

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

---

**ВОПРОСЫ РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
И ЯЗЫКА**



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА.  
Томск—1960



ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
имени В. В. КУЙБЫШЕВА

---

Труды. том 153

Серия филологическая

ВОПРОСЫ РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
И ЯЗЫКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
Томск—1960

Ответственный редактор проф. А. П. Бунтин.  
Редактор тома доц. Ф. З. Канунова.

#### РЕДАКЦИОННО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ

Проф. А. П. Бунтин (председатель, ректор университета), проф. В. А. Пегель (зам. председателя), доц. Ю. В. Чистяков (зам. председателя), проф. Б. Г. Иоганзен (ученый секретарь), доц. Н. Ф. Бабушкин, проф. Г. Г. Григор, директор издательства М. С. Змазнев, проф. В. Н. Кессених, доц. А. И. Ким, действ. член АН СССР В. Д. Кузнецов, проф. П. П. Куфарев, проф. М. М. Окунцов, доц. Т. Н. Петрова, ст. н. с. Н. В. Прикладов, проф. Н. А. Прилежаева, проф. И. М. Разгон, доц. В. В. Серебренников, доц. П. И. Скороспелова, проф. М. В. Тронов, секретарь парткома Г. С. Пугач, проф. В. А. Хахлов, проф. К. П. Ярошевский.

Ф. З. КАНУНОВА

**ОБ ОСОБЕННОСТЯХ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ  
Н. В. ГОГОЛЯ**

В настоящее время одной из насущных проблем литературоведения является глубокое, всестороннее раскрытие природы реалистического метода, закономерностей его развития. Она приобретает сейчас особенное значение в связи с яростными атаками ревизионистов и буржуазных критиков против реализма, как художественного метода, якобы устаревшего, бессильного угнаться за высоким взлетом человеческой мечты, не способного решать большие творческие задачи. В этих попытках ревизии реализма весьма отчетливо проявилось отрицание его важнейших, коренных свойств, не только глубокой аналитической сущности, но и «крылатости», устремленности в прекрасное будущее человечества.

При изучении классиков русской литературы в наше время прежде всего приобретают значение те принципиальные вопросы художественного метода, его теории и истории, которые углубляют наше представление о сущности реализма и помогают нам осмыслить перспективы развития русской классической литературы в ее закономерном и неуклонном направлении к социалистическому реализму.

Одним из таких вопросов, как нам представляется, является вопрос о соотношении объективного и субъективного начал в эстетике реализма. Он так или иначе был поставлен на прошедшей дискуссии о реализме. Однако плодотворное решение этого вопроса возможно лишь с помощью конкретного историко-литературного анализа творчества классиков на различных этапах развития реалистического искусства.

Огромный интерес с этой точки зрения представляет собою творчество Н. В. Гоголя, одного из основоположников русского классического реализма. Изучение творчества Гоголя под этим углом зрения показывает, какие богатейшие возможности дает реалистический метод для плодотворного развития глубоко народного искусства. Эти возможности, приумноженные методом социалистического реализма, раскрывают широкие горизонты для мирового художественного развития.

Цель предлагаемой статьи — поделиться некоторыми наблюдениями над исследованием проблемы синтеза реального и романтического в эстетике Н. В. Гоголя; синтеза, имевшего, как нам представляется, принципиальное значение для дальнейшего развития русской реалистической литературы.

1.

Гоголь пришел в литературу как ученик и соратник Пушкина. Как никто из современников Пушкина 30-х годов, Гоголь глубоко и проникновенно определил основной пафос творчества поэта — его

истинную народность, которая, в представлении Гоголя, неотделима от реализма, от способности писателя «исследовать жизнь и нравы своих соотечественников», и которая состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Подлинно великий национальный поэт, по утверждению Гоголя, о чем бы он ни говорил в своем произведении, какие бы предметы ни изображал, должен смотреть на мир «глазами своего народа». Не случайно в творчестве Пушкина Гоголя волнуют, прежде всего, такие произведения, как «Борис Годунов», история Пугачева и др., в которых поэт более всего сумел выразить дух народа, его интересы.

К определяющему в своем творчестве тезису: поэт — выразитель интересов народа—Гоголь пришел не сразу, а в результате глубоких раздумий над важнейшими проблемами истории и, прежде всего, над проблемой роли народа в историческом процессе.

В начале 30-х годов Гоголь, движимый интересами своей эпохи, исключительно большое внимание уделяет исторической проблематике. В изучении писателем важнейших вех мировой истории кристаллизовался метод познания действительности. В результате этого изучения Гоголь приходит к отрицанию рационалистической трактовки истории, к утверждению идеи единства и закономерности исторического процесса<sup>1)</sup> и, как следствие этого, к важнейшей мысли в своей историко-философской концепции — о народе, как движущей силе истории.

Мысль об истории как выражении судеб народных пронизывает все исторические статьи и многие письма Гоголя 1832—34 годов. Гоголь резко критикует поздние украинские летописи, где ничего не сказано о жизни и характере народа, и противопоставляет им народные песни, которые помогут историку «узнать верный быт, стихии характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа». «Тогда,—пишет Гоголь,— он (историк — Ф. К.) будет удовлетворен вполне; история народа разоблачится пред ним в ясном величии»<sup>2)</sup>.

Глубокие размышления над проблемами истории, над ролью и местом народа в ней имели решающее значение в практике Гоголя-писателя. Уже «Вечера на хуторе близ Диканьки», как известно, явились новым шагом Гоголя по пути дальнейшей демократизации русской литературы 30-х годов. «Совершенно новый, небывалый мир искусства» (Белинский), который принес Гоголь в литературу «Вечерами» и «Миргородом», определяется новым отношением писателя к народу.

Если сентименталисты и романтики 10—30-х годов XIX в., не понимая исторической роли народа, по-барски, снисходительно сочувствовали ему, в лучшем случае поднимаясь до мысли о моральном равенстве народа и господствующих классов. Если Пушкин, глубоко осмыслив историческую роль народа, приходит к утверждению социального равенства между народом и господствующими классами, то Гоголь

1) Эта мысль находит четкое выражение в ряде исторических работ Гоголя, в частности, она определяет основной пафос статьи «О преподавании всеобщей истории». Народ, по мнению Гоголя, «цвет нации», решающая и грозная сила государства. Разбирая в одной из лекций причины краха Римской империи, Гоголь отмечает, что важнейшей из них был «народ, почти везде находившийся в состоянии рабства, под деспотизмом сатрапов, вовсе не входивший в связь государственною» (т. VI, стр. 277). В своей исторической характеристике Алмазун Гоголь показывает тщетность монарха, оторванного от народа. Насколько позволяют судить многочисленные высказывания Гоголя, под «народом» он понимает только демократические слои, хотя ему не хватает сколько-нибудь четкой классовой дифференциации народа.

Здесь и далее ссылки на Гоголя даются по изданию АН СССР, 1940—1952.

2) Т. VIII, стр. 91.

исходит в своем творчестве из идеи несравненного превосходства народа перед господствующими классами.

В творчестве Пушкина большое место занимает «просвещенное» дворянство. И это понятно. 20-е годы — период расцвета дворянской революционности, когда передовое дворянство играет значительную роль в жизни страны.

Гоголь приходит в литературу в 30—40-е годы — годы кризиса дворянской революционности, обострившегося кризиса феодально-крепостнических отношений. В произведениях Гоголя нет ни одного положительного образа из дворян<sup>3)</sup>. Народ — единственное положительное начало, основа прекрасного, основа эстетического идеала писателя. «Ради бога, — пишет Гоголь Погодину в феврале 1833 г., — прибавьте боярам несколько глупой физиогномии. Это необходимо так даже, чтобы они непременно были смешны. Чем знатнее, чем выше класс, тем он глупее. Это вечная истина! А доказательство в наше время<sup>4)</sup>. Отсюда понятен и основной пафос творчества писателя, выразившийся в остром противопоставлении двух начал — народа и «знатных классов». На это постоянно указывал Герцен. Говоря о том, что русская художественная проза в 30—40-х годах принимает новое направление, становится более демократичной, Герцен утверждает, что «Гоголь, не будучи, в отличие от Кольцова, выходцем из народа по своему происхождению, был им по своим вкусам и по складу ума...»<sup>5)</sup>.

## 2.

Взгляд на народ, как на творца истории, как на основу прекрасного, предопределил небывало широкий, реалистический охват действительности в творчестве Гоголя, большую социальную емкость художественного образа, углубление аналитической сущности реализма и, как следствие этого, значительно возросший критический пафос творчества. Иными словами, Гоголь вслед за Пушкиным несравненно углубил объективное содержание русской художественной литературы.

Однако, глубоко усвоив и развив основные принципы пушкинского искусства, Гоголь идет дальше — он как бы дополняет эти принципы объективного художественного исследования действительности «всеобъемлющей и гуманной субъективностью». Гоголь в значительно большей степени, чем Пушкин, — прозаик использует те черты романтического стиля, которые, по его мнению, расширяют возможности реализма, делая его произведения глубоко народными.

Эта особенность реализма Гоголя также вытекала из основного пафоса его творчества: резкого противопоставления двух начал — народного и антинародного, идеала (всегда народного) и действительности. Отсюда наличие в произведениях Гоголя двух стихий — высокой романтической патетики, проникновенной лирики, с одной стороны, и сатиры, — с другой. «В его душе, — писал Герцен, — словно два потока. Пока он находится в комнатах начальников департамента, губернаторов, помещиков, пока его герои имеют, по крайней мере, орден св. Анны или чин коллежского асессора, до тех пор он меланхоличен, неумолим, полон сарказма, который иной раз заставляет смеяться до судорог, а иной — вызывает презрение, граничащее с ненавистью. Но когда он, наоборот, имеет дело с ямщиками из Мало-

<sup>3)</sup> Речь идет, естественно, о Гоголе до кризиса; когда Гоголь попытался во II томе «Мертвых душ» найти положительное начало в помещичьей среде, он изменил основному направлению своего творчества.

<sup>4)</sup> Т. X., стр. 255 (Подчеркнуто нами — Ф. К.)

<sup>5)</sup> А. И. Герцен. Полн. собр. соч., АН СССР, М. 1956, т. VII, стр. 227.

россии, когда он переносится в мир украинских казаков или шумно танцующих у трактира парубков, тогда Гоголь — совсем иной человек. С тем же талантом, как прежде, он нежен, человечен, полон любви; его ирония больше не ранит и не отравляет; это трогательная, поэтическая, льющаяся через край душа»<sup>6</sup>). Герцен пронизательно указывает здесь на основной смысл гоголевского творчества, глубокую внутреннюю антитезу двух начал — народного и антинародного, определяющего собою все неповторимое своеобразие не только содержания, но и формы гоголевского творчества.

Таким образом, синтетичность стиля Гоголя — это прежде всего выражение его глубокой народности.

Далее. Использование устойчивых ярких средств романтического стиля и введение их в свою реалистическую систему явилось результатом стремления Гоголя ответить на новые запросы времени (30—40-е годы), найти свежие, действенные средства художественного познания и преобразования мира. Не случайно романтическое начало приобретает новую жизнь не только в реализме Гоголя, но и его великих современников (у Лермонтова, а несколько позже у Герцена).

Признание объективных законов истории и утверждение в народе творца отнюдь не означали для передовых русских писателей 30—40-х гг. отрицания роли субъективных факторов истории. Напротив, под влиянием тяжелой реакции, не зная путей уничтожения зла, передовые русские люди были полны высокого гражданского чувства личной ответственности перед родиной. Именно сейчас с небывалой остротой перед русским писателем встал вопрос о грядущих судьбах России, об отношении личности и общества. В связи с этим значительно возрастает просветительская, морально-этическая задача искусства. Это в высшей степени характерно и для Гоголя: хорошо понимая зависимость человека от общественной среды, Гоголь вместе с тем «страстно верил в магическую силу морального воздействия на человека и общество»<sup>7</sup>). Передовое искусство, по мнению Гоголя, должно будить в людях мятежное чувство негодования против мира существователей, мечту о высоком назначении человека. Неясность путей достижения идеала не только не уменьшала стремления к идеалу, а, напротив, делала его необычайно страстным, горячим, хотя чаще всего романтически неопределенным.

### 3.

Большинство исследователей Гоголя, характеризуя его эстетические взгляды, указывает на определенное тяготение писателя в ранний период к романтизму. Обычно в этой связи называются ранние статьи Гоголя о литературе и искусстве: «Борис Годунов», «Скульптура, живопись и музыка», «Об архитектуре нынешнего времени», «Последний день Помпеи» Брюллова и др. Однако эти романтические тенденции рассматривались многими исследователями эстетики Гоголя лишь как явление временное, преходящее, как результат недостаточной зрелости писателя и, следовательно, не заслуживающее большого внимания.

Характеризуя литературные взгляды Гоголя первой половины 30-х годов, В. В. Гиппиус справедливо делает акцент на раскрытии их под-

<sup>6</sup> А. И. Герцен. Полн. собр. соч., под ред. М. Лемке, т. IX, стр. 97 (подчеркнуто нами — Ф. К.).

<sup>7</sup> С. Машинский. Дело о вольнодумстве и творчество Гоголя. «Новый мир», 1959, т. III, стр. 209—214.

линно реалистической устремленности. Это убедительно следует из глубокого анализа В. В. Гиппиуса программной статьи молодого Гоголя «Несколько слов о Пушкине» (1834 г.), в которой писатель «с замечательной ясностью поставил вопрос о реалистических принципах в литературе»<sup>8</sup>).

Понимая реализм Гоголя, как ориентацию писателя на исследование низкой, «обыкновенной» действительности, В. В. Гиппиус в то же время, как нам представляется, недостаточное внимание обращает на другую сторону реализма Гоголя, блестяще выраженную писателем в статье о картине Брюллова «Последний день Помпеи». Не случайно эта очень важная, тоже в своем роде программная, работа Гоголя не привлекает сколько-нибудь серьезного внимания исследователя. А ведь статья о картине Брюллова была написана после «Нескольких слов о Пушкине», т. е. после того, как Гоголь сформулировал свое реалистическое кредо. Зачем же понадобилось писателю некоторое время спустя с такой силой вдохновения утверждать искусство больших событий и страстей, пользующееся яркими живописными эффектами? Что это случайное явление для Гоголя или рецидив романтизма в его эстетике, нечто противоречащее основным мыслям статьи о Пушкине? В. В. Гиппиус не ставит этого вопроса, однако уже из двух фраз, сказанных им о «Последнем дне Помпеи», видно, что исследователь не склонен придавать ей большого значения, а мысли, выраженные в ней, идут, очевидно, в сторону от главной реалистической установки писателя. «В статье о картине Брюллова, — пишет В. В. Гиппиус, — Гоголь не отрицал относительной ценности эффектов в искусстве, но есть другая задача искусства и пример ее в Пушкине...»<sup>9</sup>).

Если В. В. Гиппиус, справедливо делая акцент на реалистической основе эстетики Гоголя уже в ранний период его творчества, не замечает ее романтического начала, то проф. Б. В. Рождественский, 9а), наоборот, считает ранний этап в эстетике Гоголя типично романтическим. Что же касается реалистических тенденций в творчестве Гоголя начала 30-х годов, то, по мнению проф. Б. В. Рождественского, они «свидетельствуют лишь о том, что между романтической теорией в области искусства и художественной практикой Гоголя уже на раннем этапе его творчества обнаруживается противоречие» (стр. 183). Новый этап в развитии эстетических взглядов Гоголя автор связывает с «Петербургскими записками», «Театральным разездом» и второй редакцией «Портрета». Это период «окончательного преодоления романтизма и утверждения реализма в эстетике Гоголя».

На самом деле путь развития эстетических взглядов Гоголя представляется нам несколько иным. К реализму Гоголь приходит не только путем отрицания (преодоления) романтизма, но и органического усвоения многих его характерных черт.

Н. В. Гоголь был одним из первых писателей, утвердивших (не только художественно эмпирически, но и теоретически) огромное эстетическое значение романтического начала в реалистическом искусстве. С этой точки зрения статьи Гоголя о Пушкине и о картине Брюллова

<sup>8</sup>) В. В. Гиппиус. Литературные взгляды Гоголя, «Литературная учеба», 1936, № 11, стр. 54.

<sup>9</sup>) В. В. Гиппиус. Цитир. статья, стр. 62 (Подчеркнуто нами — Ф. К.). А уже через два года в «Петербургских заметках», по мнению автора, отношение Гоголя к эффектному, необыкновенному в искусстве будет «явно враждебным» 9а) Б. В. Рождественский. Об эстетических взглядах Н. В. Гоголя. Ученые записки Московского городского института имени В. Н. Потемкина. т. XXXIV, вып. III, М., 1954, стр. 177—196.

не только не противоречили друг другу, а логически дополняли одна другую и представляли собою как бы две неразрывно связанные между собою стороны единой эстетической системы писателя, получившей свое дальнейшее развитие в зрелую пору его творчества. Чтобы убедиться в этом, посмотрим, прежде всего, как Гоголь относился к романтизму и каким он представлял себе новое реалистическое искусство.

## 4.

С первых шагов своего сознательного творчества Гоголь резко критикует романтическую односторонность, индивидуализм, «идеальничанье» консервативных романтиков. Через письма, высказывания, статьи писателя 1831—35-х годов проходит резко критическое отношение к Кукольникову и Сенковскому<sup>10)</sup>; он указывает на односторонность Языкова<sup>11)</sup> и Козлова<sup>12)</sup>. «Гоголь, — пишет Анненков, — ненавидел идеальничанье в искусстве прежде критиков, возбуждивших гонение на него. Он никак не мог приучить себя ни к трескучим драмам Кукольника, которые тогда хвалились в Петербурге, ни к сентиментальным романам Полевого, которые тогда хвалились в Москве»<sup>13)</sup>. В ранней рецензии «О поэзии Козлова» (1832—33 гг.) Гоголь с удивительной пронзительностью и зрелостью эстетических суждений определяет крайний индивидуализм поэта-романтика. «Душе нашего поэта, — писал он, — желалось обвиться около этой гордо-одиноким души (Байрона), исполнински замышлявшей заключить в себе в замену отвергнутого собственный, ею же созданный, нестройный и чудный мир... «Он весь в себе. Весь неразделенный мир свой носит в душе и не властен оторваться от него. Иногда стремление его центробежно и будто хочет разлиться во внешнем, но для того только, чтобы снова с большею силою устремиться к своему центру, самому себе, как будто угадывая, что там только его жизнь, что там только найдет ответ себе. Если он долго останавливается на внешнем каком-нибудь предмете, он уж лишает его индивидуальности, проявляет уже в нем самого себя, видит и развивает в нем мир собственной души...» «Лица и герои у него — только образы, условные знаки, в которые облекает он явления души своей...»<sup>14)</sup>. Уже в этой ранней статье Гоголь индивидуализму Козлова, для которого не существует «полная разнообразия внешняя жизнь», с большой прозорливостью противопоставляет реалистический мир поэзии А. С. Пушкина.

Видя ограниченность романтизма в его индивидуализме, борясь с реакционными романтиками против приукрашивания действительности, Гоголь вместе с тем всегда ценил благородный пафос, страстность и яркие краски прогрессивного романтизма. В отличие от критиков консервативно-либерального направления Гоголь восторженно встречает романтическую, свободолюбивую поэзию Пушкина, исключительно ценя в ней одушевляющую ее любовь к возвышенному и благородному, высокий пафос отрицания и утверждения. «Он был каким-то идеалом молодых людей... Его стихи воспитали и образовали истинно — благородные чувства, несмотря на то, что старики и богомольные тегушки старались уверить, что они рассеивают вольнодумство, потому

<sup>10)</sup> См. письмо к А. С. Данилевскому от 30 марта 1832 г., т. X, стр. 226—228; М. П. Погодину от 20 февр. 1833 г., т. X, стр. 262—263 и др.

<sup>11)</sup> Т. X, стр. 226.

<sup>12)</sup> Т. XVII, стр. 153.

<sup>13)</sup> П. В. Анненков. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 г. Гоголь в воспоминаниях современников. М. 1952, стр. 261.

<sup>14)</sup> Т. VIII, стр. 153.

голько, что смелое благородство мыслей и выражений и отвага души были слишком противоположны их бездейственной вялой жизни, бесполезной и для них и для государства»<sup>15</sup>).

То же говорит Гоголь и о южных поэмах Пушкина: «Произведения его, напитанные Кавказом, волею черкесской жизни и ночами Крыма, имели чудную, магическую силу... Смелое более всего доступно, сильнее и пространнее раздвигает душу...»<sup>16</sup>). Как видим, реалистический пафос «Нескольких слов о Пушкине», ориентация Гоголя на глубоко исследующее жизнь реалистическое искусство не мешают писателю с восторгом поворотить о некоторых чертах прогрессивного романтизма. Более того, Гоголь не мыслит подлинно народного, реалистического искусства без элементов высокой романтики, без страстного «субъективного» пафоса. Не случайно восторгаясь пушкинской поэзией 30-х годов, Гоголь ценил в ней, наряду с глубоким исследованием жизни, яркие запоминающиеся «пламенные» краски.

Отстаивая принцип «ясности» и анализа жизненных явлений, ориентируясь на обыкновенную повседневную действительность, Гоголь, следовательно, не только не отказался от сильных и ярких романтических красок, но, напротив, горячо пропагандирует их. «Он, — свидетельствует Анненков, — необычайно дорожил внешним блеском, обилием и разнообразием красок в предметах, пышными, роскошными очертаниями, эффектами в картинах и природе. «Последний день Помпеи» Брюллова привел его, как и следовало ожидать, в восторг. Полный звук, ослепительный поэтический образ, мощное громкое слово, все, исполненное силы и блеска, потрясло его до глубины сердца...»<sup>17</sup>). Это свидетельство тем более для нас важно, что П. В. Анненков, хорошо знавший Гоголя, говорит не о каком-то временном, юношеском увлечении Гоголя яркими, романтическими красками и эффектами, а о характерной, органичной черте великого реалиста.

