18, с. 57]. Была известна И. Франко и книга В. Батуринского «А. И. Герцен, его друзья и знакомые. Материалы для

---

\* На наш взгляд, этим «неизвестным французским автором» был М. Драгоманов. В письме к И. Франко от 7 июля 1893 г. он сообщает, что сын А. Герцена просил «написать вместо него статью об его отце для... словаря... Писал 3 дня и написал 200 строчек» [11, с. 237].

истории общественного движения в России», являющаяся, по его мнению, «только как-нибудь... состряпанной кучей материалов» [29, т. 18, с. 62]. Такая оценка книги слишком суровая; она объясняется, по-видимому, тем, что И. Франко искал в ней «полное жизнеописание и характеристику Герцена», а не отрывочные, хотя и ценные сами по себе очерки о его взаимоотношениях с И. Тургеневым, М. Щепкиным или А. Мицкевичем.

Эти замечания говорят о многом. Фактически первый в украинской литературе обстоятельный очерк о А. Герцене И. Франко старался писать так, чтобы дать в руки галицкому читателю досконально проверенные материалы. Автор предисловия замечал, что в своих художественных сочинениях А. Герцен проявил «необыкновенный литературный талант и способность глубоко проникнуть в жгучие общественные вопросы», поэтому он принадлежит «к наиболее блестящим писателям России XIX в.». Подчеркивалось, что он был «горячо привязан к своей родине и полон веры в ее великое и светлое будущее», боролся за идеалы правды и справедливости. Вместе с тем, вслед за французским источником, т. е. за М. Драгомановым, И. Франко утверждал, что А. Герцен «не был теоретиком в политике, ... политическим деятелем» [29, т. 18, с. 59, 62]. Конечно же, это был ошибочный тезис, опровергающий всю подвигническую деятельность пламенного революционера, писателя и философа.

Преклонение и восторг питал к издателю «Колокола» М. Павлык, с творчеством которого он познакомился еще в начале 1877 г., а не спустя два года, как пишут в нашей литературе [6, с. 268]. «Он был бы для меня сейчас очень полезным, — писал М. Павлык в письме к Л. Драгомановой в 1881 г., — ибо моральный мой горизонт особенно мрачен в последнее время, а Герцен (из книг только Г-н) всегда выручал меня в горький час. Если б мне перенесли его каким-то образом в тюрьму, я непременно выучил бы хотя его мемуары («Былое и думы». — В. П.) наизусть» [23, т. 3, с. 476]. В том же письме М. Павлык говорит и о других произведениях А. Герцена, ссылается на четвертый и десятый тома издания произведений русского писателя. Так, «по сей день глубоко врезалось» в его память «Осеапо пох». «Оно очень трагично, — замечает он, — но ... все же кажется тебе, что хотя и давит тебя внутренний мир и природа, хотя и знаешь, что тебя непременно задавят, но все же чувствуешь себя выше их и не предаешься отчаянию» [23, т. 3, с. 476].

Позже, 18 февраля 1894 г., М. Павлык советовал всемирно известной украинской певице С. Крушельницкой обязательно прочитать в журнале «Русская мысль» статью «Александр Иванович Герцен и Наталья Александровна Захарьина»: «Вы обязательно должны узнать эту удивительную женщину и ее славного мужа». Он также рекомендовал ей прочитать «Былое и думы», ибо «это воспоминания великого писателя и деятеля, к



тому же написанные чертовски правдиво и художественно» [26, т. 2, с. 202, 214].

На Западной Украине с особенным вниманием следили за материалами, в которых раскрывалось отношение А. Герцена к украинскому народу и его культуре. Одно обстоятельство позволило открыть многие важные стороны этого вопроса. По решению сына А. Герцена М. Драгоманов имел возможность познакомиться с личным архивом писателя [11, с. 117]. В 1888 г. в журнале «Товариш» он напечатал письмо Т. Шевченко, в котором украинский поэт просил не названное лицо \* передать издателю «Колокола» «Кобзарь» с «благоговейным поклоном». Тогда же начинается собирание материалов, относящихся к проблеме «Герцен и Шевченко». Эти материалы уже в советский период были обработаны и осмыслены.