Требую от искусства активной общественно-воспитательной направленности, Гоголь охотно использует многие средства романтического стиля: художественную яркость, сильные и выразительные краски и эффекты, резкую светотень и т. д. «Только внезапное, — писал он, — оглушающее с первого взгляда производит на нас потрясение»<sup>18</sup>). «Истинный эффект заключен в резкой противоположности. Красота никогда не бывает так ярка и так видна, как в контрасте»<sup>19</sup>).

С другой стороны, романтика, требование резкой светотени в искусстве, страстный негодующий или лирически взволнованный субъективный пафос гоголевского творчества органически входят в систему реалистических взглядов писателя, являются действенным средством гоголевского реализма. Обыкновенное, по мнению Гоголя, тогда только может быть предметом искусства, когда художник найдет в нем неповторимо оригинальное. «Чем предмет обыкновеннее, — говорит Гоголь, — тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него не обыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина»<sup>20</sup>). То же самое утверждал и Белинский: «Но в том-то и состоит задача реальной поэзии, чтобы извлекать поэзию жизни из прозы

15) Т. VIII, стр. 757.

16) Т. VIII, стр. 51. (Подчеркнуто нами — Ф. К.)

17) Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1932, стр. 258.

18) Т. VIII, стр. 57.

19) Там же, стр. 64.

20) Т. VIII, стр. 54 (Подчеркнуто нами — Ф. К.). Эти мысли получают свое дальнейшее развитие в художественных произведениях Гоголя («Портрет», «Мертвые души» и др.).

жизни и потрясать души верным изображением этой жизни...»<sup>21</sup>).

Таким образом, романтика Гоголя, требование писателем сильных и ярких художественных средств в искусстве нисколько не противоречат его ориентации на «обыкновенное» и «простое», а, наоборот, являются одним из необходимых условий последней.

Мы не можем согласиться с мнением проф. Б. В. Рождественского, считающего, что романтическое в эстетике Гоголя первой половины 30-х годов находится в противоречии с реалистическим. Этот вывод исследователя проистекает, как нам представляется, из неверного понимания самой природы романтического в эстетике Гоголя, которое якобы призвано «возбудить в человеке порыв и волю к прекрасному. Насколько возможно отвлечь его от низкого, повседневного, обыденного.»<sup>22</sup>) (Подчеркнуто нами — Ф. К.). На самом деле, с первых же шагов своих в литературе Гоголь и в эстетике и в творчестве решительно отвергал отвлеченное от действительности искусств.

Мечта о свободной, радостной, гармонической жизни народа в «Вечерах» отнюдь не является абстрактной, она всецело опирается на гоголевское понимание народа, сущности народной жизни, народного характера, она коренится в «субстанциальной» (Белинский) стороне народа. Гоголь в восторге от картины Брюллова потому, прежде всего, что великая ее красота в высшей степени земная. Первое достоинство картины Брюллова Гоголь видит в отсутствии отвлеченной идеальности: «Явись идеальность, — писал Гоголь, — явись перевес мысли, и она бы имела совершенно другое выражение, она бы не произвела того впечатления.»<sup>23</sup>) Небесной, отвлеченной красоте Рафаэля Гоголь противопоставляет полнокровную земную красоту Брюллова... «Женщина его блещет, но она не женщина Рафаэля, с тонкими, незаметными ангельскими чертами, она женщина страстная, сверкающая южанка, итальянка, во всей красоте полудня, мощная, крепкая, пылающая всею роскошью страсти, всем могуществом красоты, прекрасная, как женщина». Она... «идеал земли».<sup>24</sup>)

Романтическое в эстетике Гоголя с самой ранней поры его творчества не только не мыслится в отрыве от реального, а напротив, является одним из средств выражения сущности последнего. Мечта, страстное субъективное начало в творчестве Гоголя не отвлекают от действительности, а напротив, призваны служить ее более полному раскрытию. Эта мысль проходит через статью Гоголя о картине Брюллова, которая требует специального рассмотрения.

## 5.

Статья Гоголя о «Последнем дне Помпеи» интересна не только своей замечательной оценкой выдающегося произведения русской живописи. Здесь так же, как и статье о Пушкине, в дополнение к ней, дается эстетическая программа Гоголя середины 30-х годов.

Не только Гоголь, но и многие выдающиеся его современники (Пушкин, Герцен, Тютчев)<sup>25</sup>) с восторгом отнеслись к произведению

<sup>21</sup>) В. Г. Белинский, сборн. соч., т. VII, стр. 56 (Подчеркнуто нами — Ф. К.)

<sup>22</sup>) Цитир. статья, стр. 180.

<sup>23</sup>) Т. VIII, стр. 112.

<sup>24</sup>) Там же, стр. 111.

<sup>25</sup>) Пушкин в 1834 г. написал стихотворный фрагмент о картине Брюллова. В письмах к жене 1834 г. — высокая оценка Брюллова («Огненный Брюллов»). Письма, т. III, стр. 192.

Брюллова, видя в нем яркие симптомы грядущего расцвета нового русского искусства. Гоголя поражала и покоряла в картине Брюллова прежде всего монументальность, глубина и жизненность в выраженной в ней идеи, получившей убедительное художественное воплощение с помощью ярких контрастов и пламенных красок. Картина Брюллова, несмотря на, казалось бы, далекий от жизни сюжет, воспринималась передовыми современниками, как весьма актуальное произведение. Герцен увидел в глубоком трагизме брюлловской картины, изображившей гибель прекрасных людей под влиянием «дикой, необузданной силы», нечто по своему духу очень близкое трагической атмосфере николаевской действительности. «Почему русского художника вдохновил именно этот предмет, — спрашивает Герцен в своем дневнике. И сам же отвечает во втором номере «Колокола» за 1859 год: «Художник, развившийся в Петербурге, избрал для кисти своей странной образ дикой, неразумной силы, губящей людей в Помпее — это вдохновение Петербурга».<sup>26)</sup>

Гоголь также высоко ценит в Брюллове прежде всего актуальность и всемирно-историческую значимость его замысла, то, что, будучи сыном своего века, чутко реагируя на его запросы, Брюллов выбрал для своей картины «сильные кризисы, чувствуемые целою массою».<sup>27)</sup> Гоголя на протяжении всего его творчества будет волновать тема гибели красоты, как остро социальная тема. Не случайно одновременно со статьей о картине Брюллова Гоголь работает над «Невским проспектом», где он покажет, что губит красоту, но покажет со свойственным ему проникновением в самую сущность социальных явлений.

Острый драматизм и трагический конфликт картины Брюллова — то главное, что привлекает к ней Гоголя и на чем писатель делает акцент в своей статье. «Он (Брюллов — Ф. К.) представил человека, как можно прекраснее. Его женщина дышит всем, что есть лучшего в мире... И эта прекрасная, этот венец творения, идеал земли должна погибнуть...»<sup>28)</sup>

Использование Брюлловым живописных художественных эффектов, ярких красок и резкой светотени, с точки зрения Гоголя, вполне закономерно, так как оно направлено на полнейшее воплощение главной идеи, то есть яркие художественные средства, эмоционально-субъективное начало в искусстве утверждается Гоголем не само по себе, а лишь как средство более полного и художественно убедительного раскрытия сущности изображаемого. Одновременно в этой же статье Гоголь резко осудит ложные эффекты, распространяющие ложь, «они отвратительны, как отвратителен карло, одетый в платье великана, как отвратителен подлый человек, пользующийся незаслуженным знаком отличия».<sup>29)</sup> Ложные эффекты уводят от правды, приукрашают то именно, что достойно «осмеяния всеобщего». Об этом скажет Гоголь в «Петербургской сцене», где он резко осудит современную мелодраму и водевиль за их приверженность к сверхестественному, страшному и несообразному, к бессмысленным эффектам, уводящим от реальной действительности.

К истинным же эффектам, направленным на раскрытие сущности изображаемых явлений, Гоголь будет относиться одобрительно на протяжении всего своего творчества вплоть до «Мертвых душ». Поэтому мы не можем согласиться с мнением В. В. Гиппиуса, который считал, что приверженность Гоголя к эффектам явление временное и что в

<sup>26)</sup> А. И. Герцен. «Колокол», № 2, 1859.

<sup>27)</sup> Т. VIII, стр. 109.

<sup>28)</sup> Там же, стр. 112.

<sup>29)</sup> Т. VIII, стр. 109.

«Петербургской сцене» Гоголь выскажет к ним явно враждебное отношение. Речь у Гоголя идет, повторяем, лишь о внешних, ложных эффектах.

Статья о «Последнем дне Помпеи» Брюллова в основных своих положениях близка к статье «Несколько слов о Пушкине». Гоголь очень высоко оценил в картине Брюллова ее реализм<sup>30</sup>), психологическую правду, жизненность, полнокровность, удивительную пластику и гармонию образов, отсутствие «отвлеченной идеальности». В противоположность отвлеченности и односторонности некоторых художников прошлого Брюллов привлекает Гоголя «многосторонностью и обширностью своего гения». Ему (Брюллову) в отличие от романтиков с их индивидуализмом дорога «полная разнообразия... жизнь во всех ее многочисленных проявлениях». «Он, — говорит Гоголь, — ничем не пренебрегал: все у него, начиная от общей мысли и главных фигур до последнего камня на мостовой, живо и свежо. Он силится обхватить все предметы и на всех разлить могучую печать своего таланта».<sup>31</sup>) Это же Гоголь говорит и о Пушкине, видя в его многосторонности отличительную черту объективного реалистического искусства. «От заоблачного Кавказа и картинного черкеса до бедной северной деревушки с балалайкой и трепаком у кабака, — везде, всюду: на модном бале, в избе, в степи, в дорожной кибитке — все становится его предметом. На все, что ни есть во внутреннем человеке, начиная от его высокой и великой черты до малейшего вздоха его слабости и ничтожной приметы, его смутившей, он откликнулся на все, что ни есть в природе видимой и внешней»<sup>32</sup>).

По мнению Гоголя, синтез «идеального» и «реального» в картине Брюллова, ее монументальность являются типичным, закономерным воплощением тех требований, которые предъявляет XIX в. искусству. «Картина Брюллова, — пишет Гоголь, — может назваться полным, всемирным созданием... Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще... стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целую массой».<sup>33</sup>).

Таким образом, реализм (или по Гоголю искусство нового времени) — великое синтетическое искусство, вобравшее в себя лучшие достижения предшествовавшего ему романтического метода и призванное решать большие творческие задачи. Уже в ранней статье о Козлове, указывая на ограниченность поэта-романтика, Гоголь вместе с тем считает, что некоторые черты его творчества закономерно входят в пушкинский реализм. «Козлов относится к Пушкину, как часть к целому»<sup>34</sup>), то есть, по мнению Гоголя, многое в романтизме не отошло в прошлое вместе с этим методом, а естественно вошло в реализм, придавая ему большую силу морально-эстетического и познавательного воздействия. Эти мысли с большой глубиной выражены в «Петербургской сцене» 1835—36 гг. Здесь Гоголь дает в целом очень правильную оценку исторической роли романтизма. Для своего времени романтизм мыслится Гоголем как прогрессивное и вполне закономерное явление. В отличие от классицизма с его нормативной, оторванной от жизни поэтикой, с его антиисторизмом (Гоголь резко критикует Мольера за

30) Очень положительно о реалистической манере Брюллова-портретиста отзывался В. Г. Белинский, т. III, стр. 790. См. и другие положительные отзывы Белинского. Письма, т. II, стр. 328. Белинский, Литнаследство, т. I, стр. 330.

31) Т. VIII, стр. 112.

32) Там же, стр. 380—381.

33) Там же, стр. 109.

34) Там же, стр. 154.

излишнюю приверженность к старым канонам и образцам; за то, что «действие пьесы... составлено независимо от века и тогдашнего времени, а между тем, характеры именно принадлежат его веку»<sup>35</sup>), романтизм характеризуется прежде всего своим «стремлением подвинуться ближе к нашему обществу...» «Они (романтики — Ф. К.) видят несвойственные формы, не соответствующие нравам и обычаям правила и ломаются напролом чрез все»<sup>36</sup>). Но создать величественное здание нового искусства, способного глубоко исследовать явления общественной жизни, «заметить общие элементы нашего общества, двигающие его пружины»<sup>37</sup>), романтики не смогли в силу своего антиисторизма, в силу их неспособности анализировать явления действительности, в силу их неясности и односторонности своего мировоззрения. «Они (романтики — Ф. К.) не видят границ, ломают без рассуждения все и всегда, и желая исправить несправедливость, они в обратном количестве наносят столько же зла»<sup>38</sup>). Но утверждая великие заслуги художников-реалистов, Гоголь их видит также в том, что их исследовательский пафос и глубокий историзм сочетались с замечательной романтической смелостью. Они умели «обратить романтическое с великим вдохновенным спокойствием художника, в классическое или, лучше сказать, в отчетливое, ясное, величественное создание»<sup>39</sup>).

Таким образом, и здесь, на новом зрелом этапе развития своей эстетической мысли, Гоголь утверждает большие исторические заслуги романтизма, который, с точки зрения Гоголя, в снятом виде входит в реализм. Новое великое народное искусство мыслится Гоголем, как реалистический в своей основе синтез «романтического» и «реального».

Однако необходимо подчеркнуть, что субъективное, романтическое начало, входя составной частью в реализм Гоголя, теряет черты идеалистической отвлеченности, романтического индивидуализма и служит глубоко реалистическим требованиям писателя. Об этом говорил неоднократно Белинский. Видя характерную особенность реализма Гоголя в «субъективности», Белинский писал: «Здесь мы разумеем не ту субъективность, которая по своей ограниченности или односторонности искажает объективную действительность изображаемых поэтом предметов, но ту гуманную субъективность..., которая не допускает его с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому, но заставляет его проводить через свою душу живую явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать душу живую...»<sup>40</sup>).

Субъективное, романтическое начало гоголевского реализма, взаимодействуя со строгим анализом каждодневной действительности, явилось замечательным средством художественного выражения острых социальных конфликтов в произведениях Гоголя, средством их глубокой драматизации и, следовательно, усилением их объективно-познавательной сущности. Вместе с тем, «субъективность» Гоголя является замечательным проявлением авторского идеала, народного в своей основе и резко противопоставленного существующему.

В глубоком взаимопроникновении «субъективности» и трезвого аналитического отношения к действительности Белинский видел харак-

<sup>35</sup>) Т. VIII, стр. 554.

<sup>36</sup>) Там же.

<sup>37</sup>) Там же, стр. 555.

<sup>38</sup>) Там же, стр. 554.

<sup>39</sup>) Там же, стр. 554.

<sup>40</sup>) В. Г. Белинский, собр. соч. т. VI, стр. 217. О соотношении объективного и субъективного в эстетике Белинского. См. Н. А. Гуляев. Учение В. Г. Белинского о художественном методе. Труды Томского государственного университета, т. 134, 1955.

терную черту реализма Гоголя, как реализма нового, гоголевского периода, открывавшего перед русской литературой богатые перспективы развития.

Действительно, если основная задача Пушкина - прозаика состояла в решительном преодолении романтического субъективизма, в утверждении нового, объективного метода изображения действительности, то Гоголь, используя достижения Пушкина, идет дальше прежде всего в углублении самого объективного метода с помощью лучших черт прогрессивного романтизма.

Благоговей перед Пушкиным, Гоголь вместе с тем понимал, что время требует новых художественных форм... «Нельзя повторять Пушкина, — утверждал он, — нет, не Пушкин или кто другой должен стать теперь в образец к нам: другие уже времена пришли».

И отвечая требованиям своего времени, Гоголь «неизмеримо расширил сферу образов и идей русской реалистической прозы» на пути глубокого органического синтеза «субъективного» и объективного.

Синтетический стиль гоголевского творчества, в котором в неразрывном единстве сочетались реальное и идеальное, сатира и лирика, возвышенное и низменное, трагическое и комическое, несравненно обогащал возможности искусства, усиливая его познавательную и воспитательную сущность, широко раздвигал перспективы дальнейшего развития русского реалистического искусства.

**Н. А. АНТРОПЯНСКИЙ**

### **ДОБРОЛЮБОВ О НАРОДНОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ**

Великий русский критик, один из предшественников марксизма в России, Николай Александрович Добролюбов разработал стройную и глубоко научную теорию народности художественной литературы. Основные положения этой теории сформулированы им в его замечательной статье «О степени участия народности в развитии русской литературы». В этой же статье критик дал блестящий пример приложения своей теории к практике изучения процесса развития русской и мировой литературы. Проблему народности литературы Добролюбов продолжал разрабатывать в течение всей своей короткой литературно-критической деятельности, и можно безошибочно сказать, что проблема эта занимает одно из центральных мест в его трудах по эстетике, литературоведению и критике<sup>1)</sup>.

Добролюбовская теория народности литературы опирается на глубокое понимание им роли и значения широких народных масс и личности в истории, на его философский материализм.

В домарксистский период русские революционные демократы ближе всех подошли к подлинно научному решению вопроса о роли народных масс и личности в истории. Этому в значительной степени содействовал великий исторический опыт России. Существенным моментом, конечно, является тот факт, что социологические взгляды Добролюбова, как и Чернышевского, формировались в период нового революционного подъема широких народных масс России.

Начинаясь второй, разночинский период в развитии русского освободительного движения. Характеризуя этот период революционного движения в России, В. И. Ленин в статье «Памяти Герцена» писал: «Шире стал круг борцов, ближе их связь с народом»<sup>2)</sup>.

Чернышевский и Добролюбов, выступив в новой исторической обстановке, пошли дальше Белинского. Если «предшественник полного вытеснения дворян разночинцами в русском освободительном движении», вплотную подойдя к вопросу о крестьянской революции, не успел, однако, обосновать ее программу, то «мужицкие демократы», как называл Чернышевского и Добролюбова Ленин, с новой исторической вышки видели больше и дальше своего гениального предшественника. Они увидели, поняли революционную роль крестьянства и смело стали звать его на революцию.

<sup>1)</sup> В короткой статье нет возможности подробно рассмотреть все стороны добролюбовской теории народности литературы. Здесь пойдет речь лишь о том, в чем видел великий критик основное условие народности художественной литературы.

<sup>2)</sup> В. И. Ленин, Соч., т. XVIII, стр. 15.

Ориентация Чернышевского и Добролюбова на революцию в эти годы не была ошибочной. Наоборот, в этом сказалось глубокое понимание ими происходивших событий. Именно годы 1859—1861 В. И. Ленин определил как период, когда в России налицо была революционная ситуация, когда «...самый осторожный и трезвый политик должен был бы признать революционный взрыв вполне возможным и крестьянское восстание — опасностью весьма серьезной»<sup>3)</sup>.

Чернышевский и Добролюбов не только считали, что народ России способен был в середине прошлого века, поднявшись на борьбу, изменить течение истории, они считали широкие трудящиеся массы главной движущей силой истории вообще, создателями всех материальных ценностей на земле. «В общем ходе истории, — писал в одной из статей Добролюбов, — самое большое участие приходится на долю народа и только весьма малая доля остается для отдельных личностей» (3, 136)<sup>4)</sup>. Выступая за создание подлинной исторической науки, Добролюбов утверждал, что она может быть создана только при условии правильного освещения роли народных масс в историческом процессе. «...История самая живая и красноречивая, — писал он, — будет все-таки не более как прекрасно спруппированным материалом, если в основании ее не будет положена мысль об участии в событиях всего народа, составляющего государство» (3, 120).

Добролюбову была присуща глубокая вера в силы и способности русского народа. Критик-демократ со всей решительностью выступил против либеральных и славянофильских историков, которые пытались принизить роль русского народа, а иногда свести ее на нет. Так, например, критики либерального лагеря Соловьев, Кавелин, Чичерин утверждали будто русский народ сам по себе — ничто, сырая необработанная масса. По мнению Кавелина, народ — это «калужское тесто», из которого государственная власть может вылепить все, что только ей вздумается. Эти «теоретики» считали, что историю делают «герои», «вожди», «с которыми, — как заявлял Соловьев, — история преимущественно и должна иметь дело»<sup>5)</sup>.

Добролюбов в таких статьях, как «А. В. Кольцов», «Черты для характеристики русского простонародья», «Народное дело» и др., разоблачил клевету на русский народ. Он, как Белинский и Чернышевский, гордился своим народом, его героической историей, его богатейшей национальной культурой. В статье об А. В. Кольцове Добролюбов, отмечая ум, трудолюбие, скромность и другие качества простого русского народа, указывал, что из среды его вышли такие деятели, которых бы с великой честью согласилась иметь любая другая нация мира. Свою мысль критик иллюстрирует убедительными примерами. Он называет такие прославленные в русской истории имена, как Минин, Сусанин, Ломоносов, Кулибин, Кольцов и другие. Эти великие сыны народа русского, говорит Добролюбов, вышли из его низов, они те, которых называли «простоблюдинами».

Под народом в целом Добролюбов понимал прежде всего крепостное крестьянство. К народу же он относил городскую бедноту, а также ту часть интеллигенции, которая честно трудилась и приносила пользу обществу.

Остро полемизируя с теми деятелями, которые пытались доказать,

<sup>3)</sup> В. И. Ленин. Соч., т. V, стр. 27.

<sup>4)</sup> Здесь и далее ссылки на работы Добролюбова даются по полному собранию его сочинений под редакцией П. И. Лебедева-Полянского, ГИЗ, 1936—1941 гг. В тексте первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

<sup>5)</sup> Собр. соч. С. М. Соловьева, СПб, б/г. изд-во «Общественная польза», стр. 1123.

что под народом следует понимать лишь образованную часть общества, и разоблачая этих «зело ученых людей», как назвал их критик, он с оттенком злой иронии писал: «Коренная Россия не в нас с вами заключается, господа умники. Мы можем держаться только потому, что под нами есть твердая почва — настоящий русский народ, а сами по себе мы составляем совершенно неприметную частичку великого русского народа» (1, 233. Разрядка моя — Н. А.).

Одним из высших отличительных качеств народа, указывал Добролюбов, является любовь к труду. Труд, по мнению критика, составляет единственную основу здорового развития народа, здорового развития его психики, его сознания. «Мы полагаем, — писал он, — что благо в труде, и потому труд считаем естественным для человека» (2, 329). Труд и является той благодетельной и спасительной силой, которая позволяет жить народу правдой. Он облагораживает человека. Народу чужда мысль жить без труда. Тунеядец, дармоед, заявляет критик, вызывает пренебрежение у народа. Он не может быть отнесен к народу. По отношению к труду Добролюбов определяет принадлежность человека к той или иной социальной категории. Он утверждает, что люди различаются между собой не по каким-то признакам породы, не по знатности происхождения, а по своему отношению к труду. Он так формулирует эту важную свою мысль: «В глазах истинно-образованного человека нет аристократов и демократов, нет бояр и смердов, браминов и парий, а есть только люди трудящиеся и дармоеды» (3, 267. Подчеркнуто Добролюбовым).

Отправляясь от этих глубоко научных для своего времени революционно-материалистических положений в области социологии, Добролюбов приходит к очень важным выводам в эстетике. Признав за народными массами решающую роль в развитии истории, в создании всех материальных ценностей, он признает также, что жизнь народа, его деятельность дает жизнь и дыхание искусству, литературе. Народ, как главная движущая сила истории, в конечном счете определяет и духовное развитие всего общества.

Материалист Добролюбов твердо убежден, что подлинная литература рождается и развивается на народной почве. «В самом деле, — говорит он, — всегда и у всех народов литература являлась отпечатком народной жизни, выражением общественных потребностей» (1, 528). По его мнению, всегда можно установить, если не непосредственную, то опосредствованную связь литературы с жизнью народа. Разумеется, Добролюбов ведет речь о магистральной линии развития литературы, а не о ее различных ложных ответвлениях.

В решении проблемы взаимосвязи литературы с народом Добролюбов в новых общественных условиях развивал положения, сформулированные Белинским. В. Г. Белинский уже в своей статье «Литературные мечтания» обосновал тезис, согласно которому настоящая литература зарождается на народной почве и развивается вместе с развитием своего народа. И тем большей силы и реалистичности она достигает, чем полнее и вернее отражает жизнь народа в каждую эпоху.

Развивая дальше эти положения, Белинский, в частности, в статье «Общее значение слова литература» писал: «...Внимательный взор легко открывает в литературе новейших народов живое историческое развитие духа тех самых масс, которые в своем невежестве и не подготавливают существования литературы, выразившей сущность их же собственного нравственного существования»<sup>6)</sup>.

<sup>6)</sup> В. Г. Белинский. Полное собр. соч. под ред. С. А. Венгерова и В. С. Спиридонова, 1900—1948, т. VI. стр. 525.

Чернышевский высказывается почти в том же духе, что и Белинский. В одной из своих дневниковых записей за 1848 год он говорит, что мировое значение русской литературы, такие её явления, как Лермонтов и Гоголь, убедительно доказывают правильность его, Чернышевского, суждений о том, «что только жизнь народа, степень его развития определяет значение поэта для человечества»). Как видно из этих слов, старший современник Добролюбова тоже говорит, что жизнь, деятельность народа определяют развитие литературы. При этом Чернышевский совершенно ясно указывает, откуда он усвоил такое мнение. Это мнение, говорит он, «заимствовано из «Отечественных записок» (я вычитал его в статьях о Державине)». Чернышевский, конечно, говорит о статьях Белинского о Державине, напечатанных в «Отечественных записках» за 1848 год к столетию со дня рождения знаменитого поэта.

Но Чернышевский и Добролюбов, опираясь на новый исторический опыт и достижения науки, делают шаг вперед по сравнению с Белинским. Они не только признают, что жизнь народных масс определяет развитие искусства, но и поднимаются до понимания классовости, партийности науки, литературы, искусства. Белинский же этого вопроса в своих статьях еще не ставил. Конечно, у Чернышевского и Добролюбова не было подлинно научного понимания этих проблем, так как у них не было научного понимания класса, партии. Они не поднялись до исторического материализма. Но они неуклонно шли к нему.

Чернышевский в своей работе «Антропологический принцип в философии» писал о том, что политические теории, философские системы «насквозь проникнуты духом тех политических партий, к которым принадлежали авторы систем». Добролюбов на этот счет выражается не менее определенно. Он говорит, что литература «всегда увлекалась духом партий и классов». Состоянием борьбы народа за свое освобождение определяется, по его мнению, развитие литературы, которая «всегда склоняется к общественным интересам». «Разнообразие этих интересов, — пишет он, — и успехи борьбы из-за них определяют дальнейшее развитие литературы» (1, 207; подчеркнуто мною — Н. А.). Собственно Добролюбов говорит здесь о том, что никогда не затухающая классовая борьба и является одной из главных сил, обуславливающих развитие литературы.

Эти положения своей теории Добролюбов подтверждает и подробно аргументирует, рассматривая, в частности, процесс развития литературы в древней Руси. Указав на то, что после разложения родового строя на Руси образовалось общество, в котором появилось господствующее меньшинство и эксплуатируемое большинство, Добролюбов замечает, что в таких условиях «всего ближе, разумеется, было выразиться в литературе интересам и мнениям тех, в чьих руках было книжное дело» (1, 214). Однако и в эту эпоху, говорит он, народ, его борьба за улучшение своего положения оказывали очень сильное влияние на развитие литературы. К решению этого вопроса критик подходит с глубоко научных позиций. Он выясняет пути воздействия народной идеологии на идеологию господствующих классов, нашедшую свое выражение в литературе.

Добролюбов пишет, что как ни старались эксплуататорские классы сохранить свое исключительное влияние в литературе, сделать этого они не могли. Народная идеология все более и более проникает в книжную письменность и оказывает на нее влияние. Господствующие

7) Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. Гослитиздат, 1939—1950, т. I, стр. 127.

классы не могут обойтись без народа. А народ, несмотря на его угнетенное состояние, всем ходом своей жизни, своей борьбой заставлял господствующие классы в древней Руси «с течением времени все больше и больше... обращать внимание на требование масс» (1,212—213).

Эти изменения в жизни, вызванные поведением народных масс, их классовой борьбой, находили отражение в литературе. Собственно, степень, сила этой борьбы определяла состояние литературы того времени. Добролюбов пишет об этом так: «...Иногда литература и расшумится, если произойдет какое-нибудь заметное столкновение интересов различных классов в самой жизни» (1,213).

С течением времени классовая борьба усиливается. Народные массы все смелее и смелее начинают заявлять о своих потребностях и нуждах. «Мало того, — говорит Добролюбов, — из среды самой массы поднимаются отголоски на явления общественной и государственной жизни». Дело доходит до того, что к XI веку «в письменности может даже отражаться мнение большинства народа (разрядка моя — Н. А.) в «противность покоряющей его силе». А в XVI веке раздаются обличения Максима Грека, направленные даже «против митрополита и самого царя...» (1,224). Именно во всем этом Добролюбов и видит проявление народности в литературе того времени. Правда, народность этой литературы он считает ограниченной и показывает, что она выступает в сложной социальной обусловленности.

Всем ходом своих рассуждений критик показывает, что литература древней Руси проникалась народностью в результате все возрастающей классовой борьбы широких угнетенных масс, что, следовательно, деятельность их определяла в конечном итоге развитие литературы.

Сама постановка и решение русскими революционными демократами весьма важной проблемы зависимости духовной жизни общества, в частности литературы и искусства, от жизни народных масс, от их деятельности в истории свидетельствует, что революционеры-демократы поднялись в этом отношении на самую высокую вершину теоретической мысли своего времени. Это становится особенно показательным и убедительным, если учесть, что К. Маркс, говоря об источниках различных идейных, идеологических течений в обществе, в 1871 году в одном из своих писем к Мейеру писал: «Идейное движение, происходящее сейчас в России, свидетельствует о том, что глубоко в низах происходит брожение. Умы всегда связаны невидимыми нитями с телом народа...»<sup>8)</sup>. Маркс здесь, конечно, имеет в виду всякие умы — политические, философские, художественные. Он, таким образом, признает, что и литература и искусство также связаны с «телом народа».

Конечно, в решении этого вопроса Марксом и русскими революционными демократами существует известная разница. В первом случае он решается на глубоко научной (марксистской) основе, в другом случае — эта основа менее научна.

Но, по глубокому убеждению Добролюбова, то обстоятельство, что народ в конечном итоге определяет духовное развитие общества, развитие литературы и искусства, еще не означает, что литература в каждую эпоху неизбежно, обязательно становится народной.

Дело в том, говорит Добролюбов, что в разные периоды существуют различные условия для развития литературы и искусства. Бывает время, когда они в более или менее благоприятных условиях раз-

<sup>8)</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные письма. Госполитиздат, 1947 г., стр. 256. (Подчеркнуто мною — Н. А.)

виваются<sup>9</sup>). К такому времени Добролюбов относит эпоху древней Греции. В литературе древних греков, пишет он, «видна жизнь своего времени, и рисуется мир души человеческой с теми особенностями, какие производит в нем жизнь народа...» (1,205). Важным достоинством древнегреческой литературы критик считал то, что в ней был выведен простой народ. Он пишет, что, хотя в этой литературе «возвышеннейшие роли играют богами, полубогами, царями и героями», однако же нередко в ней является и народ «в виде хора, играющего роль здравого смысла и хладнокровно обсуживающего преступления и глупости главных действующих лиц пьесы» (1,211—212). Народу, следовательно, в литературе древних греков отводилась довольно почетная роль. Он критиковал поступки богов и царей, его мнение было высшей, единственно верной оценкой любого явления.

Заклячая свои рассуждения о литературе древних греков, Добролюбов говорит, что она достигла известного развития вследствие наличия определенных общественных условий, «жизнь у них была устроена особым образом, так что масса народа не исключалась из участия в общем ее ходе» (1,211). Там уважались права простых людей, в стране существовали известный демократизм, гражданские свободы<sup>10</sup>).

Однако так бывает не всегда, говорит Добролюбов. «...Бывает время, когда народный дух ослабевает, подавляемый силою победившего класса, естественные влечения замирают на время, и место их занимают искусственно возбужденные, насильно навязанные понятия и взгляды в пользу победивших; тогда и литература не может выдержать: и она начинает воспевать нелепые и незаконные затеи класса победителей, и она восхищается тем, от чего с презрением отвернулась бы в другое время» (1,207).

Подобную картину великий критик видел у немцев в начале XVIII столетия, «когда хотели заставить их забыть за разными потехами кровавые передраги предшествовавшего времени» (1,207). Еще более это относится к древнему Риму. Так было, считает критик, и у нас в России в XVIII веке.

В древнем Риме, говорит он, литературу не интересуют потребности народа. Римская поэзия эпохи императоров только тем и занималась, что воспевала «отвлеченные, возвышенные идеи да сильных мужей, вроде того, который не побледнеет, если весь мир станет перед ним разрушаться» (1,212). Добролюбов говорит далее, что «это отталкивающее преклонение перед бесчеловечием мертвит всю поэзию Рима», показывая таким образом, что главная причина упадка римской литературы в эпоху господства императоров заключается в ее оторванности от жизни народа, в том, что не существовало сколько-нибудь нормальных общественных условий для ее развития. Народ при императорах подвергся презрению, простой человек имел там «значение только как принадлежность Рима», ничуть не больше. «...Даже слово *vulgaris* (*vulgaire*, собственно: народный) приняло значение пошлого, даже неприличного» (1,212).

Разумеется, о народности этой литературы говорить, по мнению Добролюбова, не приходится.

Очень важно в плане сравнения напомнить, что Белинский также дал отрицательную оценку римской поэзии. По его мнению, и Верги-

<sup>9</sup> Самые благоприятные условия для развития литературы и искусства Добролюбов видел в будущем, при социалистическом устройстве общества.

<sup>10</sup> Интересно отметить, что и Белинский высоко отзывался об общественном устройстве и литературе древней Греции (Подробнее см. об этом статью Н. А. Гуляева «В. Г. Белинский и античность», помещенную в «Ученых записках Томского государственного университета», том. XVI, 1951).

лий и Гораций не были подлинно народными поэтами; своими стихами они служили господствующим классам Рима. Отпущенный раб Гораций, пишет Белинский, посвятил «свою сговорчивую музу хвалению своего доброго барина, благодетеля, отца и заступника — Мецената» (VI,294). Вергилиева «Энеида» «есть произведение одного человека без всякого участия народа и почти без помощи поэтических преданий». Белинский называет это произведение старческим, «которое силилось показаться младенческим». «Эней — ложноримский герой, — говорит Белинский. — Настоящий герой римский — это даже не Юлий Цезарь, а разве братья Гракхи»<sup>11</sup>).

Как видим, оценка римской поэзии Добролюбовым совпадает с оценкой Белинского. Только добролюбовская оценка дана в более резком тоне. Однако надо заметить, что римской сатиры Добролюбов недооценил. Если для Белинского она была народным видом литературы, то Добролюбов говорил, что она имеет характер «не гуманный, а — или отвлеченный, или лично раздражительный» (1,212).

Эта суровость, по сравнению с Белинским, приговора Добролюбова римской сатире и литературе в целом объясняется его особенно обострившимся в эпоху назревания крестьянской революции отрицательным отношением к монархическим, деспотическим формам правления, при которых народные интересы меньше всего могли выразиться в литературе и сама она не имела необходимых условий для сколько-нибудь нормального развития.

Следовательно, как вытекает из рассуждений Добролюбова, чтобы литература могла отразить жизнь народа, главные конфликты эпохи, для этого должны быть определенные социальные условия.

И лишь только «высшие гении поэзии», говорит критик, одни в состоянии, несмотря ни на какие стесняющие обстоятельства, глубоко проникнуть в суть происходящих событий, взглянуть на них с точки зрения народа и в верном свете изобразить их в своих художественных произведениях. Лишь только у них, у «высших гениев», всегда является настоящая, «чистая любовь» к народу, сознание его человеческих достоинств. Поэтому, указывал Добролюбов, в плане учета факторов, обуславливающих развитие литературы, нельзя недооценивать такой фактор, как наличие в каждую эпоху подлинно великих талантов, истинных гениев.

При недостаточно внимательном подходе к вопросу может сложиться впечатление, будто Добролюбов неизменно и единственным условием народности литературы считал необходимость изображения ею непосредственно жизни простого народа, его быта и нравов, его мировоззрения. Однако это не так. Правда, Добролюбов в действительности особенно настойчиво подчеркивал свое требование обратить, наконец, внимание литературы на жизнь простых трудящихся масс, на жизнь, как он говорил, «простолюдинов». Но это ни в коем случае не означало, что литература для того, чтобы быть народной, должна ограничить свою сферу только лишь жизнью «простолюдинов». Дело в том, что Добролюбов, считая народные массы главной силой истории, был твердо убежден, что писатель, затрагивая любой существенный вопрос своего времени, тем самым затрагивал уже интересы народа. Он считал, как уже сказано, что в действительности, в каждом ее закономерном явлении, в каждом факте отражается та или иная сторона, тот или иной момент жизни народа, т. е. каждый суще-

<sup>11</sup>) В. Г. Белинский. Собр. соч., в трех томах, 1949, т. III, стр. 469. Подробнее об отношении Белинского к литературе древнего Рима см. указанную выше статью Н. А. Гуляева.

ственный факт, в конце концов, связан «с телом народа». И писатель, следовательно, избирая для своего произведения важное событие эпохи, тем самым неизбежно разрешал тему, имеющую важное значение для народа. Подтверждением этого вывода может служить следующий пример. Добролюбов назвал роман Гончарова «Обломов» истинно народным произведением, хотя всем известно, что в нем народные массы не являются главным объектом изображения. Но писатель все-таки в нем глубоко затрагивает интересы народа. В основе его — главный конфликт эпохи. Роман Гончарова — это произведение о гнилом состоянии крепостничества, о его внутренней опустошенности, о его банкротстве. Добролюбов остался недоволен образом Штольца, который, по замыслу писателя, должен был выразить положительный идеал. Но Гончаров если и не сумел в силу ограниченности своих политических убеждений сказать, где же выход, то он, по словам критика, своим романом ясно указал на главную причину плохого общественного устройства России. Роман заставлял читателей думать о необходимости лучшего общественного устройства. Он служил интересам всего народа.

Так истинно великий писатель, затронув тему, которая на первый взгляд кажется и не связанной непосредственно с жизнью простого народа, настолько глубоко и всесторонне поднимает и освещает ее, что она непременно, неизбежно приобретает всенародное значение. Это, по мнению Добролюбова, секрет, удел и особенность истинных талантов.

Решая данный вопрос, Добролюбов вплотную подходит к марксистско-ленинской точке зрения. Как известно, В. И. Ленин в своих гениальных статьях о Льеве Толстом с исключительной убедительностью показал, что если перед нами действительно великий художник, то он неминуемо отразит существенные противоречия, конфликты эпохи. Ленин с присущей ему глубиной показал связь творчества Толстого с жизнью и деятельностью миллионов крестьянских масс России.

Из этого сравнения видно, до какой высоты поднимался Добролюбов в решении вопроса о связи творчества писателя с социальной действительностью, с общественно-историческими условиями. Писатель может быть народен, по мнению критика, если он поднимает любую затрагивающую интересы народа тему и если разрешает ее правдиво, в интересах народа.

Что же касается того, что Добролюбов гораздо настойчивее, чем Белинский, обращался к писателям с требованием глубже, внимательнее изучать жизнь «простолюдинов», жизнь широких крестьянских масс и изображать ее в своих произведениях, то это вполне понятно и объяснимо. Добролюбов, выступив в эпоху назревания крестьянской революции и вскоре став одним из ее идеологов, вождей этой революции, стремился всеми силами и средствами будить, собирать, объединять — одним словом готовить крестьянские массы к революции. Вот почему он требовал пропагандировать веру в силы народа, изображать его, как потенциально революционную силу.

Таким образом, если кратко сформулировать основные положения добролюбовской теории народности литературы, то можно сказать, что они сводятся к следующему: литература, как одна из форм познания и отражения мира, как форма общественного сознания, всегда связана с жизнью народа. Развитие ее определяется общественной жизнью народа. Степень силы ее, реалистичности, ее богатства зависят от того, насколько глубоко она в каждый исторический момент проникает в жизнь народа, насколько верно она отражает коренные противоречия эпохи, важнейшие конфликты ее, как она служит освободи-

тельной борьбе народа; т. е. для того, чтобы заслужить титул народной, литература должна поднимать темы, имеющие прямо или косвенно общенародное значение и раскрывать их в интересах народа. Именно эти принципы лежат в основе добролюбовской теории народности литературы, на них строится и его историко-литературная концепция.

С этих позиций Добролюбов подходит к оценке литературы разных эпох и народов. Он выясняет, в какой мере литература той или иной эпохи удовлетворяет сформулированным выше положениям и в зависимости от этого определяет степень ее народности.

Так, применяя указанный критерий к творчеству русских писателей XVIII века, Добролюбов произносит им суровый приговор. В русской литературе этого времени великий критик не видит выражения общенародных интересов, духа народа и отказывает ей в народности.

Русские писатели XVIII века, по мнению Добролюбова, писали о чем угодно, но только не о народе и не в интересах народа. Они были далеки от него. И эта оторванность от народной почвы обусловила малокровность, социальную неполноценность литературы того времени.

Как вытекает из рассуждений Добролюбова, разрыв между писателями и простым народом в средние века ощущался меньше. Народ тогда был менее закрепощен, чем в XVIII веке. В то время в числе пишущих людей немало было «дьяков, чиновников и других лиц простого звания», которые хорошо знали жизнь народа, его нужды и часто вносили об этом в написанное или переписываемое свои замечания.

Правда, Добролюбов говорит, что и писатели XVIII века знали о горе и нуждах простого народа, но тогда считалось крайне неприличным вносить все это в литературу, т. е. для развития литературы не было необходимых объективных условий.

По мнению критика, писатели XVIII века должны были возвысить свой голос в защиту «простолюдина», мужика, за чей счет жил весь тот паразитарно существовавший класс, который в благодарность за все заслуги перед историей называл крестьянина быдлом и скотиной. Требовался такой мощный голос протеста, какой раздался в последнее десятилетие XVIII века со страниц знаменитого «Путешествия из Петербурга в Москву».

Вне сомнения, Радищев заслуживает самой высокой оценки Добролюбова, это, по его мнению, — действительно народный писатель. Критик однако открыто об этом не говорит. Остановившись в своей статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» на творчестве всех сколько-нибудь видных писателей XVIII века, Добролюбов ни словом не обмолвился о Радищеве. Это, конечно, не случайный факт, он находит себе объяснение. Добролюбов не назвал имени Радищева в ряду имен тех писателей XVIII века, творчеством которых он был недоволен. Следовательно, он считал, что Радищев не укладывается в обычные для этих писателей рамки, а выходит за них. Но по цензурным условиям Добролюбов не мог указать на Радищева и на его книгу как на достойный пример, которому должны были следовать другие писатели.

Но все-таки в статье-рецензии «Сочинения Пушкина», напечатанной в первой книжке «Современника» за 1858 год, Добролюбов сумел высказать свое мнение о Радищеве. Он полемизирует здесь с Пушкиным. Великий поэт в своей статье «Александр Радищев» произносит суровый приговор Радищеву, но, сам при этом, как замечает Добролюбов, впадает в серьезные противоречия. Возражая Пушкину, утверждавшему будто Радищев был «политическим фанатиком», не имевшим «никакой определенной цели», Добролюбов заявляет: «Не-

возможно представить себе фанатика, который бы не знал, чем он увлекается» (1, 320). Была же все-таки у него «цель, к которой он стремился».

Добролюбов всем ходом своих рассуждений доказывает, что Радищев был сознательным приверженцем идеи революционного преобразования общества. Это выразилось в его книге. В этом Добролюбов видит акт высочайшего служения народу. Вождю крестьянской революции Добролюбову была особенно понятна и дорога радищевская идея революционной переделки общественных порядков.

Книгу «Путешествие из Петербурга в Москву» критик оценивает как первый мощный голос в защиту народа и говорит, что она «составляла едва ли не единственное исключение в ряду литературных явлений того времени» (2, 149).