В «Народі» М. Павлык перепечатал из американской «Свободы» [22, с. 222] некролог на смерть Т. Шевченко, написанный А. Гончаренко и впервые напечатанный в 1861 г. в «Колоколе» [9, с. 133—134]. Из этого сообщения украинские демократические круги впервые узнали о великой любви А. Герцена к Т. Шевченко. Из других материалов предстают яркие свидетельства о глубоком уважении Великого Кобзаря к пламенному Искандеру. Сообщая своим читателям об изданной в 1905 г. в Париже работе «Общественное движение при Александре II (1855—1888)», «Неділя» процитировала из нее такие строки: «Поэт Шевченко, увидев впервые «Колокол», набожно приложился к нему как к евангелию. Это интересный факт для изучения кругов, — читаем редакционный комментарий, — среди которых обращался Тарас(,) и сочинений, которые имели значительное влияние на становление его политико-общественного мировоззрения» [31, с. 7; 33, с. 325] \*\*.

Поддерживая связи с А. Гончаренко, бывшим наборщиком в типографии «Колокола», М. Павлык получил от него, возможно, в связи с названным некрологом, воспоминания о А. Герцене, но не решился печатать их, поскольку там русский писатель изображен «очень несимпатичным». С такой оценкой согласился М. Драгоманов. В своем ответе М. Павлыку он писал в апреле 1894 г., что «печатать ложь Гончар(енко) для характеристики Г(ерце)на, конечно, нельзя, ибо мемуарист остановился на второстепенных и не имеющих значения подробностях, а забыл те тома, написанные Герценом, которые... поднимали его над обществом». Только в 1911 г. в связи с публикацией упомянутого

---

\* Этим лицом был М. Макаров, сотрудник «Современника» и «Основы», который в апреле 1860 г. уезжал за границу [30, т. I, с. 374; 32, т. 3, с. 462]. М. Драгоманов ошибочно думал, что Т. Шевченко писал в Петербург к не названной даме, которая была «приятельницей Шевченко и Герцена» [23, т. I, с. 70; 24, с. 85—86].

\*\* Более подробно об отношениях Т. Шевченко и А. Герцена см. в статье Ф. Приймы [24, с. 77—90]. Мы остановились только на материалах, напечатанных в дореволюционный период на Западной Украине.

письма М. Драгоманова М. Павлык напечатал статью «Из воспоминаний Гончаренко» [23, т. 8, с. 82—83, 70—73]. И поэтому нельзя не согласиться с мнением О. Быковой, что «комментаторы интересных и содержательных томов «Литературного наследства» (воспоминания А. Гончаренко напечатаны в тт. 41—42, а отрывки — в т. 63 — В. П.)<sup>\*</sup> в данном случае, по-видимому, проявили ненужный объективизм в подборе материалов» [6, с. 258]. С другой стороны, и М. Павлык (раньше мы это видели на примере И. Франко) пытался также дать западноукраинскому читателю только достоверные материалы о А. Герцене, отбрасывая все лишнее и не имеющее особого значения.

В 1902 г. во Львове отдельной брошюрой было издано «Письмо Н. Костомарова к издателю «Колокола» в украинском переводе В. Гнатюка с предисловием М. Драгоманова, что являлось еще одним свидетельством взаимосвязей представителей украинской культуры с А. Герценом. В 1912 г. к 100-летию со дня рождения русского классика появилась статья М. Лозинского «Герцен и Украина». Автор напоминает, что издателю «Колокола» принадлежит... почетное место в истории освободительной борьбы европейской революционной демократии середины XIX века. А далее на основе его статей в «Колоколе» — «Россия и Польша» М. Лозинский утверждает, что А. Герцен «как человек своего времени... не совсем ясно представлял себе польско-украинские и русско-украинские отношения, но глубокие чувства общественной и национальной справедливости все же привели его» к правильным выводам о месте украинского народа среди других славянских народов. Автор цитирует его слова, обращенные к деятелям польского освободительного движения, напоминающие им, что только при условии «надела земли (для крестьян), свободы для провинций» можно говорить об успехе восстания [20, с. 5]. Эти глубокие мысли А. Герцена особенно актуально звучали в тогдашней политической обстановке в Галиции.