Кроме Радищева, из русских писателей XVIII века Добролюбов дает еще высокую оценку Фонвизину. В своей первой большой статье «Собеседник любителей российского слова» критик, говоря о Фонвизине, писал, что «это был, конечно, один из умнейших и благороднейших представителей истинного, здравого направления мыслей в России...» (1, 58). Под здравым направлением мыслей Добролюбов имел в виду сатирическую направленность творчества Фонвизина. Но тут же Добролюбов с сокрушением отмечал, что «горячие, бескорыстные стремления» писателя «слишком мало обещали существенной пользы перед судом императрицы», что, следовательно, внешние обстоятельства не позволяли ему выразить свои стремления в художественных произведениях.

Говоря о том, как смотрел Добролюбов на литературу XVIII века, надо однако заметить, что критик, высоко оценив Радищева и наметив в основном правильную оценку творчества Фонвизина, не смог во всей полноте, объективно оценить творчество других русских писателей того времени.

Рассматривая далее творчество писателей XIX века в плане сформулированных им положений о народности литературы, Добролюбов считает, что с Пушкина начинается решительный поворот в русской литературе. Пушкин пошел неизмеримо дальше всех своих предшественников. Он — первый поэт, с именем которого, по мнению критика, связано становление мощного реалистического направления в нашей литературе. И хотя у Добролюбова много противоречивых высказываний о Пушкине, есть прямые недооценки творчества великого поэта, тем не менее он видит в его творчестве глубокое отражение истинных интересов русского народа.

Народность великого поэта критик видит в том, что он «откликнулся на все, в чем проявлялась русская жизнь; он обозрел все ее стороны, проследил ее во всех степенях, во всех частях...» (1, 114).

Добролюбов со всею решительностью противопоставляет Пушкина, как поэта, выразившего интересы русского народа, тем поэтам, в произведениях которых воспевались «фейерверки, отвлеченные идеи да всевозможные торжества», воспевались «события... до которых целому народу не было никакого дела» (1, 113). Величайшая же заслуга Пушкина состоит в том, что его поэзия «обратила мысль народа на те предметы, которые именно должны занимать его, и отвлекла от всего туманного, призрачного, болезненно-мечтательного, в чем прежде поэты находили идеал красоты и всякого совершенства» (1, 114). В стихах Пушкина «впервые сказала нам живая русская речь, впервые открылся нам действительный русский мир» (1, 113).

Гоголя Добролюбов рассматривает, как преемника Пушкина, как писателя, сумевшего выразить думы и чаяния народа. Но Гоголь, по

мнению критика, пошел дальше Пушкина. Он пришел на смену величайшему русскому поэту тогда, когда «мир действительности, открытый Пушкиным и воспетый им так очаровательно, начал уже терять свою поэтическую прелесть; в нем осмелились замечать недостатки, уже не во имя отвлеченных идей и заоблачных мечтаний, а во имя правды самой жизни» (1, 236). Однако Гоголь «подошел к народной точке зрения... бессознательно, просто художнической ощупью». Добролюбов далее совершенно ясно говорит, что серьезные противоречия в мировоззрении Гоголя — вот главная причина, помешавшая ему «идти дальше и уже все вопросы жизни пересмотреть с той же народной точки зрения» (1, 244).

В Лермонтове, которого Добролюбов считает также преемником Пушкина, он видит великого поэта, стоявшего на правильном пути, на пути к истинной народности. Лермонтов был наделен, по словам критика, «громким талантом и, умевши рано постичь недостатки современного общества, умел понять и то, что спасение от этого ложного пути находится только в народе» (1, 238). К сожалению, верное развитие Лермонтова по пути к истинной народности, говорит критик, было оборвано его неожиданной смертью.

Истинно народными поэтами считает Добролюбов Кольцова, Шевченко, Салтыкова-Щедрина, Островского. В их творчестве критик видит и горячую любовь к своему народу, и выражение его мировоззрения и его насущных интересов. По словам Добролюбова, в стихах Кольцова «впервые увидели мы чисто русского человека, с русской душой, с русскими чувствами, коротко знакомого с бытом народа, человека, жившего его жизнью и имевшего к ней полное сочувствие» (1, 127).

Что касается великого украинского кобзаря Шевченко, то у него «весь круг его дум и сочувствий находится в совершенном соответствии со смыслом и строем народной жизни». «Он, — говорит критик, — поэт совершенно народный, такой, какого мы не можем указать у себя (2,562—563). Столь высокая оценка дана критиком украинскому поэту за выражение им в стихах революционного протеста народа против рабства и угнетения. Поэзия Шевченко оценивалась Добролюбовым как оружие в подготовке народной революции.

Оценивая творчество Салтыкова-Щедрина, Островского, Добролюбов строго придерживается выдвинутых принципов: он определяет степень народности каждого писателя в зависимости от того, какое значение имело его творчество для народа в свое время, в какой мере они сумели отразить главные конфликты эпохи.

Салтыков-Щедрин, пишет Добролюбов, «любит... народ, он видит много добрых, благородных, хотя и неразвитых или неверно направленных инстинктов в этих смиренных, простодушных тружениках. Их-то защищает он от разного рода талантливых натур и бесталаных скромников, к ним-то относится он без всякого отрицания» (1, 200).

Разоблачая гниль и дикость самодержавно-крепостнического строя, Салтыков-Щедрин делал это в интересах гуманного идеала, в интересах победы нового, здорового начала в русском обществе. У Салтыкова-Щедрина, замечает критик, «сочувствие к неиспорченному, простому классу народа, как и ко всему свежему, здоровому в России, выражается... чрезвычайно живо» (1,201).

В пьесах Островского, говорил критик, «перед нами действительная жизнь, наша русская... жизнь, близкая и знакомая всем нам» (2,460). Островский, изображая купеческий быт, сумел в своих пьесах выразить чувства и мысли, общие для всего народа. В статье «Луч света в темном царстве» Добролюбов писал, что Островский «захва-

тил такие общие стремления и потребности, которыми проникнуто в се русское общество (разрядка моя — *Н. А.*), которых голос слышится во всех явлениях нашей жизни, которых удовлетворение составляет необходимое условие нашего дальнейшего развития» (2,330). Добролюбов говорит здесь об огромном значении пьес великого русского драматурга, о том, что объективно в них выражено требование общественных преобразований. Объективно эти пьесы служили также требованиям тех общественных сил, которые наиболее ярко были представлены в России в то время революционными демократами.

Таким образом, в XIX веке критик видит серьезные изменения в русской литературе по сравнению с состоянием ее в XVIII веке. Он видит значительный шаг вперед в развитии внимания литературы к нуждам народа, к событиям и явлениям, составляющим характерные особенности эпохи, основные, узловые конфликты ее. Однако Добролюбов не считал, что русская литература в XIX веке стала в полном смысле народной. Нет, этому мешали объективные условия. Он писал, что хотя и были в XIX веке истинно великие писатели и истинно гениальные произведения, они не могли быть поняты народом, так как он был в абсолютном большинстве своем безграмотен. Вот откуда у Добролюбова эти горькие восклицания о том, что напрасно у нас «громкое название народных писателей» (1,210).

Для того, чтобы литература могла стать достоянием народа, надо чтобы он был свободен и грамотен, нужны, утверждал Добролюбов, иные общественные условия. «Без участия особенных, необыкновенных обстоятельств, — писал он, — нечего и ждать благотворного распространения образования и здравых тенденций в массе народа» (IV,107—108; подчеркнуто мною — *Н. А.*). Под особенными, необыкновенными обстоятельствами он разумел революционный переворот, главным двигателем которого должны были быть крестьянские массы, народ.

Так критик-революционер проблему народности литературы в полном ее разрешении мыслил лишь в связи с коренным социальным преобразованием в стране.

Добролюбов и Чернышевский, развивая материалистическую эстетику, основателем которой является Белинский, а законной преемницей — марксистско-ленинская эстетика, в своих требованиях исходили из новых задач времени, из задач, стоявших перед революционной демократией.

Продолжая развивать учение Белинского о народности литературы, Добролюбов в силу изменившихся условий значительно острее, чем его великий предшественник, подчеркивал необходимость связи литературы с освободительной борьбой народа. Он указывал, что «... голос ее (т. е. литературы — *Н. А.*) обыкновенно бывает тем резче, тем тверже, чем более силы приобретает в обществе дело, ею защищаемое» (1,207). Важнейшим же делом всей истории, говорит критик, была борьба народа за свое освобождение. «Борьба аристократии с демократией, — писал он, — составляет все содержание истории». «Уничтожение дармоедов и возвеличение труда — вот постоянная тенденция истории» (3,267). Литература и должна, по глубокому убеждению критика, активно участвовать в этой борьбе на стороне народа.

**В. Н. АЗБУКИН**

**К ВОПРОСУ О СТАНОВЛЕНИИ АНТИЦЕРКОВНОЙ  
ТЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. С. ЛЕСКОВА 70-х —  
НАЧАЛА 80-х ГОДОВ**

Трудно назвать в русской литературе писателя, который бы столько внимания уделял в своей литературной практике религиозно-церковным вопросам, жизни духовенства, как Н. С. Лесков. Глубокие религиозные раздумья, постоянный интерес к церковной истории, прекрасное знание быта современного духовенства наложили отпечаток на все его творчество, в котором церковная тема занимает одно из ведущих мест.

Отношение Лескова к православной церкви отличалось большой сложностью и противоречивостью, его взгляды по церковным вопросам нередко менялись в связи с изменением общественно-литературных позиций, однако, для писателя всегда в той или иной мере было свойственно критическое отношение к бюрократизму современной церкви, недоверие ко многим из православных доктрин.

Лесков очень рано сумел подметить тесную связь официальной церкви с самодержавно-помещичьим строем, и одновременно ему принадлежит неоспоримая заслуга в ознакомлении русского читателя с такими сторонами церковного быта и нравов, которые в литературе до него были почти не освещены.

Лесков прошел долгий и напряженный путь религиозных исканий, ему не раз приходилось пересматривать свою религиозную программу, от многого отказываясь и многое вновь приобретая. В конце жизни в одном из писем Лесков отмечал, что, как писатель, он был «дитя своего времени», особо подчеркивая, что перед ним стояла трудная задача «снять с себя путы, опутывающие с детства дворянское дитя в России». Среди этих пут была и «церковная набожность»<sup>1)</sup>.

«Религиозность во мне была с детства, — вспоминает он в своей автобиографической заметке, — и притом довольно счастливая, то есть такая, какая рано начала во мне мирить веру с рассудком» (XI, 11). Однако подобное примирение религии с рассудком было свойственно Лескову лишь в молодые годы. В дальнейшем наивность в вопросах веры сменяется серьезными размышлениями. В 90-е годы, отвечая на анкетный вопрос одной из петербургских газет: «Что было бы для меня величайшим несчастьем?», писатель сделал в высшей

<sup>1)</sup> Н. С. Лесков. Собрание сочинений в одиннадцати томах, том XI, Гослитиздат, 1958, стр. 508. В дальнейшем все ссылки на это собрание сочинений даются в тексте с указанием тома и страницы.

степени любопытное признание: «Безрассудная вера и такое же неверие»<sup>2)</sup>).

Действительно, Лескову были всегда одинаково чужды как религиозный фанатизм, так и атеистическое мироощущение. Не будучи атеистом, он тем не менее многое воспринимал в религиозной догматике весьма критически и поэтому его «еретичество» по отношению к православию не ограничивалось лишь отвращением к «попам толстопузым», но имело в основе глубокий внутренний конфликт, смысл которого, по словам сына писателя А. Н. Лескова, заключался в том, что «верить более хочется, чем удастся на самом деле»<sup>3)</sup>).

Постоянные сомнения в делах веры, неутомимые поиски «неуловимой» религиозной истины, ясно ощущающиеся во всем творчестве Лескова, вносят небезынтересный штрих в его творческую биографию, показывая, что создание антицерковных произведений было явлением глубоко закономерным и внутренне оправданным.

Вместе с тем повышенный интерес художника к религиозно-этическим проблемам сыграл далеко не последнюю роль в формировании мировоззрения Лескова, в оформлении его творческих принципов.

Резко оценивая дореформенную и послереформенную действительность, поднимая в целом ряде произведений глубоко волновавшую его проблему личности, писатель одновременно ищет разрешения важнейших социальных вопросов в чисто моральном плане: в развитии просвещения, в проповеди христианской любви к ближнему. Эта ставка на моральную проповедь, наивная вера в «хороших» людей, способных произвести радикальные перемены в жизни, во многом определили и обусловили сложную позицию писателя в общественно-литературной борьбе как 60—70-х, так и 80—90-х годов.

В системе идейно-художественных взглядов Лескова вопрос о православии уже к 70-м годам начинает занимать одно из центральных мест. Религиозные поиски, начавшиеся, по-видимому, с самого начала писательской деятельности, вплотную подводят Лескова к размышлениям об истинности отечественного правосерия, о месте церковного института в общественной жизни России.

Как известно, в 60-е годы идеализация реформ, вера в возможность успешных правительственных преобразований, а вследствие этого непримиримая вражда к сторонникам революционных путей изменения общества поставили Лескова в оппозицию ко всей передовой русской литературе.

Идейные позиции писателя, его художественная практика, пронизанная антиреволюционными настроениями, не могли не привести Лескова в стан реакции, которая вела систематическую травлю передовой литературы и ее революционно-демократического авангарда.

Легко понять, что Лесков, принципиально расходившийся в оценке современности с революционно-демократической публицистикой, и по вопросу о церкви был во многом далек от прогрессивного лагеря. Ему не удалось встать на единственно верный и наиболее плодотворный путь борьбы с церковью — на путь атеизма, отсюда его постоянные сомнения, колебания, противоречия.

Ранние произведения Лескова о духовенстве часто полемически направлены против демократической литературы. Писатель ищет своих, особых принципов в раскрытии духовной темы; так в одной из первоначальных редакций «Соборян» — «Божедомы» он пишет: «..Мы

2) ЦПАЛИ, ф. 275, оп. 3, ед. хр. 26, л. 2.

3) Андрей Лесков. Жизнь Николая Лескова, Гослитиздат, 1954, стр. 326.

просим извинения у любителей пряных картин с попами пьяными, с попами завидушими, с попами ненасытными и каверзливими: попы нашей поповки были несколько не таковы...»<sup>4)</sup>). Лесков утверждает мысль о необходимости несатирического, необличительного изображения духовенства, требует раскрытия положительных сторон в жизни церковнослужителей. Эти принципы довольно грубо противопоставляются им прозе писателей-демократов. Однако в своей творческой практике Лесков был далек от того, чтобы полностью отказаться от обличительных тенденций. Он, действительно, в первых же произведениях на церковную тему, полемизируя с писателями демократического лагеря, делает акцент на раскрытии тех сторон жизни духовного сословия, которые не нашли еще отражения в литературе. Стремясь воссоздать положительный образ русского священника, как представителя партии «честного духовенства», Лесков неизбежно впадает в поэтизацию православия, что было совершенно чуждо писателям-демократам, хотя и они порой с большим сочувствием рисовали рядовых служителей клира.

Творческий диапазон художника и в этот период был чрезвычайно широк и многогранен; Лесков при всей своей близости к «Русскому вестнику» совсем не был оголтелым реакционером, каким его считали многие современники. Прекрасное знание народной жизни, большой жизненный опыт, постоянное тяготение к независимости ставили Лескова в катковском лагере на особое место.

Разделяя взгляды Каткова и его сторонников на современное революционное движение, Лесков вместе с тем многое оценивал в лагере реакции критически: ему была, в частности, чужда та апология дворянству, с которой выступал глава «Русского вестника», не мог он стать на катковскую платформу и в отношении к народу. Иными словами, Лескову многое не импонировало в реакционных кругах, и поэтому его воззрения часто выходят за рамки катковских доктрин. Он то и дело, даже в самых своих «церковных» произведениях, наносит довольно уязвимые уколы православию, хотя и не перестает верить в честное духовенство, способное якобы изменить лоно церкви. Лучшие произведения Лескова на церковную тему начала 70-х годов, несмотря на полемические задачи автора и на известную поэтизацию духовенства и религии, не противостоят, а объективно находятся в русле передовых тенденций русской антиклерикальной литературы. В них довольно отчетливо проявляются черты, присущие будущему Лесковусатирику и обличителю официальной церкви. В этом отношении большой интерес представляет хроника «Соборяне» (1872), построенная на остром конфликте между честным, «идеальным» священником Туберозовым, рассматривающим свою деятельность как гражданское и нравственное служение людям, и церковной бюрократической администрацией, для которой важна не суть религии, а лишь внешнее исполнение бессмысленных обрядов.

Несмотря на идейную противоречивость хроники, несмотря на то, что Лесков делает определенную уступку реакционно-консервативным идеям, «Соборяне» занимают принципиально важное место в его творчестве. Раскрывая причины трагедии Туберозова, художник показывает, что они таятся в его непримиримости, в неумении и нежелании подчиниться казенно-бюрократическим законам официальной церковности. Туберозов чувствует и мучительно сознает, что в рамках православной церкви он никогда не мог и не сможет раскрыть всех своих способностей: «...нужусь я, скорблю и страдаю без деятельности»

<sup>4)</sup> «Литературная библиотека», 1868, № 1, стр. 11.

(IV,69). А перед смертью Туберозов четко формулирует то, с чем он пытался бороться всю жизнь и что его по существу и погубило: бюрократизм современной церкви, далекой от истинно христианской религии. «Как христианин,— говорит Туберозов,— я... прощаю им мое пред всеми поругание, но то, что букву мертвую блюдя... они здесь... божие живое дело губят...» (IV, 284).

Борьба честного священника Туберозова с церковным бюрократизмом кажется Лескову важной и нужной, писатель возлагает определенные надежды на людей типа старгородского протопопа, наивно веря, что они смогут преобразовать, изменить к лучшему церковный клир. И все же Лесков, в этом проявляется его большая художественная пронизательность, не показывает положительных результатов борьбы Савелия Туберозова: гибель героя, как результат его постоянных столкновений с духовным и светским начальством, вполне закономерна и неизбежна. Однако художнику не удается избежать известной идеализации протопопа: Савелий борется с церковью, оставаясь на позициях той же самой церкви. Его конфликт с властями вызван прежде всего тем, что он постоянно беспокоится и всегда отстаивает интересы православия, что абсолютно чуждо духовным и светским сановникам.

Позднее Лесков сам очень хорошо ощутил непоследовательность своей борьбы с церковью в «Соборьях», решительно осудив церковную тенденцию романа. Написаны «Соборьяне» превосходно,— говорил он Фаресову, — но разве можно развиваться на идеализированной Византии?<sup>5)</sup>

Такая переоценка романа очень примечательна. Лесков впоследствии ясно понял свою ошибку в «Соборьях», которая заключалась в том, что он преувеличил значение людей типа Туберозова и их борьбы против церковного бюрократизма.

В «Соборьях», несмотря на их критический пафос, нет сатиры на духовенство. Лесков рисует церковнослужителей с явным сочувствием. Однако уже в начале 70-х годов в творчестве Лескова намечаются сатирические тенденции в изображении духовенства. В хронике «Смех и горе» (1871), представляющей собой один из первых образцов лесковской сатиры, направленной уже не на нигилистов, а на пореформенную русскую жизнь, с явной иронией, без тени какой-либо поэтизации описываются нравы сельских церковнослужителей, упражняющихся в писании доносов друг на друга. Писатель стремится показать духовных пастырей не в их специфической практике, а в мелочах быта, делая явные намеки на то, что духовенство и в новых условиях пореформенной жизни остается по существу таким же угнетателем народа, как и во времена крепостного права. И хотя Лесков до конца не выдерживает сатирической линии в изображении духовенства, вводя развлекательные, а подчас карикатурные эпизоды, тем не менее страницы хроники, посвященные духовенству, представляют собой как бы первый сатирический набросок к более поздним антицерковным произведениям художника.

Обычно, когда говорят об антицерковной сатире Лескова, обходят «Смех и горе», забывая, что уже в начале 70-х годов писатель, наряду с образами самоотверженных борцов за идеи христианства (Туберозов), дает сатирико-иронические зарисовки духовенства. Следовательно, отношение Лескова к теме духовенства уже на первом этапе его творчества было весьма противоречивым и двойственным: с одной сто-

<sup>5)</sup> А. И. Фаресов. Против течений, СПб, 1904, стр. 90.

роны, поэтизация духовенства— и отсюда полемика с демократической литературой 60-х годов, сатирически изображавшей церковников, и с другой — сатира на духовенство, что объективно сближало Лескова со столь ненавистной ему радикально-демократической литературой.

В 1875 году Лесков создает одно из своих наиболее значительных произведений повесть «На краю света», также отмеченную печатью большой противоречивости и свидетельствующую о нарастании серьезного кризиса по отношению к официальной церкви.

На первом плане в повести выступает ярко выраженная церковная тенденция, проводником которой является архиерей-рассказчик, отстаивающий мысль о том, что «церковь неразрима, как здание апостольское», что православие «дух христов содержит» (V,517). По мнению архиерея, который с большим сочувствием изображен автором, «народный дух наш» особенно склонен к восприятию Христова учения, ибо «русский бог» живет в душе каждого человека. В сюжете повести Лесков решительно расходится со своим замыслом, далеко выходя за рамки, а иногда и приходя в прямое противоречие с собственной доктриной.

Архиерей рассказывает любопытную историю из своей молодости, когда ему приходилось возглавлять далекую северную епархию, населенную главным образом язычниками-якутами. Однажды, чтобы лично проверить деятельность миссионеров, он в сопровождении якута отправляется в объезд епархии. Проводник-якут не крещен, он с недоверием относится к христианству, инстинктивно ощущая лживость православной догматики. Когда архиерей грозит насильно окрестить проводника, тот говорит, показывая в немногих словах все «плоды» миссионерской деятельности: «Нельзя, бачка, крещеному верить,— никто не верит...; крещеный сворует, попу скажет, а поп его, бачка, простит, он и неверный, бачка, через это у людей станет» (V,486).