Встречаются и другие свидетельства широкого знакомства западноукраинской общественности с произведениями А. Герцена. М. Яцкив в романе «Танец теней» (в советском издании — «В тисках») не случайно писал, что герой «получал в месяц 50 крон, проживал на эти деньги и покупал книги Герцена» [34, с. 302]. И, наконец, только популярностью А. Герцена на Западной Украине можно объяснить факт обращения Международного комитета помощи безработным в Лозанне (Швейцария) «ко всем украинским писателям и художникам» с просьбой выслать свои произведения для сборника, посвященного памяти А. Герцена. «Комитет желает подготовить издание, — читаем далее, — которое было бы достойным занять почетное место в сокровищнице всемирной литературы и таким образом воздвигнуть до-

---

<sup>\*</sup> Уточним, что в т. 63 «Литературного наследства» [19, т. 63, с. 69] фамилия М. Павлыка подана в искаженном виде («передал его Михайлу Павлычу»). Не указана она и в «Именном указателе» книги [с. 907].

стойный памятник достойному борцу за социальную свободу рабочего класса всех стран» [7, с. 368]. К сожалению, нам не удалось установить, прислал ли кто-нибудь из украинских деятелей культуры свое произведение и вышло ли в свет названное издание, но все же — факт этот интересный и знаменательный.

Таким образом, имя Герцена стало известным на Западной Украине еще при жизни писателя, а его сочинения пользовались здесь большой популярностью; они оказали существенное влияние на распространение передовых идей, на укрепление тесных связей двух демократических национальных культур — русской и украинской.

Список литературы: 1. *Барабой А.* Харьковско-киевское революционное тайное общество 1856—1860. — Исторические записки, 1955, т. 52. 2. *Белявская И. А. И.* Герцен и польское национально-освободительное движение 60-х годов XIX века. — М.: Изд-во при МГУ, 1954. 3. *Бернштейн М.* Українська літературна критика 50—70-х років XIX ст. — Київ: Вид-во АН УРСР, 1959. 4. *Быкова О.* Герцен на Буковине (50—60 гг. 19 в.). — В кн.: Матеріали XIX наукової сесії. Секція філол. наук. Чернівці, 1963. 5. *Быкова О.* О путях транспортировки лондонских изданий А. И. Герцена через Буковину и Галичину. — В кн.: Тези доповідей VI Української славистичної конференції Львов, ун-те, 1972. 6. *Быкова О.* Проникнення творів Герцена на Буковину і Галичину. — В кн.: Тези доповідей VI Української славистичної конференції. Чернівці, 1964. 7. Видавництво імені Герцена на користь безробітних. — Літературно-науковий вісник, 1907, т. 40, кн. 11. 8. *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30-ти т. — М., 1954—1964. 9. *Дей О.* Записка О. И. Герцена, зв'язана із ім'ям Т. Г. Шевченка. — Жовтень, 1961, № 1. 10. *Дей О.* Українська революційно-демократична журналістика. — Київ: Вид-во АН УРСР, 1959. 11. *Драгоманов М.* Листи до Ів. Франка і інших. 1887—1895. — Львів, 1908. 12. *Драгоманов М.* Літературно-публіцистичні праці. — Київ: Наукова думка, 1970, т. 1—2. 13. *Іванова Р.* Михайло Драгоманов у суспільно-політичному русі Росії та України. — Київ: Вид-во при Київ. ун-ті, 1971. 14. *Іван Франко.* Документи і матеріали, 1856—1965. — Київ: Наукова думка, 1966. 15. *Калинович В.* Політичні проєси Івана Франка та його товаришів. — Львів: Вид-во при Львів. ун-ті, 1967. 16. *Капустін В.* Герцен і Україна. — Київ, 1962. 17. *Кацнельсон Д.* Произведения А. И. Герцена в рукописных копиях польских повстанцев (1861—1864). — В кн.: Славянские страны и русская литература. Л.: Наука, 1973. 18. *Кельсиев В.* Галичина и Буковина. Путевые письма. — СПб., 1868. 19. Літературное наследство. Т. 41—42, 63. — М., 1941—1956. 20. *Лозинський М.* Герцен і Україна. — Неділя, 1912, № 15. 21. Особисті архівні фонди відділу рукописів. — Львів, 1977. 22. *Павлик М.* «Україна» в Америці. — Народ, 1893, № 19—20. 23. Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом: В 8-ми т. — Львів; Чернівці, 1901—1911. 24. *Прийма Ф.* Герцен і Шевченко. — Радянське літературознавство, 1962, № 3. 25. *Радванська Н.* «Лист Українки до Герцена». — Українське літературознавство, вип. 21, 1974. 26. *Соломія Крушельницька.* Спогади. Матеріали. Листи: у 2-х т. — Київ: Муз. Україна, 1978—1979. 27. *Студинський К.* Галичина і Україна в листуванні. 1860—1880 рр. Т. 1. — Харків; Київ: Пролетар, 1931. 28. *Сухомлин Е.* Герцен і Франко. — Українське літературознавство, вип. 30, 1978. 29. *Франко І.* Твори: У 20-ти т. — Київ: Держлітвидав, 1955—1966. 30. Шевченківський словник: У 2-х т. — Київ: Вид-во УРЕ, 1976. 31. Шевченко і «Колокол». — Неділя, 1912, № 10 (Записки). 32. *Шевченко Т.* Твори: У 3-х т. — Київ: Держлітвидав, 1961. 33. *Щурат В.* Вибрані праці з історії літератури. — Київ: Вид-во АН УРСР, 1963. 34. *Яцків М.* Вибрані твори. — Київ: Дніпро, 1973. 35. *Brzozowski St.* Głosy wśród nocy. — Lwów, 1912. 36. *Slavia orientalis*, 1971, 1977.

Статья поступила в редколлегию 18 декабря 1979 г.

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

## **Профессиональная подготовка будущих учителей литературы**

В постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О дальнейшем развитии высшей школы и повышении качества подготовки специалистов», принятом в июле 1979 г., дается четкое определение главной задачи высшей школы: всестороннее улучшение качества профессиональной подготовки и идейно-политического воспитания специалистов, укрепление связи с производством, практикой коммунистического строительства [1, с. 4].

Подготовка будущих учителей литературы включает по меньшей мере три круга проблем: профессиональный отбор, собственно профессиональная подготовка и профессиональная успешность. При их решении нужно учитывать профессиограмму именно учителя-филолога. В настоящее же время вузы располагают лишь профессиограммой учителя вообще\*.

Профессиограмма учителя литературы должна включать как общепедагогические, так и особые требования к его специальной и методической подготовке. Последние можно сформулировать на основе тех задач, которые поставлены перед ним: «Задачи литературного образования в школе — дать учащимся представление об основных, наиболее значительных и характерных явлениях русской и зарубежной литературы; развить художественный вкус; обогатить культуру речи; внушить любовь к литературе; научить новое поколение культуре чтения... в широком смысле слова, т. е. выработать активное, обогащающее интеллект, эмоционально осмысленное восприятие произведений искусства слова» [12, с. 11].

---

\* По А. Щербакову, работа учителя требует качеств, необходимых для выполнения информационной, мобилизационной, развивающей и ориентационной функции [11, с. 76]. По мнению Н. Кузьминой, такими компонентами могут быть организационный, конструктивный, коммуникативный, гностический [6, с. 95—96]. В. Сластенин включает в структуру профессиограммы учителя свойства и характеристики, определяющие коммуникативно-познавательную и профессионально-педагогическую направленность личности, требования к психолого-педагогической, специальной и методической подготовке учителя [8, с. 23—24].

Главным профессиональным качеством школьного преподавателя литературы является его способность глубоко воспринимать художественное произведение и умение научить этому учащихся, т. е. воспитать такое качество, позволяющее в полной мере овладеть идейным, эстетическим, познавательным и психологическим содержанием искусства слова \*. Без этого невозможно осуществить обучающее, развивающее и воспитывающее воздействие на учеников во время уроков литературы. В свою очередь для полноценного восприятия литературы необходимы эмоциональность, творческое воображение, воссоздающее художественную реальность, способность видеть в литературном произведении целостную идейно-художественную систему, т. е. умение осуществлять «образную конкретизацию» и «образное обобщение» [4, с. 32].