Но вот путники сбились с дороги, им грозит смерть, и «некрещеный» проводник проявляет подлинный героизм, спасая жизнь архиерею, который перед этим угрожал ему крещением. Параллельно Лесков рассказывает другую историю, заканчивающуюся совершенно по-иному. Один из миссионеров, отец Кириак отправляется в путь в сопровождении «крещеного» проводника и тот в минуту опасности его покидает. И если «некрещенный» проводник архиерея оказывается неспособным к обману, то «крещеный» якут твердо убежден, что его «поп простит», и поэтому спокойно покидает своего пастыря, думая лишь о спасении собственной жизни.

Лесков, таким образом, от прославления православия переходит к его самой резкой критике, показывая, что величие и красота человека проявляются не там, где он следует христианским догматам, а там, где они как раз отсутствуют. Характерно и то, что архиерей в сопоставлении с невежественным якутом значительно проигрывает, в нем нет той человечности, которая с такой силой проявляется в проводнике. Хотя автор и пытается объяснить благородный поступок проводника-язычника, спасшего жизнь чуждому ему архиерею, внутренней религиозностью, фактически повесть прославляет величие и красоту народа, стремящегося к правде, способного на настоящую любовь к ближнему, которая оказывается выше всех христианских заповедей. И это роднит «На краю света», один из самых церковных рассказов Лескова, с его известными произведениями о праведниках.

Позднее, от многого отказываясь и многое считая ошибочным, Лесков все же не без гордости писал Л. Н. Толстому: «Я с ранних лет

имел влечение к вопросам веры и начал писать о религиозных людях, когда это почиталось за непристойное и невозможное...» (XI, 519).

Начиная с середины 70-х годов, в общественных позициях Лескова происходят серьезные перемены. По-прежнему, не принимая революционных путей преобразования общества, колеблясь в оценке многих явлений между либерализмом и демократизмом, Лесков теперь коренным образом расходится по ряду вопросов с катковской партией, а затем окончательно уходит от тлетворной атмосферы «Русского вестника», идет в литературе трудной, но вполне самостоятельной дорогой, отказываясь от каких-либо компромиссов с реакцией.

В оформлении идейного кризиса Лескова решающую роль сыграл его возросший демократизм, его постоянный интерес к жизни трудящихся масс, который давал ему возможность по-новому подойти к оценке тех или иных общественных явлений.

В результате изменения общественных позиций существенно меняется и отношение писателя к церкви.

Лесков теперь ясно видит кризис современной религиозной мысли, который, по его мнению, состоит в том, что в церковной общине нет «близкого и живого общения клира с мирянами», а верующие не имеют возможности непосредственно участвовать в «церковной приходской жизнедеятельности»<sup>6</sup>).

Отказываясь от многих старых убеждений, придя к своеобразному «еретичеству», Лесков в конце 70-х годов все еще остается на позициях православной церковности, сохраняя веру в возможность реформирования церкви на началах истинного христианства<sup>7</sup>).

Поэтому и художественное творчество Лескова на рубеже 70-х — 80-х годов подчинено задаче найти живой дух веры, соскребая при этом «пометы и грязь, купующих и продающих в храме живого бога».

В соответствии с этим с конца 70-х годов начинается пересмотр прежних творческих принципов в изображении духовенства. В 1877 году появляется статья «Карикатурный идеал» по поводу незадолго перед тем вышедшей книги Ф. В. Ливанова «Жизнь сельского священника». Высмеивая надуманный, утопический образ «идеального священника» отца Алмазова, Лесков решительно выступает против преждевременного воспроизведения «новых типов из духовенства», отвергая тем самым всякие попытки вопреки жизненной правде идеализировать деятельность русских попов. Идеал священника, выдвигаемый Ливановым, по мысли Лескова, является сплошной утопией, так как ни в коей мере не соответствует реальному положению вещей. Особенно резко ополчается Лесков на Ливанова за то, что тот делает своего священника верным прислужником полиции в борьбе с нигилистами. Автор, пишет Лесков, «хочет реформ с судорожным метанием за нигилистами, в союзе духовенства с жандармами и прокуратурой...» (X, 231). Не трудно заметить, что Лесков в этой статье борется не только с Ливановым, но и в известной мере пересматривает собственную творческую программу. Ведь в прошлом и сам Лесков часто грешил против жизненной правды, вводя в свои произведения ложную тенденциозность, — заставляя того же Туберозова в «Соборьянах» бороться с нигилизмом. Сейчас подобные тенденции получают у Лескова решительный отпор.

Написанная незадолго до появления «Мелочей архиерейской

<sup>6</sup>) Н. С. Лесков. Великосветский раскол, СПб, 1877, стр. 295—296.

<sup>7</sup>) В одном из писем, относящихся к периоду идейного кризиса, писатель откровенно признается, что невзирая на весь разлад с церковностью, он более, чем когда-либо верит в великое значение церкви (X, 411).

жизни», статья свидетельствовала о том, что писатель ищет новых путей в раскрытии духовной темы.

«Мелочи архиерейской жизни», написанные в 1878—80 гг., подытожили сложные идейные искания Лескова и в то же время внесли нечто принципиально новое в трактовку церковной темы. В «Мелочах» писатель впервые встает на позицию прямого обличителя официальной церкви. Одновременно «Мелочи архиерейской жизни» явились новым этапом в сатирическом творчестве Лескова. Две линии предыдущего лесковского творчества — церковная и сатирическая — в «Мелочах архиерейской жизни» объединяются воедино, давая возможность художнику создать яркий образец антиклерикального произведения. Если для первого этапа литературной деятельности Лескова сатирические образы представителей поповского сословия были не характерны, то в «Мелочах» сатирический метод в изображении духовенства становится основным. На первом плане теперь оказывается не фигура честного священника, как это было в «Соборях» и «На краю овета», а сатирическое осмеяние быта высшего духовенства. А это, в свою очередь, приводит к заметному отходу писателя от прежней идеализации духовенства, к обогащению его художественной палитры новыми красками.

К моменту появления «Мелочей» Лесков был уже автором целого ряда сатирических произведений («Смех и горе», «Железная воля» и др.). Сатира Лескова глубоко своеобразна, ее нельзя рассматривать, не учитывая индивидуальных особенностей художественной манеры писателя и специфики самих сатирических заданий. У Лескова свой, особый метод сатирического обобщения, который, как правило, строится «на показе резкого несоответствия между омертвевшими канонами, нормами, установлениями того или иного общественного института и жизненными потребностями личности»<sup>8)</sup> и хотя обобщенность сатирических образов проявляется у Лескова в специфических формах, всегда ощутима тесная связь его сатиры с важными вопросами русской жизни.

Конечно, в сатирических произведениях Лескова не все одинаково равноценно: в ранней сатире, направленной против нигилистов, он скатывается до антиобщественной карикатуры, в сатире позднего времени встречаются порой беззлобные анекдоты, снижающие обличение, не всегда даются достаточно четкие оценки осмеиваемым явлениям.

Сильные и слабые стороны Лескова-сатирика проявились в очерках «Мелочи архиерейской жизни», которые вместе с тем явились новым значительным шагом вперед по пути овладения сатирическим методом. В центре внимания писателя теперь вопросы более социально значимые, чем в предыдущих сатирических опытах. Образы Смарагда, Филарета и других архиереев более значительны в смысле углубления социальной характеристики, чем герои «Смеха и горя» или «Железной воли». Именно это, в первую очередь, и придает сатире Лескова новое качество, поднимает его сатирический метод на новую ступень.

Первые же очерки рисуют хорошо известных читателю церковных сановников. При этом поражает изумительное умение писателя, сохраняя историческую точность, придать каждому образу широкую обобщенность, сделать его по-настоящему типическим. Например, Московский митрополит Филарет в изображении Лескова исторически верен, художнику удалось передать очень точно не только основные черты характера, но даже манеру поведения этого всемогущего иерар-

<sup>8)</sup> П. Громов и Б. Эйхенбаум. Н. С. Лесков. В кн. Н. С. Лесков. Собр. соч. в одиннадцати томах, том I, Гослитиздат, 1956, стр. LI.

ха. И одновременно Филарет у Лескова перерастает в фигуру огромного социального обобщения, так как автор сумел выделить в его характере самое главное и определяющее — отношение к народу, прекрасно показав на примере Филарета не только полнейшее равнодушие, но и явную враждебность руководителей русской церкви к трудящимся массам.

В очерках об архиереях не приводится каких-либо исключительно обличительных фактов, здесь преобладают анекдотические ситуации, повествование обильно насыщено мелкими, бытовыми деталями. Подобный показ прославленных духовных сановников в обстановке «маленьких» событий подчинен у Лескова, как отмечают исследователи, задаче — последовательно разоблачить «тот маскарад внешних форм, которыми церковь искусственно отделяет себя от обычной обывательской русской жизни»<sup>9</sup>). Ни орловский архиерей Смарагд, занятый мелочной и смешной борьбой с губернатором, ни пензенский епископ Варлаам, с тонкой иронией обрисованный в ссоре с англичанином Шкоттом, ни Иннокентий Таврический, чьи разносторонние знания, поражавшие современников, оказались взятыми им на краткосрочное подержание из карманной французской «Энциклопедии мысли», не обладают никакими сколько-нибудь значительными духовными потребностями, мало чем отличаясь от обычных обывателей. Сам Лесков в одном из писем очень точно определил сатирический замысел «Мелочей»: «Книга должна быть понята верно, цель ее — развешать пуф и показать, что это самые обыкновенные смертные, которые и чихают, и «запираются», и нуждаются в «струменциях». Они этого и не сносят, ибо понимают, что это злее, чем дерзость... Это не проповедь, к которой я не способен..., но это расчистка навоза, накопившегося у дверей храма. Это я и умею и считаю моим призванием» (X, 456, подчеркнуто Лесковым).

Церковная печать, единодушно обрушившаяся на писателя после выхода «Мелочей», хорошо поняла это ядовитое сатирическое задание книги; один из наиболее ярких антагонистов Лескова из лагеря церковной реакции с тревогой писал, что «книга Лескова идет гораздо дальше «Мелочей»... Ясное дело, что название «Мелочи» он избрал для своей книги только для того, чтобы показать невинность ее и заманить к себе читателей»<sup>10</sup>).

Факты, приводимые в книге, для церковников не были «мелочами», они приобретали серьезный смысл, в немалой степени подрывая и так уже сильно пошатнувшийся к началу 80-х годов престиж православной церкви.

Если бы содержание книги ограничивалось только несколькими очерками об архиереях, она и в таком бы виде имела огромный общественный резонанс. Но Лесков на этом не останавливается: с такой же тонкой иронией он повествует о мощах святых, о поощряемых церковью «чудесах», приводит потрясающие факты нравственного упадка в среде белого духовенства, затрагивает актуальные для своего времени вопросы об епархиальном суде, о русском тайнобрачии и т. д. В результате вся деятельность православной церкви представляла в таком неприглядном виде, что цензура при переиздании «Мелочей» в VI томе собрания сочинений Лескова в 1889 г. признала их крайне «вредными «для колеблющихся в делах веры»<sup>11</sup>).

<sup>9</sup>) Цит. статья П. Громова и Б. Эйхенбаума, стр. LI — LII.

<sup>10</sup>) Евгений Попов. Великопермская и пермская епархия, Пермь, 1879, стр. 315.

<sup>11</sup>) И. Ковалев. Запрещенные рассказы Н. С. Лескова. «Литературная газета», 1941, 2 марта, № 9, стр. 6.

«Мелочи архиерейской жизни», по замыслу автора, должны были явиться не только обвинительным актом против церковного управления, но и своеобразной защитой православия. Писатель, как и в прошлом, продолжает верить в возможность оздоровления церковной жизни на началах истинного христианства. «...Мы имеем право, — пишет он в «Мелочах», — считать ее (т. е. церковь — В. А. — еще живую и способную возродиться и исполнять свое духовное служение русскому народу...» (VI, 577). Бичуя властолюбивых и далеких от народа владык, Лесков стремится противопоставить им архиереев, истинно заботящихся о религии, отличающихся добротой, человечностью и отзывчивостью. Такая двойственность, вызванная противоречивым замыслом книги, не могла не привести писателя к ряду серьезных идейно-художественных просчетов.

Лескову не удалось подчинить весь большой художественный материал книги единому сатирическому заданию. Наиболее значительными получились первые четыре очерка, в которых сатирический талант Лескова проявил себя в полной силе; многие из последующих очерков написаны, хотя и без прежней резкости, но с теми же сатирическими установками, однако, теперь ряд проблем Лесков решает в чисто публицистическом плане. В некоторых главах публицистический, газетный материал вообще вытесняет сатирические зарисовки и превращает очерки в обычные публицистические статьи. В результате в одном и том же произведении оказываются два совершенно самостоятельных стиля: сатирический и публицистический, что делает книгу крайне неровной в художественном отношении.

Антиклерикальная тема в последующем творчестве Лескова развивается в том направлении, которое впервые отчетливо было выражено в «Мелочах архиерейской жизни»<sup>12</sup>). Однако сила лесковского отрицания с каждым новым произведением все более и более возрастает. Годы победоносцевской реакции избавляют писателя от многих либеральных иллюзий по отношению к церкви, крепнет его сатирический талант.

Уже в начале 80-х годов наблюдается повышенный интерес Лескова к творческой практике Л. Н. Толстого, сближение с которым сыграло огромную роль в идейно-художественной эволюции писателя. Лескову был близок разрушительный пафос толстовской критики, но не менее были близки и дороги толстовские идеи морального самоусовершенствования и истинного христианства, которые в той или иной степени он разделял и раньше. «Я сам подходил, — признавался позднее Лесков Толстому, — к тому, что увидел у Вас» (XI, 519).

Л. Н. Толстой в 80-е годы в ряде произведений глубоко вскрывает реакционную сущность церкви и ее основных догматов, наглядно показывая всю лживость и лицемерность русского духовенства, занятого лишь тем, «чтобы под видом совершения каких-то таинств обманывать и обирать народ»<sup>13</sup>). И все же Толстой не смог подняться до полного отрицания религии, пытаясь взамен православия создать обновленную религию на основе истинного христианства. «Я верю в учение Христа, и вот в чем моя вера»<sup>14</sup>), разъяснял Толстой смысл своего учения. Принципиально отрицая официальную церковь, Толстой одновременно выступал, как указывал В. И. Ленин, с проповедью новой, очищенной ре-

<sup>12</sup>) Размеры данной статьи не позволяют рассмотреть антицерковную историческую публицистику Лескова начала 80-х годов, которая непосредственно связана с «Мелочами архиерейской жизни».

<sup>13</sup>) Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. (юбил.), т. 23, стр. 296.

<sup>14</sup>) Там же, стр. 453.

лигии, то есть нового, очищенного, уточненного яда для угнетенных масс<sup>15)</sup>.

Толстовские идеи, несомненно, помогли Лескову избавиться от многих заблуждений, пересмотреть прежние позиции по отношению к православию. После написания «Мелочей архиерейской жизни» Лесков начинает решительно отходить от идей обновления церковной жизни, его высказывания по религиозным вопросам становятся особенно резкими. Письма Лескова первой половины 80-х годов дают основание думать, что он уже не возлагает никаких надежд на преобразование современной церкви в духе истинного христианства, за что так усиленно ратовал в «Мелочах архиерейской жизни». В 1883 году в письме к А. С. Суворину высказывается твердое убеждение, что время церковности «прошло и никогда более не возвратится, между тем как цели христианства вечны». Лесков начинает явно солидаризироваться с Толстым в его оценке православной церкви, прямо заявляя в том же письме к Суворину: «Точку он (т. е. Толстой — В. А.) видит верную, христианство есть учение жизненное, а не отвлеченное... У нас византизм, а не христианство, и Толстой против этого бьется с достоинством...» (XI, 287 — подчеркнуто Лесковым).

Оба писателя ищут в религии «смысл жизни», решительно отделяя от христианства официальную церковность. Для них православие ничего общего не имеет с христианством, так как прямо противоречит его основному вероучению... «То, нимало не сходное с учением Христа, есть «православие» ..., — говорит Лесков, — но оно не христианство» (XI, 529). О том же пишет и Л. Толстой: «Церковь, на словах признавая учение Христа, в жизни прямо отрицала его»<sup>16)</sup>.

Лесков пытается найти дух истинной веры, не искаженной риторикой православия, но окончательно порвать с церковью, как это сделал Толстой, он не в силах. До конца жизни Лесков сохраняет известную двойственность к православию<sup>17)</sup>, и хотя его религиозные убеждения и не совпадают с официально-церковной догматикой, стать полностью на толстовскую позицию он так и не смог. Как ни значительны антицерковные произведения Лескова, ни в одном из них он не поднимается до того страстного и беспощадного резкого протеста против классовой роли полицейско-казенного института церкви, какую позднее даст Толстой в «Воскресении».

В 80-е годы Лескова глубоко волнуют вопросы о месте церкви в обществе и государстве, о значении и истинности религиозно-обрядовой стороны православия. Эти вопросы Лесков затрагивал и в своих ранних произведениях, но сейчас они решаются во многом по-новому, с большей социальной остротой.

В плане рассмотрения дальнейшего развития антиклерикальных тенденций в творчестве Лескова особый интерес представляет цикл сатирических рассказов под общим заглавием «Заметки неизвестного» (1884). В «Заметках неизвестного» автору не удалось полностью осуществить намеченный замысел: из-за неизбежных цензурных репрессий печатание рассказов в «Газете А. Гатцука» пришлось прекратить.

Рассказы, входящие в «Заметки неизвестного», не связаны един-

15) В. И. Ленин. Сочинения, т. XVI, стр. 295.

16) Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. (юбил.), т. XXIII, стр. 439.

17) Е. И. Борхсениус, часто встречавшаяся с Н. С. Лесковым в 90-е годы, в своих неопубликованных воспоминаниях рассказывает, что даже придя к отрицанию всей обрядовой стороны религии, Лесков тем не менее «любил красоту православного богослужения». ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 1, ед. хр. 822, лист. 2.

А. Н. Лесков также отмечает эту любовь писателя к православному богослужению, не ослабевшую до конца жизни. «Вестник литературы», 1920, № 6, стр. 8.

ством сюжета, они объединяются образом рассказчика, некоторыми героями, и в особенности очень своеобразным, в значительной степени архаизированным стилем. Перед читателем вновь предстает николаевская эпоха. Обращение писателя в разгар реакции 80-х годов к эпохе крепостничества не было уходом в далекое прошлое: Лесков прекрасно понимал, насколько созвучна атмосфера николаевского времени современной реакции.

Своеобразие сатиры в «Заметках неизвестного» во многом определяется образом рассказчика, «неизвестного летописца», по-видимому, попа или монаха, который без всякого оттенка осуждения повествует о самых невероятных деяниях служителей церкви, приводит факты, способные по-настоящему потрясти читателя. Вследствие этого беспристрастный тон повествования, лишенный всякого «возмущения», воспринимается как своего рода авторская ирония.

«Заметки неизвестного» лишены той двойственности и противоречивости, которые на каждом шагу ощущались в «Мелочах архиерейской жизни», и это обусловило большее единство замысла и выполнения, большую резкость и последовательность лесковской сатиры.

В отличие от «Мелочей» рассказы в «Заметках неизвестного» выдержаны в одной сатирической манере, с большим разнообразием сатирических приемов; не отказываясь от анекдота, Лесков начинает часто прибегать к злобному гротеску.

Новым в сатире явилось и более умелое переплетение комического с трагическим, смешного со страшным. В сатирических произведениях прошлых лет Лескову часто не удавалось перевести смешное в трагическое, что приводило порой к излишней развлекательности, к потере перспективы в сатирическом обличении. В «Заметках неизвестного» в рассказы вводится подлинно драматическая струя, рисуется трагедия тех, кто посмел хоть в чем-нибудь уклониться от лицемерно-ханжеской поповской жизни. Лесков сейчас не противопоставляет фигурам отрицательным положительных церковников, как это он делал в «Мелочах». Положительным оказываются те, кто сумел в атмосфере всеобщей подлости сохранить свое человеческое достоинство. В новелле «О вреде книг, бываемом для многих» — это простая девушка, которая по своим моральным качествам оказывается неизмеримо выше и честнее противопоставленного ей ректора духовной семинарии; в новелле «Остановление растущего языка» — это архимандрит, снявший с себя монашеский сан и затравленный возмущенным такой вопиющей дерзостью окружающим духовенством.

Но главная цель Лескова состояла, конечно, не в том, чтобы создать положительные образы. Продолжая линию, намеченную «Мелочами», писатель развенчивает представителей корыстного и честолюбивого поповства; в «Заметках неизвестного» нет идеальных пастырей, а есть лишь люди, для которых духовный сан стал самым обычным источником дохода. Обывательская жизнь русского духовенства, полная пьянства, тунеядства, уголовщины, дала автору богатейший материал для создания целого ряда типических образов. Особенно удачным получился у Лескова образ отца Павла, вся пастырская практика которого посвящена добыванию «вещественных» благ. Сатирическое звучание этого образа достигается, в первую очередь, тем, что Лесков все время тонко подчеркивает несоответствие между поступками героя и его «высоким» священническим саном. Своему воспитаннику Игнаше отец Павел дает советы прямо противоположные тем, какие казалось должен бы давать как духовное лицо, в споре с помещиком об овцах отец Павел выступает как настоящий овцевод, прихожан он оценивает с точки зрения личной выгоды и т. д. То есть здесь так же, как и в «Мелочах

архиерейской жизни», изображение героя подчинено задаче снизить, развенчать представление о возвышенности священнического сана.

Особое внимание уделяет Лесков в «Заметках неизвестного» вопросу о взаимоотношениях между церковной и гражданской властью, отчетливо давая понять, что духовенство — и высшее, и низшее — давно уже потеряло всякую самостоятельность в сфере своей деятельности, находясь под непосредственным контролем светского начальства. Тот же отец Павел прямо заявляет: «Что на исповеди сказано, то нам открывать никому не дозволено, кроме политического начальства (VII, 330, подчеркнуто нами — В. А.), Лесков, таким образом, делает явный намек на ту связь между церковью и полицейским аппаратом, которая в 80-е годы ни для кого не была секретом.