Все эти качества могут быть сформированы на низком, среднем и высоком уровнях. Поэтому, чтобы повысить эффективность профессионального отбора, необходимо определить, какой уровень может быть приемлем для успешного обучения на филологическом факультете и обладает ли этим уровнем тот или иной абитуриент. В процессе профессионального отбора должны проверяться начитанность, знание литературных фактов, уровень литературного развития поступающих. Для этого должны быть научно разработаны обоснованные специальные упражнения, аналогичные математическим, физическим или химическим задачам.

К сожалению, еще не редки нарекания на несовершенство школьного литературного образования, что является следствием недостаточного числа хорошо подготовленных преподавателей литературы. Причины этого, вероятно, следует искать в недочетах профессионального отбора, отсутствии программы учителя-филолога, в дроблении вузовских литературных курсов, недостаточной разработанности системы значимых для будущей специальности знаний, умения и навыков, которые должен получать студент в процессе обучения. Среди причин указывают также и на несовершенство методики проведения лекций и практических занятий по литературе.

Нужно отметить и такую важную сторону этой проблемы. По мнению психологов, «процесс развития художественного восприятия и эстетических оценок является, очевидно, результатом взаимодействия и сложного переплетения ряда факторов: образования, возраста, типологических свойств нервной системы» [2, с. 80]. Все это очень индивидуально. Но ограниченное количество практических занятий по литературе затрудняет тщательное изучение индивидуальных особенностей студентов.

Исследователи пришли к выводу, что студенчество по возрасту неоднородно: поздний юношеский возраст (18—25 лет) и

---

\* Сейчас разрабатываются программы изучения литературы как предмета эстетического цикла [5].

особенно взрослый (25—30) [9, с. 10]. Для первой группы характерен относительно высокий уровень развития мышления, памяти и низкий уровень внимания; для второй группы наоборот — относительно низкий уровень развития мышления, памяти и относительно высокий уровень развития внимания. По соотношению эмоционально-образных и понятийно-логических компонентов мыслительной деятельности люди делятся на *художников, мыслителей и средний тип*. Для второго типа характерен примат мыслительного подхода к литературе. «С большим трудом удастся перестройка логизированных критериев, они характеризуют уже определенный подход человека к прекрасному и сложившийся стиль восприятия художественного произведения» [2, с. 81]. Все это обуславливает отказ от традиционно сложившейся ориентации на абстрактного среднего студента.

Структура лекций и практических занятий по литературе должна больше зависеть от профессиограммы учителя литературы, индивидуальных особенностей студентов и характера учебного материала. Поэтому до начала занятий имеет смысл провести диагностику уровня литературного развития студентов, чтобы определить характер их художественной образованности и психологических особенностей. Для успешного ее осуществления преподаватель должен обладать научно проверенными критериями литературного развития и системой специальных упражнений. Получив сведения о каждом студенте, он уже может составить типологическую характеристику группы и курса. При таком подходе структура лекций и практических занятий будет различной, она в большей мере соответствует индивидуальности обучаемого.

Существующие пособия для проведения практических занятий по литературе предлагают планы этих занятий, в задачу которых входит «соединение изучения общих закономерностей литературного развития» [7, с. 5] со стилем того или иного автора, с идейно-художественным анализом конкретных литературных явлений, с выработкой у студентов навыков самостоятельного литературного анализа. Интересные по содержанию, эти книги, к сожалению, не помогают строить практические занятия в соответствии с индивидуальными особенностями студентов. Педагогизация учебного процесса остается лишь благим пожеланием, тогда как такие занятия должны выполнять функции развивающие и обучающие. Они включают задания, помогающие корректировать эмоциональность в подходе к литературе, развивать воображение, умение образно конкретизировать и обобщать. Сюда же входят и различные творческие задания (стилизация, пародирование, версификация, сочинение сказок и других произведений в духе фольклора, изложение с изменением лица рассказчика и др.).

Структура практических занятий, предлагаемая существующими пособиями, одинакова для всех курсов, слабо учитывает

уровень подготовки обучаемых. Поэтому кроме исходной констатирующей диагностики необходима проверка промежуточных уровней литературной образованности студентов. Ее можно осуществлять на экзаменах, проверяя не только знания и их качество, но и уровень сформированности профессионально значимых черт будущего учителя-филолога. Для этого тоже нужно разработать систему проверочных заданий по каждому предмету.

На протяжении ряда лет мы использовали на экзаменах по устному народному творчеству карточки с новыми фольклорными текстами. Следовало определить жанр произведения и проанализировать его как идейно-художественную систему. Иногда давалось много карточек с текстами, которые надо было сгруппировать и обосновать принцип их группировки (классификации). Предлагались также тексты с внесенными нами нарушениями фольклорных традиций (например, принципа индивидуализации былинных героев или постоянства эпитетов). Экзаменуемый должен был выявить эти искажения и объяснить их. Такая форма экзамена логически завершала всю систему занятий по фольклору, во время которых большое внимание уделялось не только закреплению знаний по устному народному творчеству, но и овладению профессионально значимыми навыками, формируемыми естественным путем именно при изучении фольклора: это — искусство устного рассказа, умение образно обобщать и конкретизировать на уровне отдельного произведения и жанра, создать оригинальное произведение в соответствии со структурой того или иного фольклорного жанра (считалку, небылицу, сказку и др.).

Формирование умения образно обобщать на уровне жанра уместно в курсе фольклора с его жанровой традиционностью. При изучении древней русской литературы с ее каноничностью в этом смысле такое умение закрепляется, оно создает предпосылки понимания обучаемым стиля эпохи. Рассматривая литературу XVIII века, уделяем большое внимание развитию умения образного обобщения до уровня художественного метода, индивидуального стиля, литературного направления.

Последним «срезом» — сопоставлением литературной образованности выпускника с моделью специалиста — является государственный экзамен. На нем проверяется не только знание литературных фактов, но и уровень профессиональной подготовки выпускника, его литературного развития. Так и делают в некоторых вузах страны, в частности г. Калинин. Там проводят государственный экзамен по литературе по спецвопросам, которые студенты получают за полгода до экзаменов. Это его устный диплом. Во время такого экзамена проверяется способность студента «оригинально раскрыть какой-то значительный вопрос с учетом современного уровня литературы и науки» [3, с. 68], умение выступать, популяризировать, выразительно читать художественные тексты, составлять их тезисы, крити-

чески подходить к литературоведческим работам и др. Вторая часть государственного экзамена представляет собой проверку знаний студента по программе одного из факультативов по литературе в школе.

Важным фактором для достижения высокого уровня литературной образованности студентов является формирование у них потребности в литературном развитии и саморазвитии. По нашим наблюдениям, цели преподавателя не всегда совпадают с учебными целями студентов, зачастую не вполне понимаются ими. Чтобы избежать такого положения, важно не просто продекларировать свою цель, но и так организовать учебную деятельность студентов, чтобы у них укреплялась профессиональная направленность, формировались высокие духовные потребности, воспитывалось стремление управлять собственным литературным развитием. Об уровне последнего студенты получают только количественную информацию — оценку. Если бы они знали о качественных характеристиках своей эмоциональной восприимчивости, воображения, образной памяти, других перцептивных и творческих способностях, то могли бы управлять процессом литературного самообразования. Вся система обучения в вузе должна способствовать тому, чтобы студент-филолог был не только объектом в процессе обучения, но и активным субъектом, чтобы у него формировалась потребность в художественной культуре, рождалось желание и умение эстетически воспитать и развить своих будущих учеников. Задача важная во всех отношениях. Ведь литература — неотъемлемая часть эстетического развития человека, а оно не мыслится без высокой нравственности, глубины мировоззренческих убеждений личности.