Полная зависимость высшего церковного начальства от светских властей раскрывается в рассказе «Об иностранном проповеднике». Архиепископ, узнав о действиях иностранного проповедника, развернувшего в его епархии усиленную пропаганду своего учения, пришел в «превеликую гневность», которая, как замечает рассказчик, была «возгораема духом благочестивой ревности». Но стоило только этому ревнивому защитнику православия узнать, что «губернатор сам вчера проповедника, за ширмой сидя, слушал», как от его благочестивых помыслов не осталось и следа. «Если так, то и мне наплевать», — говорит он. Архиепископ не способен проявить даже малейшей независимости в вопросах чисто религиозных, всецело подчиняясь «мнению» светского начальства.

Уже этот далеко не полный перечень проблем, затронутых в «Заметках неизвестного», дает представление о злободневности антиклерикальной сатиры Лескова, нанесшей в условиях александровской реакции ощутимый удар по церковной идеологии.

«Заметки неизвестного» тематически завершили антицерковное творчество Лескова первой половины 80-х годов, во многом подготовив тот новый расцвет сатиры, которым отмечено последнее десятилетие деятельности писателя.

Лучшие произведения Лескова 70-х — начала 80-х годов на церковную тему навсегда закрепили за писателем право именоваться не только бытописателем, но и обличителем русского духовенства.

---

**В. Н. КАСАТКИНА**

### **А. Н. ТОЛСТОЙ О ДРАМЕ КАК РОДЕ ЛИТЕРАТУРЫ**

Перед нашей наукой стоит насущная задача углубленной разработки теоретических проблем литературы социалистического реализма. Этой цели служит внимательное изучение теоретико-эстетических воззрений выдающихся советских писателей-классиков.

А. Н. Толстой является не только замечательным писателем, в творчестве которого воплотились принципы социалистического реализма, но и вдумчивым теоретиком искусства. Теория драмы, занимавшая одно из центральных мест в его эстетике, отличается у А. Н. Толстого особенной глубиной. На материале драматургии русской и зарубежной, древней и новейшей советской он выясняет своеобразие драмы социалистического реализма. Он раскрывает общие, родовые свойства драмы и показывает ее новые идейно-эстетические функции, связанные с законами искусства социалистического реализма.

Особенно усиленно А. Н. Толстой разрабатывал теорию драмы в 30-х годах.

В 30-е годы советская литература становится более зрелой по сравнению с 20-ми годами, в ней побеждает и укрепляется метод социалистического реализма, появляются выдающиеся произведения во всех родах и жанрах. Творческие дискуссии, которые развернулись между советскими литераторами в это время, были особенно плодотворными.

На дискуссии о драматургии, проходившей на I съезде советских писателей, в предсъездовский и послесъездовский периоды, обсуждался вопрос о возможности существования трагедии социалистического реализма, «семейной драмы», о характере комедии. Драма как род литературы определялась различными драматургами и критиками по-разному. Одни признавали главным в драме действие, сюжетность, считали интригу центральным стержнем, подчеркивали важность в пьесе законченности, завершенности действия. Другие отстаивали бессюжетность, отрицали традиционные формы классической драмы, признавали незаконченность действия, говорили о слиянии жанров.

А. Н. Толстой в содокладе о драматургии на I съезде советских писателей и в других своих выступлениях, а также в своей художественной практике дает интересное и глубокое решение этих дискуссионных вопросов.

А. Н. Толстой мыслил драматическое произведение лишь как пьесу, обязательно поставленную на сцене. Драматургию и театр он связывал органически. Он считал театр наиболее трудной, совершенной и важной формой искусства<sup>1)</sup>. Совершенство театра по сравнению с другими

<sup>1)</sup> А. Н. Толстой. Полное собрание сочинений. Госиздат, М., т. XIII, стр. 333, 354. (В дальнейшем цитаты будут взяты из этого же издания).

Формами искусства определяется, по его мнению, рядом моментов: 1) «ни одно из искусств не отражает с такой полной сутью эпохи, ее замыслы, ее исторические размеры, как театр»<sup>2)</sup>; 2) «нигде с такой неумолимостью не заметна кровная связь этих двух составных частей искусства, — художника и массы, воспринимающей его творение, как в театре. Театр — это организованное, празднично-приподнятое, решающее место встречи социальной среды с личностью, выдвинутой этой средой, чтобы выполнить заказ о познании и оформлении этой среды»<sup>3)</sup>; 3) «драматургия — самое убедительное и доходчивое из искусств»<sup>4)</sup>.

Определяя специфику драмы как рода литературы, А. Н. Толстой исходит из признания двух важнейших функций искусства художественного слова: отражение жизни и воздействие на читателя и зрителя.

Драматургия дает специфическое отражение жизни. Она обязательно изображает действие, конфликты. Однако драматургическое действие отличается от эпического или лирического. Драма представляет такое движение жизни, когда происходит скачок в развитии, резкий переход из количества в качество, драма изображает поворотные моменты в жизни человека, поэтому А. Н. Толстой называл драматургию фокусом всех усилий истории.

Своеобразие драматического действия определяет и своеобразие композиции драмы. Дискуссионный в 30-х годах вопрос о завершенности или незавершенности действия драмы А. Н. Толстой решал таким образом.

По его мнению, композиция драмы должна представлять собой трехчленную формулу: борьбу противоположностей и их единство. В связи с этим А. Н. Толстой рассматривает гегелевское понимание драматического действия. Он обращает внимание на то, что согласно Гегелю, трагическая борьба оканчивается торжеством субстанциальных начал и гибелью трагического борца и протестанта, восстановлением гармонии; зритель, согласно Гегелю, примиряется с печальной судьбой героя. Гегель пишет: «Мы, например, можем чувствовать примирение в связи с гибелью Гамлета и Джульетты». Сущность трагического примирения в «Ромео и Джульетте» Гегель объясняет таким образом: «Для этого нежного цветка не подходит та почва, на которую он был посажен, и нам ничего не остается, как оплакивать вызывающую грусть мимолетность такой прекрасной любви; она подобно нежной розе в долине этой случайной жизни гибнет от грозной бури и непогоды бессильных расчетов благородной, благосклонной мудрости. Но эта схватывающая нас боль представляет собою лишь скорбное примирение, злополучное блаженство и несчастье»<sup>5)</sup>.

Гегель не допускает возможности оправдания борьбы с обстоятельствами, переделку почвы, на которой не могут расти нежные цветы. Еще Г. В. Плеханов резко выступал против ложной идеи, согласно которой нравственное чувство читателя остается неудовлетворенным до тех пор, пока трагический герой не погибнет. «Согласитесь, — пишет Г. В. Плеханов, — что очень странно это нравственное чувство, требующее гибели всех тех, которые энергичнее и успешнее других борются против общественного застоя! Такого чувства не может быть у непре-

<sup>2)</sup> А. Н. Толстой, Полное собр. соч., Госиздат, М., т. XIII, стр. 315.

<sup>3)</sup> Там же, стр. 353—354.

<sup>4)</sup> Там же, стр. 312.

<sup>5)</sup> Гегель. Лекция по эстетике. Книга 3, М, изд. АН СССР, 1958, стр. 393—394.

дубежденного человека. Оно было придумано, «конструировано» философами»<sup>6)</sup>.

А. Н. Толстой в этом же направлении возражает Гегелю: «Гегель определяет драматическое действие классической пьесы так: подвижная и преемственная картина борьбы между живыми лицами, которые ищут противоположных целей, приведет — после столкновения усилий, тревоги страстей — к покою. Иными словами, архитектоника пьесы должна строиться диалектически, как единство противоречий. Покой — единство. Что можно дополнить к этой формуле, чтобы приблизить ее к нашей современности? Только то, что покой, являющийся в классической пьесе статичным, смертью, — для нас психологически лишь начало новой борьбы. Покой — единство противоречий становится в душе зрителя началом новых противоречий. С такой поправкой формула классической архитектоники входит в социалистический реализм»<sup>7)</sup>. А. Н. Толстой пересматривает гегелевское определение с точки зрения марксистско-ленинской диалектики. Он снимает идею покоя, примирения противоположностей и выделяет значение борьбы в разрешении противоречий. А. Н. Толстой заявляет, что в результате борьбы противоречий и их разрешения не получается замкнутого круга, писатель отстаивает мысль о спиральном развитии. Развитие действия в пьесе, показывает А. Н. Толстой, подчинено общим законам развития. Драматург изображает в пьесе борьбу противоречий. Как же нужно рассматривать финал произведения? Дает ли пьеса конец этой борьбы? А. Н. Толстой отвечал на этот вопрос таким образом: «Пьеса — как замкнутый круг, но круг лишь в проекции. На самом деле концы его не смыкаются. Это скорее форма спирали»<sup>8)</sup>. Писатель указывает на то, что конец произведения нельзя считать абсолютным концом действия, действие не окончилось, его концы не соединились и не оборвались, единство противоречий, данное в конце пьесы, «становится в душе зрителя началом новых противоречий». Следовательно, конец драмы не может дать абсолютного конца действия, так как движение и развитие происходят в жизни бесконечно, по спирали. Однако это не означает, что пьеса может быть по своей форме неоконченной. Она должна полностью запечатлеть один из этапов борьбы противоположностей, она должна представить не только борьбу противоречий, но и разрешение этой борьбы. Композиция пьесы должна укладываться в трехчленную формулу. «Как бы ни был блестящ текст пьесы, если внутреннее содержание ее не укладывается в трехчленную формулу: единство противоположностей и противоречий, — впечатление от пьесы в лучшем случае остается неопределенным, сколько ни труби в фанфары, когда падет финальный занавес»<sup>9)</sup>.

Драматическое действие отражает один из решающих моментов борьбы противоречий, такой, который дает их разрешение, их переход в новое качество. Отсюда — интенсивность и значительность драматического действия.

Другая особенность драматургического действия состоит в концентрированности событий, изображенных в драме. Сущность общественных процессов драма показывает обнаженно, драма не допускает ничего лишнего в действии. В театре единственным объектом искусства выступает человек, в драме нет «подсобных» элементов — описаний, лирических отступлений от автора, или «заговора слов». Драма через «го-

<sup>6)</sup> Г. В. Плеханов. Эстетическая теория Н. Г. Чернышевского, Сочинения, т. VI, стр. 272.

<sup>7)</sup> А. Н. Толстой, т. XIII, стр. 314.

<sup>8)</sup> А. Н. Толстой, т. XIII, стр. 314.

<sup>9)</sup> Там же, т. XIII, стр. 314.

лого человека» (выражение А. Н. Толстого) должна выявлять суть исторической эпохи и общественной борьбы. В связи с этим в драме огромную роль играет речь действующих лиц, через которую раскрывается их характер, развивается сюжет. А. Н. Толстой называл диалог краеугольным камнем драматургии. Он подчеркивал, что в драме речь героя — это основной материал, из которого создается образ. А. Н. Толстой отстаивал типическую, индивидуализированную речь героя. Искусство диалога писатель связывал с умением автора видеть своего героя, представлять себе его поведение, его движения. В словах персонажа должен раскрываться его внутренний мир и его внешние движения. А. Н. Толстой постоянно подчеркивал диалектическую связь речи человека с его внутренним и внешним движением, «жестом» по его терминологии. «Пусть ваш персонаж не пытается изъяснить своей психологии, вы его сразу потеряете из поля зрения. Помните о диалектике. Персонаж выявляется в столкновении противоречий, в поступках, — пишите его биографию иероглифами его поведения»<sup>10</sup>). А. Н. Толстой в своей художественной практике следует этому принципу. Речи его героев — монологи и диалоги — обычно сопровождаются жестами или какими-либо движениями, или непосредственно вызывают тот или иной поступок героя. Его персонажи раскрывают свои характеры динамично в действии и слове, а не в рассуждениях о самих себе. Следовательно, искусство диалога должно быть подчинено задаче раскрывать человека в действии.

Особенность драмы как литературного рода состоит в изображении жизненной борьбы не через описания или через музыку и лирику стиха, а только через речь человека и его поведение. Это последнее приводит к появлению такого своеобразного качества драматического действия, как обязательное раскрытие не только внешних событий, но и психики человека. А. Н. Толстой отмечает, что если изображать только внешние события, изображать широко с большим охватом различных перипетий борьбы и столкновений, в таком описании будет преобладать эпический элемент, и оно не удовлетворит требованиям драмы как рода литературы, однако в драме борьба тех или иных социальных сил претворяется в личности человека. Для доказательства этой мысли А. Н. Толстой приводит следующий пример. Существует тип колхозника, который перестроил свое собственническое сознание и понял все преимущества коллективного хозяйства, и тип крестьянина — серого собственника. Писатель может изображать их жизнь, их смертельную вражду, их борьбу. Но все это будет беллетристика, «в драматическую концепцию они не влезут»<sup>11</sup>), — говорит А. Н. Толстой. Но едва эти два характера сольются в одно лицо и столкнутся противоречия в этом лице, «поднимайте трагический занавес». Поэтому драма обладает внешней и внутренней архитектурой.

Следовательно, борьба различных социальных сил в драме должна, по Толстому, углубляться драматической борьбой чувств, страстей внутри героя. Драма отражает глубокие жизненные конфликты, не однолинейные и поверхностные, а охватывающие и психику человека.

А. Н. Толстой прав, подчеркивая решающую роль в драме конфликта, раскрывающего глубокие основы социальной жизни, дающего не поверхностное, а объемное изображение действительности. Но А. Н. Толстой недооценивал теоретически эпического начала в драме, в данном случае он отстаивал традиционную точку зрения, не учитывая успешного опыта советской драматургии.

<sup>10</sup>) А. Н. Толстой, т. XIII, стр. 370, 371.

<sup>11</sup>) А. Н. Толстой, т. XIII, стр. 320.

В своей художественной практике вопрос о соотношении эпического и драматического в пьесе А. Н. Толстой будет решать несколько иначе. Эпический элемент занимает видное место в его лучших пьесах — «Петре I» и «Иване Грозном».

А. Н. Толстой считал, что советская действительность дает богатый материал для драматургии. Великая Октябрьская социалистическая революция, эпоха созидания социалистического и коммунистического общества и является тем поворотным моментом в истории человечества, который дает возможность для создания значительных и многообразных драматических коллизий. Социалистический реализм раскрывает перед писателями пути отражения нашей жизни в искусстве. Н. Погодин на I съезде советских писателей развивал мысль о том, что новая советская действительность не укладывается в узкие рамки нормативной теории драмы. Он, как и другие советские драматурги, ищет путей для развития нашей драматургии. Этот вопрос занимал и А. Н. Толстого.

А. Н. Толстой связывал законы развития драматического рода с художественным методом. Отдельное решение вопроса о жанре, сюжете и композиции ничего не может дать. Нужно уяснить основные методологические принципы советской литературы. А. Н. Толстой отстаивает социалистический реализм: «Мы должны овладеть орудием драматургического искусства. Это орудие — социалистический реализм. Что означают эти два слова? Я понимаю так:

Социализм в искусстве — это целеустремленность и, кроме того, глубокое прощупывание новой материальной базы, подводимой под бесклассовое общество. Реализм в искусстве — это рассказ изнутри о борьбе человеческой личности в окружающей ее материальной среде.

В то время как романтизм берет человека вне материальной среды, заставляет его бороться с абстракциями, в то время как натурализм описывает извне только материальную среду, не проникая во внутреннюю диалектику вещей, — реализм изнутри раскрывает человека, связанного с окружающей средой, как дерево — корнями с питающей почвой...

Социалистический реализм — это разумный, ясно видящий свою цель наследник великой культуры, отправляясь от высших образцов реализма, обогащая их в дальнейшем росте, он оформляет нового человека в новой среде»<sup>12</sup>).

Руководствуясь принципами социалистического реализма, драматурги должны показать новую советскую жизнь заводов с их мартиновскими печами, сигнальными звонками, нужно показать новых советских людей, овладевших техникой, господствующих над стихиями жизни. Для А. Н. Толстого, как и для А. М. Горького, литература — это человековедение, а род драмы способен изображать только человека, он не допускает никаких эпических описаний. А. Н. Толстой отрицал необходимость строить на сцене мартиновские печи, станки и шестерни. Драматург должен показать советского человека, раскрыть его духовный мир. А. Н. Толстой не стремился ограничивать драматургов в способах изображения человека в драме. Он не отрицал жанра семейной драмы, водевиля или трагедии. Овладев орудием художественного отражения жизни, социалистическим реализмом, драматург должен показывать человека и в семье и на заводе, должен передавать и трагическое в жизни человека и смешное.

А. Н. Толстой был сторонником драматургии, разнообразной по своим жанрам, он признавал и трагедию, и «высокую» комедию, и народную

<sup>12</sup> А. Н. Толстой, т. XIII, стр. 318.

«плутовскую» комедию, не считал низким жанром одноактную эстрадную пьесу. Он любил не только серьезную оперу, но восторгался и жанром оперетты («Оперетта у нас на задворках, и это очень жалко»<sup>13</sup>).

Каждый из драматических жанров дает специфическое отражение действительности, в соответствии с законами своего жанра раскрывает разные стороны поэзии нашей советской жизни.

Вопрос о специфике драмы А. Н. Толстой связывает с вопросом о форме и силе воздействия драматического произведения на зрителя, о воспитывающем значении искусства. Писатель исходит из идеи двусторонности творчества (автор и читатель, а в театре — автор, актер и зритель). «Искусство не может быть односторонним, как пытались доказать когда-то символисты, презиравшие «толпу», воспринимавшие мир как свое представление, — пишет он. — Литературное произведение существует постольку, поскольку оно воспринимается массами, находит в них живой отклик»<sup>14</sup>).

Мысли и образы литературы должны усвоиться читателем, превратиться в его духовную энергию, в его поступки. А затем через творчество писателя они вновь могут войти в литературу. Писатель и читатель неразрывно связаны. Подобное происходит и в театре. В театре А. Н. Толстой часто выделяет три элемента: автора, актера и зрителя. Проблеме психологической взаимосвязи сценического представления и зрителя писатель уделяет очень много внимания. Он считает, что одной из причин отставания нашей драматургии является то, что театральные деятели недостаточно изучали драматургию как психологическое орудие. Действие театрального представления состоит в том, что оно организует внимание и переживания зрителя, притом А. Н. Толстой подчеркивает, что зритель приходит в театр жить, а не наблюдать, не созерцать, а сопереживать. Это сопереживание состоит в том, что «развитие действия, линия поведения действующих лиц должны совпадать с развитием эмоций зрителей». Однако зритель мыслится А. Н. Толстым отнюдь не как пассивное начало в театре. Согласно А. Н. Толстому, зритель — это тоже творец драмы. Его активность нужно поощрять. А. Н. Толстой с одобрением относился к тем театрам, которые позволяли зрителям активно реагировать на представление, даже если это выражалось в забрасывании артистов гнилыми апельсинами и свисте.

Творческая роль зрителя в театре состоит в том, что он своим отношением к представлению заставляет драматурга и артистов пересматривать произведение.

А. Н. Толстой говорил, что законы драмы как рода поэзии учитывают способность зрителя сопереживать. А. Н. Толстой называл чувство зрительного зала одним из краеугольных камней драматургии. Законы драмы направлены на то, чтобы мобилизовать внимание зрителя. Последовательность явлений и развитие характеров должны подчиняться задаче максимального воздействия на зрительный зал. Психологические законы воздействия сцены на зрителя не являются чем-то чисто субъективным, неуловимым и неповторимым. Они складывались опытно в течение тысячелетий. А. Н. Толстой конкретно и обстоятельно не рассматривает эти психологические законы, он обычно ссылается или на И. П. Павлова или на К. С. Станиславского как больших знатоков в этой области.

Способности человека сопереживать помогает самый реализм объектов театрального представления. Зритель наблюдает материальное существование предметов и самих действующих лиц на сцене, и это

<sup>13</sup>) А. Н. Толстой, т. XIII, стр. 482.

<sup>14</sup>) А. Н. Толстой, т. XIII, стр. 353.

помогает созданию иллюзии подлинной жизни, заставляет зрителя жить вместе с героями.

С этими же психологическими законами пробуждения, развития и затухания того эстетического чувства, которое охватывает человека в театре, А. Н. Толстой связывает и другую особенность драматургии — соблюдение драматургом театрального времени. Театральное время, на протяжении которого зритель сопереживает, длится два с половиной часа.

Особенно интересные и важные мысли высказывал А. Н. Толстой о психологическом воздействии финала пьесы на зрителя. «Разыгрывая пьесу, как мыслят себе финал? В какое психологическое состояние он должен привести зрительный зал? Окончательный вывод — психологическое состояние зрительного зала настолько важно, что пьеса на взгляд иногда совсем как будто невинная может оставить мощное, неизгладимое впечатление»<sup>15</sup>).

Вопрос о том, что представляет собой чувство, охватывающее зрителя в театре, занимал А. Н. Толстого во все периоды его работы в области драматургии<sup>16</sup>). В 30-х годах А. Н. Толстой по-новому, в соответствии с марксистско-ленинской эстетикой решил вопрос о существовании психологического действия пьесы на зрителя. В театре зритель сопереживает, и в результате пьесы разрешает какие-то его внутренние сомнения, дает ему новые знания о жизни, следовательно, зритель выходит «выросшим на какую-то величину»<sup>17</sup>). Но это состояние внутренней разрешенности А. Н. Толстой понимает не как просто спокойное умиротворенное и созерцательно расслабленное состояние. Напротив, писатель говорит, что зритель получает зарядку, «импульс для новой борьбы»<sup>18</sup>).

Следовательно, перед драматургией социалистического реализма А. Н. Толстой ставит задачу пробуждать активность советского человека, укреплять его волю к жизни. Так А. Н. Толстой истолковывает состояние катарсиса. Катарсис — это не очищение и успокоение, а познание нового и готовность человека жить и бороться. Драма социалистического реализма должна не приподнимать человека над действительностью, а вводить его в кипучую, богатую и творческую жизнь советского общества. Советский театр призван побуждать зрителя на борьбу во имя осуществления коммунистических идеалов. Задачей нашей драматургии и театра является, говорил А. Н. Толстой, познание и утверждение внутреннего содержания социалистической революции, героизма людей, борьбы во имя построения нового, коммунистического мира и достижений на этом пути.