**Список литературы:** 1. О дальнейшем развитии высшей школы и повышении качества подготовки специалистов: Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР. — Политическое самообразование, 1979, № 8. 2. *Кулюткин Ю., Сухобская С.* Индивидуальные различия в мыслительной деятельности взрослых. — М.: Педагогика, 1971. 3. Материалы семинара методистов-словесников педагогических институтов. — Л.: Изд-во Ленингр. пед. ин-та, 1973. 4. *Молдавская Н.* Литературное развитие школьников. — М.: Педагогика, 1976. 5. *Новлянская З., Кудина Г.* Принципы построения курса литературы как предмета эстетического цикла. — Вопросы психологии, 1978, № 6. 6. Основы вузовской педагогики. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1972. 7. Практические занятия по теории и истории литературы / Под ред. проф. В. Гуры. — М.: Просвещение, 1978. 8. *Сластенин В.* Формирование личности учителя советской школы в процессе профессиональной подготовки. — М.: Просвещение, 1972. 9. Современные психолого-педагогические проблемы высшей школы. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1974. 10. *Шуртакова Г.* Педагогические основы формирования коммунистического мировоззрения студентов средствами искусства. — Казань: Изд-во Казанск. ун-та, 1978. 11. *Щербаков А.* Психологические основы формирования личности учителя. — Л.: Просвещение, 1967. 12. *Щербина В.* Проблемы литературного образования в средней школе. — М.: Просвещение, 1978.

Статья поступила в редколлегию 20 октября 1980 г.



## Содержание

### Советская литература

Ситникова Л. Б. Гуманизм искусства и гуманизм в искусстве . . . . .	3
Зверева Л. И. Трагические конфликты в пьесах А. Н. Толстого на историческую тему . . . . .	8
Сорокина М. Н. У истоков творчества Веры Инбер . . . . .	14
Руденко Г. Г. Поэзия А. Яшина начала войны . . . . .	21
Спивак И. А. А. Твардовский, М. Исаковский, Н. Рыленков в произведениях советских поэтов . . . . .	29

### Литература XIX века

Архиповский В. И. Об идейно-художественном единстве пушкинского цикла «Повести Белкина» . . . . .	36
Шаблій М. И. Н. В. Гоголь и М. Ю. Лермонтов (к истории вопроса об идейно-эстетической общности) . . . . .	43
Анкудинова О. В. Проблема «безиатурного» человека в неоконченных рассказах Н. С. Лескова «Пумперлей (Памятные встречи)» и «Бытовые апокрифы» . . . . .	51
Подлужная Л. П. Некоторые жанровые особенности очерков А. И. Левитова . . . . .	58
Грачева И. В. А. П. Чехов и русское искусство конца XIX века . . . . .	66

### Жанрология

Пономарев Г. И. Проблемная статья в критическом творчестве И. А. Гончарова . . . . .	73
Силантьева В. И. Повесть А. П. Чехова «Степь» (жанрово-композиционные особенности) . . . . .	77

### Поэтика

Чернявская Л. И. Поэтика и стиль в рассказах В. М. Шукшина («Страдания молодого Ваганова», «Шире шаг, маэстро!») . . . . .	86
Кобзев Н. А. Особенности сюжета в романах А. Грина . . . . .	92
Кипко Ю. П. Традиции Л. Н. Толстого в поэтике А. И. Куприна (проблема «Человек и природа») . . . . .	99

### Межнациональные связи русской литературы

Паньшин А. М. А. Н. Радищев в украинских переводах . . . . .	107
Полек В. Т. Сочинения А. И. Герцена на Западной Украине . . . . .	113

### Методика преподавания русской литературы

Егурнова Л. З. Профессиональная подготовка будущих учителей литературы . . . . .	122
--	-----

## ВОПРОСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Выпуск 2 (38)

Республиканский межведомственный  
научный сборник

Редактор Я. Е. Мельник  
Художественный редактор В. И. Сава  
Технический редактор С. В. Копотюк  
Корректоры А. В. Карминская, М. Ю. Лазуркевич, М. Т. Ломеха

Информ. бланк № 5774

Сдано в набор 13.05.81. Подп. в печать 16.12.81.  
БГ 12714. Формат 60×90/16. Бумага кн.-журн.  
Лит. гарн. Вис. печать. Усл. печ. л. 8,0. Уч.-изд.  
л. 8,70. Тираж 1300 экз. Изд. № 910. Зак. 3461.  
Цена 1 р. 10 к.

Издательство при Львовском государственном  
университете издательского объединения «Вища  
школа». 290000, Львов, ул. Университетская, 1.

Львовская областная книжная типография.  
290000, Львов, ул. Стефаника, 11.



**1 р. 10 к.**



Вопросы русской литературы, 1981, вып. 2(38) 1—128.