А. Н. Толстой разработал теорию драмы социалистического реализма. Он выявил своеобразие отражения жизни в драме, дал марксистско-ленинское объяснение драматического действия. Писатель раскрыл социальный и морально-психологический смысл воздействия драмы социалистического реализма на человека.

Теория драмы А. Н. Толстого является значительным вкладом в советскую эстетику.

<sup>15</sup>) А. Н. Толстой, т. XIII, стр. 313.

<sup>16</sup>) Одно время, будучи в эмиграции, писатель придавал этому коллективному чувству религиозный смысл и называл его «соборным», следуя декадентским «теориям» (см. его статью «Голубой плащ», 1922 г.).

<sup>17</sup>) А. Н. Толстой, т. XIII, стр. 319.

**В. Н. КАСАТКИНА**

**ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД СТИЛЕМ ЯЗЫКА ДРАМАТИЧЕСКОЙ  
ПОВЕСТИ А. Н. ТОЛСТОГО «ИВАН ГРОЗНЫЙ»**

Вопрос о литературном языке относится к таким вопросам, актуальность которых никогда не теряется. Проблемы путей развития языка художественной литературы, обогащения его за счет несметных сокровищ народного языка постоянно волнуют наших писателей. Этот вопрос неоднократно поднимал в своих статьях и А. Н. Толстой. В драматической повести «Иван Грозный» он дал своеобразное решение проблемы художественности языка литературы, он обогатил современный литературный язык «Ивана Грозного» не только фольклорными элементами, но и языковыми художественными средствами древнерусской письменности.

Мастерство А. Н. Толстого в области художественного языка с большой силой выразилось в его драматической повести «Иван Грозный», В. И. Немирович-Данченко писал, что не знает равных А. Н. Толстому во всей нашей литературе по языку и по выписанности фигур в его исторических произведениях<sup>1</sup>).

Драматическая повесть «Иван Грозный» отличается необычайной красочностью, живописностью образов. Красочность образов в значительной мере достигается широким использованием в речи героев различных словесных изобразительных средств — эпитетов, сравнений, метафор, метонимий, антитез, и т. п. Этот факт обращает на себя внимание тем более, что А. Н. Толстому принадлежит ряд весьма критических высказываний об эпитетах и метафорах. Их изобразительной силе он противопоставлял выразительность глаголов в поэтической речи. Ему казалось, что именно глаголы наиболее яркие и значительны в народном языке, они и должны придавать литературному языку художественность. В данной статье мы рассмотрим вопрос о роли в языке драматической повести «Иван Грозный» тропов, выделяя особо роль глаголов в художественном языке произведения, поскольку А. Н. Толстой придавал им чрезвычайное значение.

Отношение А. Н. Толстого к таким изобразительным средствам языка, как эпитеты, метафоры, олицетворения и т. п., не оставалось неизменным. В начале своего творческого пути А. Н. Толстой отстаивает метафоричность языка. В 1907 году он писал: «Язык, душа нации, потерял свою метафоричность, сделался газетным, без цвета и запаха. Его нужно воссоздать таким, чтобы в каждом слове была поэма. Так

<sup>1</sup> В. И. Немирович-Данченко. Письмо А. Н. Толстому. «Ежегодник Московского художественного театра», 1948, Госиздат «Искусство», М.-Л. 1950, стр. 431.

будет, когда свяжутся представления современного человека и того первобытного, который творил язык. Воссоздадутся образы, полные эпического величия и нетронутой красоты горящего неба»<sup>2</sup>).

Яркой метафоричностью отличаются его сборники «За синими реками» и «Сорочьи сказки». Однако многие эпитеты, сравнения и метафоры этих произведений связаны не только с фольклорной традицией, но и с литературой символистов. Здесь тропы иногда выражают какую-то загадочную нереальную сущность явления или предмета.

Новое отношение к художественным средствам литературного языка вырабатывается у А. Н. Толстого в 1917 г. «В 1917 году я сделал одно величайшее для себя открытие, — сообщает А. Н. Толстой. — Я об этом много раз говорил и писал. Мне довелось прочесть книгу «Слово и дело» проф. Новомбергского... Эти записи — высокохудожественные произведения. По ним вы можете изучить русский язык. Это памятники настоящего народного языка, литературно обработанного»<sup>3</sup>). А. А. Дымшиц<sup>4</sup>) справедливо отмечает, что А. Н. Толстой сделал свое открытие в 1917 году не случайно. Писатель понял силу живого народного языка. Это было вызвано тем, что А. Н. Толстой осознал значение активных действий народа в преобразовании жизни. Его интересуют законы движения истории.

К этому времени относится возникновение у А. Н. Толстого особенно пристального интереса к глаголам и их роли в языке художественного произведения. А. Н. Толстой считал, что дьяки XVII—XVIII веков, записывавшие показания пытаемых, должны были и умели записывать главное. Они сосредоточивали внимание на действиях людей, «они шли от жеста». Дьяки совершенно не комментировали записываемые речи, несколько не выражали к ним своего личного отношения, они записывали факты: что делал обвиняемый и что он говорил; в связи с этим кратко характеризовалась обстановка, в которой все произошло, был ли обвиняемый пьян или в гневе, был ли он в гостях и кто при этом присутствовал и т. п.<sup>5</sup>). Стиль древнерусских записей А. Н. Толстой стремится художественно претворить в повестях «Наваждение» и «День Петра». В этих произведениях А. Н. Толстой мало уделял внимания описанию отдельных предметов, он изображал действия героев.

«После обедни вышла к нам атаманова жена Любовь, и спрашивала, и Никанор ей отвечал. И она велела нам идти в дом ужинать. Сели мы в белой большой кухне за двумя столами. Никанор — к малому столу, под образами, а я — ближе к двери, с челядью, казаками и кочубеевым сыном. Сидим, еда не касаемся. Вдруг слышу — двери в горницах захлопали, идет человек, по шагам слышно — властный».

Этот отрывок полон динамики, как полна ею и вся повесть. А. Н. Толстой пользуется динамичной, короткой, синтаксически простой фразой.

Эпитеты, метафоры, сравнения писатель использует в очень ограниченном количестве, меняется их художественная роль. Они обычно просты, односложны и раскрывают самые внешние, бросающиеся в

<sup>2</sup>) «Луч», 1907, № 2. Эта же мысль высказана А. Н. Толстым в предисловии к IV тому собранной сочинений «Книгоиздательства писателей в Москве» (см. А. Н. Толстой. Полное собр. соч., т. I, стр. 620).

<sup>3</sup>) А. Н. Толстой. Полное собр. соч., т. XIII, стр. 499.

<sup>4</sup>) См. вопросы советской литературы, т. II, изд. АН СССР, М. Л., 1953, стр. 223.

<sup>5</sup>) См. Н. Новомбергский. Слово и дело государевы, т. I, М. 1911; т. II, Томск, 1909.

глаза качества предметов («гнилая солома», «глиняный пол» и т. п.). Они обычно, уточняют действия героев. С интересом А. Н. Толстого к глаголам, выражающим движение, и с его критическим отношением к эпитетам и метафорам связана его «теория жестов». Последняя имеет психологическую, историко-лингвистическую и стилистическую стороны.

Согласно А. Н. Толстому, жест человека, вообще любое его движение является ответом на раздражение внешнего мира. Внутренний мир человека выражается в нем. Глаголы являются средством выражения в языке внешних и внутренних движений человека.

Теория жестов А. Н. Толстого решает и некоторые вопросы происхождения языка, причем писателем подчеркивается первенствующая роль глагола в речи человека.

«Первобытное человеческое стадо переговаривалось жестикованиями, выражая ими понятия, глаголы по преимуществу (бежим, лезем, плывем, убьем). Существительное было дальнейшим обогащением глагольной речи<sup>6)</sup>».

Жест — это ответ на раздражение окружающей среды, движение человека, поэтому в глаголах раскрываются, прежде всего, взаимоотношения человека и среды, и поэтому они играют главную роль в языке. «Движение и его выражение — глагол — является основой языка<sup>7)</sup>».

Установив психологически и исторически ведущую роль глаголов в языке, А. Н. Толстой обращается к стилистике и доказывает, что писатель в языке художественного произведения должен передавать внутренние и внешние жесты своих героев. В эпосе «Хождение по мукам», романе «Петр I» и других произведениях А. Н. Толстой следует этому принципу. Приводя прямую речь героев, он обычно указывает на жесты героя, его позу, или на выражение лица, или же на его внутреннее самочувствие. Прямая речь без предварительных или последующих авторских комментариев у него почти не встречается.

Если некоторые вопросы психологии теории жестов разрешает правильно, то со стороны историко-лингвистической она является спорной, а в области стилистики А. Н. Толстой несколько односторонен. Художественная литература способна отражать действительность во всех ее реальных проявлениях, в различных видах и формах ее движения, в разнообразии и богатстве ее свойств и качеств. Эпитеты, метафоры, сравнения, параллелизмы являются художественными средствами языка, при помощи которых в литературном произведении показывается качественная сторона реального мира.

А. Н. Толстой, увлекаясь идеей движения, подчеркивая значение глаголов в художественном языке, теоретически преуменьшал на данном этапе значение прилагательных-эпитетов и обычно умалчивал о роли существительных<sup>8)</sup>. А. Н. Толстой писал:

«Нужна скупость выражения, скупость слов, отсутствие эпитетов. Эпитет — это ужасная, это вульгарная вещь. Эпитет надо употреблять с большим страхом, только тогда, когда он нужен, когда без него нельзя обойтись, когда он дает какую-то интенсивность слову, когда, вернее, слово настолько заезжено, или настолько общо, что нужно подчеркнуть его эпитетом.

<sup>6)</sup> А. Н. Толстой. II. с. с. т. XIII, стр. 345.

<sup>7)</sup> Там же, стр. 499.

<sup>8)</sup> Вопрос о стилистической роли различных частей речи мало изучен. Поставлен он в статье М. Н. Петерсона «К вопросу о методе анализа языка художественного произведения». Вестник Московского университета, серия общественных наук, 1954, № 4.

У нас повелось эпитетами обогащать речь. Никто так не говорил, в жизни этого не было, нет и никогда не будет, мы эпитетами никогда не говорили»<sup>9)</sup>.

А. Н. Толстому не нравилось высокохудожественное безглагольное стихотворение Фета «Шопот, робкое дыханье», построенное на одних существительных и прилагательных-эпитетах<sup>10)</sup>.

Недооценка А. Н. Толстым роли тропов в языке литературы связана не только с его общими теоретическими, лингвистическими идеями. Она объясняется борьбой писателя с нереалистическими стилями, в частности, с акмеизмом<sup>11)</sup>. Призыв к осторожному обращению с эпитетами и метафорами был вызван также полемикой со сторонниками «орнаментального» стиля.

В 40-х годах А. Н. Толстой пишет драматическую повесть «Иван Грозный», пламенные публицистические статьи и «Рассказы Ивана Сударева». Стиль языка драматической повести «Иван Грозный» и его публицистических статей резко отличается от языкового стиля произведений 30-х годов. Произведения 40-х годов насыщены эпитетами, метафорами, сравнениями, метонимиями, параллелизмами, длинными синтаксически сложными периодами речи.

Чрезвычайно насыщена эпитетами речь толстовского Грозного. В ней выделяются эпитеты, носящие книжный, церковный характер («пустыня человеческая», «адский огонь», «бес неистовый», «мир мимотекущий», «плоть алчная», «скарредный разум», «скарредная душонка», «позор человеческий», «постническое пребывание», «православное государство»), и эпитеты, характерные для устного народного творчества («сироты горькие», «белое тело», «черные косы», «легкие ноги», «девки норовистые», «гости именитые», «приворотное зелье», «темные ночи», «слеза вдовья», «смерть проклятая», «лукавый раб», «заморский король» и т. п.).

А. Н. Толстой восстанавливает те лексические пласты, которые были в речи действительного Грозного. А. Н. Толстой использует многочисленные сравнения и метафоры («аки бес неистовый»; «как птица — не сей, не жни и в жницу не собирай»; «не плюй на меня, я не дьявол. митрополичий престол — не ряженая девка»; «дай испить последний вздох любовной дружбы»; «припала мне охота есть вас, кровь вашу пить»; «бери стадо, будь пастырем грозным»).

Для того, чтобы раскрыть пламенный темперамент Грозного, А. Н. Толстой обычно использует образ огня, который проходит через многие эпитеты, сравнения и метафоры («Сильвестр, светец души моей»; «душа моя еще здесь с вами, а уже горит на адском огне злости вашей»; «а вам, собакам, то и потеха, то и радость, что огонь из глаз моих и речи с языка несвязные»; «я — костер большой, опалю»; «в моей душе свет»; «ум человеческий — кремь, а жизнь мимотекущая — огниво»).

Также раскрывают внутренний мир Грозного образы зверей и птиц, постоянно встречающиеся в его речи («как птица — не сей, не жни и в житницу не собирай»; «собацкое собранье»; «мне мудрость змия, лисы лукавство, свирепство пардуса и — члены его»; «зарезать, как баранов, тысячи добрых подданных его»; «прощай, орлица, моя»; «преужасное зверино логовище»; «не верю тебе, бел желтоглазый»; «ненавидят, строптивные псы, хозяина своего»; «грай вороний да лай собачий мне их вопли»; «волчица овцеобразная»; «Аннушка, голубка сизая»; «Слад-

<sup>9)</sup> А. Н. Толстой. II. с. с., т. XIII, стр. 328.

<sup>10)</sup> См. там же, стр. 501.

<sup>11)</sup> См. там же, стр. 357.

ко одинокому в лесной келье — ему и птица махонькая — друг... Сядет на ветку, вздрав зоб и нос, и славит и славит, и он — отгоревший старичок — вслед за птицей славит... А я, как волк, лежу в логовище, оскалив зубы... А дело мое — не волчье... Их дело волчье; «Знаешь ты, как орлица защищает птенцов в гнезде, — расправя крыла, клекоча, грозя очами? Так жена берегла меня от уныния»). Образы зверей и птиц в речи Грозного имеют две функции. Иногда они показывают звериное в натуре самого Грозного. В других случаях образы животных в его языке связаны с традицией народного творчества, и они свидетельствуют о близости в некотором отношении эстетических вкусов Ивана народным вкусам.

В тропах, которыми А. Н. Толстой насыщает драматическую повесть «Иван Грозный», он широко использует не только глаголы, но и прилагательные и существительные. «Иван Грозный» свидетельствует о том, какую большую художественную роль играют в языке произведения не одни глаголы, а все части речи.

Мастерство А. Н. Толстого в использовании меткого и точного глагола, весьма выразительно характеризующего движение, и в «Иване Грозном» стоит на весьма высоком уровне. Кроме обычных в речи человека глаголов, раскрывающих какие-либо его действия (приехал, видишь, говорю, отвечаем, начинать и т. п.), А. Н. Толстой широко использует глаголы, носящие чисто книжный, библейский характер, которые не только обозначают действие, но и эмоционально характеризуют его («восстал» (о сатане), «ввергнут», «уподобляюсь», «возлюбил», «кисточая» и т. п.).

А. Н. Толстой использует глаголы эмоционально окрашенные, иногда грубовато-простонародные, которые нередко получают у него метафорическое применение: «Кони пляшут», «уперлись», «засопели» (о боярах). Употребляет он и глагольные параллелизмы и антитезы («некто, повергающий меня в прах, как Давид Галиафа, всю землю русскую повергает»; «любезных опричников землей верстаем, а вотчинных князей да бояр с земли сводим»).

Мастерски использует А. Н. Толстой художественные возможности и других частей речи. Для более углубленного раскрытия характеров героев и для более широкого, зримого и эмоционально выразительного отражения объективной русской действительности XVI века А. Н. Толстой воспроизводит различные лексические пласты в речи своих героев, различные пласты существительных и прилагательных: философско-богословского и морального характера («господен разум», «смерть», «жизнь», «бытие», «господен порядок», «сатана», «злоба», «сущее», «ад», «пепел безобразный», «благочиние людем», «совесть», «срам», «миродержатель», «сердце челоуков», «алчность злобная» и т. п.); существительные и прилагательные, связанные с государственными делами и войной («враги», «помощник», «дума», «обида», «магистр Ливонского ордена», «немецкие рыцари», «польский король», «литовский гетман», «думные бояре», «война», «дела», «порядок добрый», «единодержатель», «земля русская», «сабли», «черные кафтаны», «метла», «собачья голова», «опричный двор», «любезные опричники», «вотчинные князья», «немцы», «ливонские города», «стыдный мир»); существительные с прилагательными, имеющими чисто эмоциональный характер («собацкое собрание», «преужасное звериное логовище»); существительные и прилагательные, носящие психологический характер («тревога», «трепет вечный», «стыд», «смертный час» и др.).

Широко используются эти части речи для придания метафорической окрашенности языку. Не только эпитеты, но и многие метафоры, сравнения, антитезы, метонимии, параллелизмы в «Иване Грозном» безгла-

гольны, или почти безглагольны и это отнюдь не противоречит их художественной выразительности («как в заточении»; «как Давид»; «моя воля — не для смерти вам, но для жизни»; «черные кафтаны с метлой да собачьей головой для иных из вас — хуже чумы»; «мне срам и бесчестье — вся русская земля стыдом закрывает лицо свое»). Очень часто встречаются конструкции с длинным перечнем однородных членов предложения — существительных и прилагательных: «в том вижу добро и порядок добрый, укрепление земли, изобилие плодов и благочиние людем» и т. п. Герой А. Н. Толстого обычно не просто называет предмет, но он перечисляет сходные с ним предметы, обозначает их качества, указывает на сходство с рядом других предметов и сразу же выражает свою собственную оценку их. Периоды речи оказываются длинными, иногда витиеватыми и пышными, но чрезвычайно яркими, художественно зримыми. И для того, чтобы выразить качественную сторону явления или предмета, дать ему оценку, писателю нужны прежде всего прилагательные и существительные. А. Н. Толстой охотно применяет в «Иване Грозном» безглагольные предложения, назывные предложения, риторические вопросы и восклицания.

*Сильвестр.* Ум твой стал, как щолок и укус. Где смирение твое, где кротость? Каким еще несытством горит твое сердце? К совету мудрых ухо твое стало непреклонно, гневно лицо твое даже и во смирении... Ты победитель, как Иисус Навин, рукой остановил солнце над Казанью и месяц над Астраханью... Все мало тебе... Жить тебе в кротости да в тишости, как бог велел... Ты ж замыслил новую потеху кровавую... И уже ты страшишься совета мудрых.

*Курбский.* Лев-кровоядец! Пузырь, раздутый яростью! Скудоумец многоречивый! Посадский царек! Вишь—Москва ему тесна! Нужно ему великое царство! Уделы наши ему нужны, богом данные. Род Курбских — от святого князя Ростислава Мономаховича, стол наш в граде Ярославле был и пребудет вовеки... Он меня, что ли, как собаку хочет согнать? Не верю тебе, Юрий Всеволодович, не пошатнуть Ивану с конюхами своими, с посадскими да безродными людишками вековые столпы — князей Мстиславских род, и Шуйских род великий, и Оболенских, и Репиных, и Воротыньских... О нас летописи глаголют. Царство Иваново, как марево в пустыне, как прелесть бесовская, развеется и будет местом пустым, лишь ветер подует с запада...

Можно привести немало подобных примеров.

Стремясь воспроизвести целостное мирозерцание людей XVI века, А. Н. Толстой обращается к языку древнерусской письменности. Он использует некоторые приемы публицистики и панегирических литературных произведений XVI века. Названные литературные жанры изобилуют различными словесными украшениями: риторическими восклицаниями («Увы мне грешному! Горе мне окаянному! Ох мне скверному!»); «Сего ради реку: о Июдино окаянство сие хотение!»), риторическими вопросами («Сие ли убо праведно?»; «Се ли убо пресветлая победа и одоление преславно?»).

Часто встречаются конструкции с длинным рядом однородных членов предложения: «Яко же Наустрия, и Испания, и Долматия, и Француги, и вышний немецкий язык, и поляки, и литаоны, и готфы, и флаги, и мутьяны, тако же и сербом и болгаром, у себя властодержъца поставившим и от Греческого царьствия отторгъшеся...»

Часто скопление однородных определений образует комплексный эпитет «...Будут человецы самолюбцы, сребролюбцы, облазивы, горди, хульницы, родителем противящеся, неблагодарни, непреподобни, нелюбиви, несоветохранители, прелагатели, невоздержницы, некротцы,

неблаголюбцы, предатели, презорливы, вознесливы, сластолюбцы» и т. д.<sup>11)</sup>

Подобные конструкции не противоречат строю народной речи.

В 1924 г. А. Н. Толстой писал: «Развитие литературного языка теперь должно идти путем изучения народной речи, народного синтаксиса, путем уплотнения, прояснения и экономии языка и, что очень важно, — путем развития глаголов, столь обильных, ярких и мощных в народной речи»<sup>12)</sup>. В этом высказывании писатель подчеркивает роль глаголов в народной речи и умалчивает о роли существительных и прилагательных. Тем не менее в устной народной поэзии они играют весьма значительную роль. Эпитеты в народном творчестве являются одним из наиболее важных средств художественного стиля.

Устное народное творчество знает такие жанры (частушки, пословицы и поговорки), в которых идейно-художественный акцент делается не на изображении действия, а качестве предметов и явлений. И глаголы в этих произведениях могут совсем отсутствовать.

Эх, яблочко,  
Сладко-кислое,  
Буржуйские глаза  
Ненавистные!

Эх, яблони,  
Корни цепкие,  
А Советская власть  
Дуже крепкая!<sup>14)</sup>

Или же: «Наш Авдей никому не злодей», «У злой Натальи все люди каналы», «Тишь да гладь, да божья благодать», «Свекор журлив, свекровь хлопотница, золовка смутьянка; деверь насмешник», «Муж да жена — одна сатана», «Язык мой — враг мой», «Рот нараспашку, язык на плечо», «Голова с пивной котел, а ума ни ложки», «Долгая дума — лишняя скорбь» и т. д.<sup>15)</sup>

В народной поэзии нередко большие части произведений — былины, исторических песен, лирических песен — посвящены изображению качественной и количественной стороне объективной действительности, что сопровождается оценками певца. В этих случаях народная поэзия обходится почти без глаголов и использует стилистические художественные возможности других частей речи:

Ай чистыи поля были ко Опскову,  
А широки раздольица по Киеву,  
А высокия-ты горы Сорочинский,  
А церковно-то строенье в каменной Москвы,  
Колокольней-от звон да Нове-городе,  
А й тёртые колачки Валдайския,  
А й щавливы щеголиви в Ярослави-городи,  
А дешёвы поцелуи в Белозерской стороне,  
А сладки напитки во Питери,  
А мхи-ты болота ко синю морю,  
А щельё каменьё ко сиверику,  
А широки подолы Пудожаночки,  
А й дублены сарафаны по Онеги по реки,  
Толстобрюхие бабанки Лёшмозерочки,  
А й пучеглазые бабенки Пошозерочки,  
А Дунай, Дунай, Дунай,  
Да более петь вперед не знай!<sup>16)</sup>

<sup>11)</sup> Послание Ивана Грозного. Изд. АН СССР, М.-Л., 1951, стр. 162, 102, 117, 120, 26, 22.

<sup>12)</sup> А. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 291.

<sup>14)</sup> Творчество народов СССР, стр. 219, 222.

<sup>15)</sup> Пословицы русского народа. Сб. В. Даля. Гос. изд. худож. литер., М., 1957, стр. 128, 131, 388, 392, 372, 412, 414, 434, 494.

<sup>16)</sup> Гильфердинг. Онежские былины. Изд. АН СССР, М.-Л., 1949, т. 1, стр. 554.

Народные певцы превосходно владеют всеми художественными средствами, который предоставляет им русский язык.

А. Н. Толстой осознает роль языковой образной системы, построенной на творческом использовании художественных свойств всех частей речи. Работая над стилем языка «Ивана Грозного», писатель следует традициям и устного народного творчества и древнерусской литературы.

Драматическая повесть «Иван Грозный» знаменует собой новый этап в эволюции толстовского языкового стиля. Это предположение, вытекающее из анализа языкового стиля драматической повести А. Н. Толстого, подтверждает его собственное высказывание и язык его публицистики. А. Н. Толстой говорит: «Я с начала войны начал работать над романтической повестью «Иван Грозный» и я изучил язык, которым писал письма Иван Грозный. Тогда был такой замечательный писатель митрополит Макарий и протопоп Аввакум. Я изучал язык писем и судебных записей. Изучая этот язык, я невольно стал его вводить в свои литературные обороты. Все статьи, которые я писал в последнее время в «Правде», писал языком XVII века. Так что язык этот ничуть не умер, потому что он народный, он до сих пор живет»<sup>17)</sup>.

На основании этого высказывания нельзя думать, будто А. Н. Толстой заменил современный язык древнерусским. Писатель лишь указывал на устойчивость русского языка, он считал возможным вводить в свои литературные обороты отдельные элементы древней письменности.

Названные А. Н. Толстым писатели являются талантливейшими представителями древнерусской литературы. Известно, какую оценку дал А. М. Горький языку Аввакума: «Язык, а также стиль писем протопопа Аввакума и «Жития» его остаются непревзойденным образцом пламенной и страстной речи бойца, и вообще в старинной литературе нашей есть чему поучиться»<sup>18)</sup>.

Язык публицистики А. Н. Толстого военных лет включает в себе те новые черты, которые появились в языке «Ивана Грозного». Если сравнить статью «Родина» 1937 г. с одноименной статьей 1941 г., то стилистическая разница становится очевидной. В статье «Родина» 1941 г. можно найти синтаксические конструкции, которые характерны для древнерусской литературы. Раньше А. Н. Толстой писал, что в художественном произведении должны преобладать короткие фразы, что для русского языка характерны простые фразы: «А фраза русского языка — простая, короткая, энергичная»<sup>19)</sup>. Так говорил А. Н. Толстой в 1933 г. Этим высказываниям писателя в основном соответствовала его художественная практика.

В публицистике же А. Н. Толстого 40-х годов постоянно встречаются длинные предложения с нагромождением однородных членов, с перечислением каких-либо названий или явлений: «Культура древнего Киева погибла под копытами татарских коней, Владимиро-Суздальской Руси пришлось почти четыре столетия бороться и с Золотой Ордой, и с Тверью, и с Рязанью, Новгородом, собирая и укрепляя землю»; «И ему померещилось многое — тяжелые и трудные времена: красные щиты Игоря в половецких степях, и стоны русских на Калке, и ustanовленные под хоругвями Дмитрия мужицкие копы на Куликовом поле, и кровью залитый лед Чудского озера, и Грозный царь, раздвинувший единые, отныне нерушимые, пределы земли от Сибири до Варяжского моря»<sup>20)</sup>.

<sup>17)</sup> А. Н. Толстой. Лекция-беседа 10 апреля 1943 г. Архив ИМЛИ. № 963.

<sup>18)</sup> А. М. Горький. О литературе. Советский писатель, 1953, стр. 153.

<sup>19)</sup> А. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. XIII, стр. 500.

<sup>20)</sup> А. Н. Толстой. Там же, т. XIV, стр. 161, 160.

Для стиля произведений этого периода характерны однородные определения, которые образуют комплексный эпитет: «...все, все, вся широкая, творческая, страстная, взыскующая душа народа русского нашла отражение в нашем искусстве XIX века». «Но эти богатства и возможности, — бескрайние земли и леса, неистожимые земные недра, широкие реки, моря и океаны, гигантские заводы и фабрики, все тучные нивы, которые заколосятся, все бесчисленные стада, которые лягут под красным солнцем на склонах гор, все изобилие жизни, которого мы добьемся, вся наша воля к счастью, которое будет, — все это — неотъемлемое наше навек, все это наследство нашего народа, сильного, свободололюбивого, правдолюбивого, умного и не обиженного талантом».

Встречаются конструкции с повторяющимся союзом «и»: «Человеческие лица, ставшие такими серьезными, и глаза всех — такими похожими на глаза людей с одной всепоглощающей мыслью, и говор русского языка — все это наше, родное, и мы, живущие в это лихолетье,—хранители и сторожа родины нашей».

Имеются конструкции с повторяющимися сравнениями: «Дивной вязью он плел невидимую сеть русского языка: яркого, как радуга, — вслед весеннему ливню, меткого, как стрелы, задушевного, как песня над колыбелью, певучего и богатого»<sup>21</sup>).

Приведенные примеры говорят о том, что языковому стилю публицистики А. Н. Толстого военных лет, так же как его драматической повести «Иван Грозный» присущи новые черты.

Язык А. Н. Толстого становится более красочным, живописным, метафорическим. Метафоричность языка его произведений носит реалистический характер. Писатель с большим совершенством овладевает методом социалистического реализма, стремится все глубже и глубже проникнуть в действительность, вскрыть объективные качества явлений, предметов и действий в их диалектической взаимосвязи. В его творчестве сочетается напряженная динамика событий с обстоятельным раскрытием их качеств. Писатель мастерски рисует яркие характеры людей, воспроизводит различные формы и краски предметов материального мира. Эта красочность и рельефность образов, которые отличают его произведения, в особенности 40-х годов, соответствовали природе творческого дарования А. Н. Толстого. Он умел видеть своих героев так же ясно, как при галлюцинации. Писатель умел представить зримый образ человека, его позу, мимику, движения, действия. Выразительный язык А. Н. Толстого достоин служить образцом для молодых писателей.

<sup>21</sup>) А. Н. Толстой, т. XIV, стр. 163, 164, 159, 161.

А. А. АЧАТОВА

**РАБОТА М. БУБЕННОВА НАД РОМАНОМ «БЕЛАЯ БЕРЕЗА»**

(Авторская правка изданий 1947—1953 годов).

Роман М. Бубеннова «Белая береза» относится к числу лучших произведений советской прозы об Отечественной войне. Отличаясь жизненной правдивостью, исторической достоверностью описания первых, поистине трагических для советского народа месяцев Отечественной войны, «Белая береза» в то же время привлекла внимание читателя высоким художественным мастерством.

А. Фадеев вскоре после выхода в свет первой части «Белой березы» отмечал, что из писателей «более молодых поколений» (М. Бубеннов, В. Ажаев, Т. Семушкин, С. Бабаевский, Е. Мальцев и А. Первенцев) «наибольшей тщательностью работы над характерами героев, над словом, сюжетом отличаются М. Бубеннов и Т. Семушкин»<sup>1</sup>).

«Живописным» назвал язык М. Бубеннова болгарский критик Андрей Гуляшки. Он подчеркнул умение советского писателя создавать «колористую сочность рисунка», «отливать отдельные глубоко реалистические, психологические детали», что, по его мнению, и делает «Белую березу» «одним из волнующих и глубоко воздействующих художественных творений»<sup>2</sup>).

Работа М. Бубеннова над романом продолжалась и после его первоначального опубликования, да, видимо, не является законченной и сейчас.

В результате проведенной сверки ряда изданий романа с первым журнальным<sup>3</sup> изданием 1947 года (книга первая) можно установить, что наибольшее количество правок свидетельствует о работе автора над языком и стилем, над уточнением отдельных мыслей и образов. Заметной переработке подверглись некоторые образы — персонажи «Белой березы». Эти исправления связаны с уточнением всего идейно-смыслового характера произведения.

Наибольшим изменениям в последующих изданиях романа подверглись образы Волошина и Крылатова. Так, в первоначальном печатном тексте романа командир полка майор Волошин представлял собою своеобразный сколок с высокохудожественного типического образа Горлова из пьесы А. Корнейчука «Фронт». «Прославленный герой гражданской войны» — Волошин растерялся при первой же серьезной

<sup>1</sup> А. Фадеев. О литературе и литературной критике. «Правда». 1949 г. 7 августа.

<sup>2</sup> Андрей Гуляшки. «Белая береза» — роман от Михаил Бубьонов. «Сентябрь», 1949, № 3, стр. 157.

<sup>3</sup> Ж. «Октябрь», 1947, №№ 5, 6, 7.

опасности в Отечественную войну и совершил ряд тактических ошибок. Так на эпизодическом образе (а Волошин являлся таковым и в первоначальном издании) М. Бубеннов брался за решение сложнейшей проблемы, связанной с пороками командования в годы Отечественной войны. Читатель явно ощущал фальшь и необоснованность в решении этой сложной проблемы. Прав Ю. Чаплыгин, указывавший на неясность образа Волошина.

«...Почему получилось так, что некогда волевой командир, обладающий большим опытом и, по утверждению автора, «одаренный большой крестьянской мудростью», пасует перед первыми трудностями, проявляет ограниченность и растерянность»<sup>4)</sup>.

Чтобы ответить на этот вопрос, автору следовало бы ввести в роман новую сюжетную линию, не предусмотренную всем первоначальным сюжетным построением. Поэтому автор в последующих изданиях до минимума сократил повествование, связанное с образом Волошина, оставив лишь то, что помогало более глубокому раскрытию образа капитана Озерова.

Значительному изменению подвергся образ Ильи Крылатова, вызвавший в свое время немало нареканий критиков. Образ этот появляется во второй книге «Белой березы», вышедшей в 1952 году<sup>5)</sup>.

Прикладной характер этого образа в первоначальном варианте был очевиден. При отступлении на восток, случайно попав в партизанский отряд Степана Бояркина и влюбившись «с одного взгляда» в красавицу Марийку, Крылатов изменяет свое первоначальное решение пробиваться дальше на восток к своей части и остается в отряде. Вся эта мало аргументированная ситуация была воспринята и читателем с критикой как явно фальшивая. В отдельном издании обеих частей романа того же 1952 года<sup>6)</sup> образ Ильи Крылатова претерпевает значительные изменения в сторону большей самостоятельности в сюжетном развитии романа. Теперь Илья Крылатов принимает решение остаться в отряде народных мстителей до того, как он встретил Марийку. Отсюда и возникшая теперь коллизия Марийка—Крылатов более органически вплетается в общее сюжетное построение.

Несколько существенных исправлений внесено в образ основного героя романа Андрея Лопухова. В издании 1952 года М. Бубеннов сократил эпизод о том, как Андрей, испытывая жалость к брошенному отступающими советскими воинами военному имуществу, начал подбирать его и скоро набрал так много, что сам удивлялся, как мог тащить такую тяжесть. Данный эпизод явно противоречил внутреннему состоянию героя. Охваченный горестным раздумьем о судьбах своей Родины, своих близких, Андрей был далек от того (и автор убедительно это показал), чтобы думать о чем-то другом, менее значительном.

В последующих изданиях романа М. Бубеннов убирает сцену, в которой Андрей отдавал свою винтовку Степану Бояркину<sup>7)</sup>. Автор не мог не знать, что за потерю винтовки его герой должен был отвечать по всем строгостям военного времени, и потому убрал этот эпизод, характеризующий неуместное проявление «доброты» Андрея к своему односельчанину.

Изменяет М. Бубеннов и сцену прощания Андрея с Марийкой, постепенно убирая из нее все, что было в ней мелодраматичного, надрывного, противоречащего общему идейно эстетическому замыслу

<sup>4)</sup> Ю. Чаплыгин. О великом рядовом человеке. «Красная Звезда», 1947, 10 октября.

<sup>5)</sup> Ж. «Октябрь», 1952. №№ 4, 5, 6.

<sup>6)</sup> Мих. Бубеннов. «Белая береза», «Молодая Гвардия», 1952.

<sup>7)</sup> См. ж. «Октябрь», 1947, № 5, стр. 26.

образа рядового война Андрея Лопухова. Наибольшим изменениям подвергся эпизод с Черней, происходивший после расставания Андрея с Марийкой.

Для сравнения приведем эту сцену лишь в редакциях 1947 и 1953 гг., опуская промежуточные.

#### 1947 год

«...Черня не уходил. Он тихо скулил, поглядывая на молодого хозяина с лаской и тоской. И Андрею вдруг стало жутко от мысли, что он навсегда покидает родной дом (и Марийку).

— Черня, — прошептал он, — ты иди. К Марийке иди! Эх, Черня! Эх, ты! — он вдруг рухнул на колени, прижал к себе пса.

— Черня, дорогой! Черня! — крикнул он со всей силой (разбрасывая руки) — Р-разорви меня! На! Разорви! (Опомнившись, он сильным толчком отбросил (от себя) собаку:

— Пшел! Вон!

Черня удивленно и обиженно взглянул на хозяина (со стороны).

— Вон, тварь! — и (Андрей) щелкнул затвором» (О., № 5, 14)<sup>8</sup>.

#### 1953 год

«...Черня не уходил. Он крутился вокруг Андрея, поглядывая на него с лаской и тоской. И Андрею вдруг стало жутко от мысли, что он вот так просто — надолго, а то и навсегда — покидает родной дом.

— Черня, — прошептал Андрей, — ты иди к Марийке, иди! Эх, Черня, Эх, ты! — Он вдруг упал на колени, прижал к себе пса, крикнул со всей силой, — Черня, дорогой! Черня! Но через секунду опомнившись, оттолкнул собаку.

— Назад! Домой!

Черня удивленно и обиженно взглянул на хозяина.

— Назад!» (37)<sup>9</sup>.

В издании романа 1952 года М. Бубеннов устраняет из лексикона Андрея Лопухова «излюбленное», «механически приклеенное» автором персонажу выражение «ясное море», на которое, видимо, и указывал В. Левин в «Заметках о языке художественной прозы»<sup>10</sup>). В том же издании полностью сокращены эпизоды о «врачевании» Андреем Лопуховым Юргина и Дятлова, так как ничего нового в раскрытие характера главного героя эти эпизоды не вносили.

В целях углубления характера Андрея Лопухова автор вводит ряд дополнений. Так, по сравнению с изданием 1947 года, введена, например, сцена разговора Андрея с отцом после возвращения последнего в родную семью. В ней автор подчеркивает такие черты характера Андрея, выросшего за годы скитания отца, как трудолюбие, тихий, застенчивый нрав.

Некоторой доработке подверглась композиция образа Андрея. Из

<sup>8</sup> Здесь и в дальнейшем в скобки заключены слова, вычеркнутые М. Бубенновым в процессе редактирования изданий романа; курсив в цитатах из «Белой березы» принадлежит мне (А. А.) и обозначает дополнения и изменения, внесенные писателем в роман при последующей его доработке. О. — сокращенное обозначение журнала «Октябрь», в котором впервые печаталась «Белая береза».

<sup>9</sup> М. Бубеннов, «Белая береза», «Молодая гвардия», М., 1953 г.

Впредь будем пользоваться этим изданием.

<sup>10</sup> См. «Октябрь», 1952, № 10, стр. 173.

одного абзаца повествования (1947 год) о женитьбе Андрея на Марийке выросла целая глава<sup>11)</sup>). В ней вновь писатель обращает внимание читателя на тихий, застенчивый характер героя, на его моральную и духовную чистоту. Такие дополнения были необходимы для всего дальнейшего идейно-художественного раскрытия образа Андрея, для показа его возмужания, твердости духа, бесстрашия и отваги в борьбе с захватчиками.

Не менее существенные правки внесены к образу Ерофея Кузьмича. В связи с тем, что развитие характера этого персонажа идет по линии выпрямления, сближения его личных интересов с интересами всего народа, автор убирает из первоначального текста все то, что ставило Ерофея Кузьмича на одну ступень с предателями советского народа в годы войны.

В издании романа 1952 года отсутствует сцена ночного разговора Ерофея Кузьмича с Марийкой перед уходом Андрея со своей частью на восток<sup>12)</sup>). Эта сцена, в которой Ерофей Кузьмич, намекая снохе склонить Андрея к дезертирству из армии, противоречила дальнейшему развитию образа старика Лопухова. Несмотря на определенные частнособственнические тенденции, Ерофей Лопухов остается преданным своему народу. Всеми силами своей души он возненавидит захватчиков и включится в общенародную борьбу с врагом.

В связи с этим обращает на себя внимание и такая деталь: в последующей работе над романом автор убирает из речи Марийки все реплики с грубовато-пренебрежительным оттенком по отношению к Ерофею Кузьмичу.

Незначительная часть правок, связанная с доработкой отдельных образов персонажей, носит характер уточнения, изменения малодостоверных ситуаций, в которые попадали эти герои. В издании романа 1952 года М. Бубеннов полностью сократил эпизод о том, как Озеров «чудом» попал на немецкий танк (когда тот двигался на него) и не меньшим «чудом» удерживался на нем в течение некоторого времени. Вся эта малоправдоподобная сцена сначала была сокращена автором, а в издании 1952 года совсем изъята из повествования.

Образ капитана Озерова, судя по правкам, вначале во многом не удавался М. Бубеннову. Приподнимая этого героя над другими, автор лишил его простоты, обыкновенной человечности. Писатель нередко по собственному капризу становил своего героя в позу. Так, автор продиктовал Озерову надуманный сентиментальный жест по отношению к Андрею Лопухову во время переправы через Вазузу. Андрей, чуть было не отставший и затем присоединившийся к полку, как ему и повелевал воинский долг, не совершил никакого героического поступка. И вызывает недоумение излишняя сентиментальная чувствительность Озерова к своему солдату<sup>13)</sup>). Эта надуманная сцена была сокращена в издании романа 1950 года. Следует оговориться, что некоторая надуманность, нарочитость в поступках, действиях, жестах Озерова, на наш взгляд, остается в романе и сейчас, хотя правки и значительно улучшили этот в целом интересный образ.

Другие правки-сокращения, внесенные в обрисовку персонажей, менее значительны, и мы не будем останавливаться на них.

В целях углубления и уточнения идейного замысла произведения правке подвергается и композиция романа. Для усиления идейного звучания сцены казни гитлеровцами колхозного завхоза Осипа Михайлови-

<sup>11)</sup> См. издание «Белой березы» 1950 года. Ч. I, г. IV.

<sup>12)</sup> См. эту сцену в «Белой березе». 1950 г. стр. 31—33.

<sup>13)</sup> См. «Октябрь». 1947, № 5, стр. 58.

ча писатель выделяет ее в издании романа 1952 года в самостоятельную главу (ч. II гл. XXIII).

В процессе работы над романом М. Бубеннов делает перестановки отдельных частей в пределах одной главы, в разных главах, а также производит значительные купюры, улучшая тем самым композицию произведения в целом.

В издании «Белой березы» 1952 года по сравнению с изданием 1950 года имеется более 300 случаев сокращений. Некоторые из купюр довольно значительные. В романе издания 1952 года отсутствует, например, описание биографии отца Лазневого (1950, 194—195), сокращены вставной эпизод — рассказ Юргина о случае с медведем (1950, 56—57), разговор Юргина с Лозневым о ложных окопах (1950, 75—76), картина расстрела десяти пленных советских солдат за сбежавшего Костю (1950, 147); изъят диалог Марийки и Фаи перед отправкой в партизанский отряд (О., 1952, № 3, 41—42) и многое другое.

Значительное количество купюр составляют публицистические отступления и исторические правки, явно загромождавшие повествование. К таким сокращениям можно отнести публицистическое описание отступления полка Волошина от реки Великой до Вазузы (1950, 65), зарисовку того же публицистического характера о расположении обороны полка у Вазузы (1950, 78). В издании романа 1952 года по сравнению с журнальным того же года (кн. II) сокращена историческая справка, в которой сообщалась сводка Советского информационного бюро за 2 ноября 1941 года о действиях калининских партизан<sup>14</sup>).

Иногда подобные правки менее значительны по количеству выброшенного текста и составляют одно-два предложения агитационно-патетического характера, звучащие диссонансом по отношению к общему высокохудожественному реалистическому тону повествования. Вот некоторые примеры.

«Прошло около месяца с тех пор, как Степан Бояркин начал собирать свой отряд в Лосяном урочище. (Организация отряда и подготовка к широкой партизанской войне потребовали много времени и сил)» (О., 1952, № 13, 43)<sup>15</sup>).

«А Бояркин привык трудиться! (Трудиться честно, по-советски, по-колхозному, отдавая все свои знания, силы и мастерство)» (О., 1952, № 3, 50).

(«Семена великой веры, посеянные Яхно, проросли в каждой солдатской душе») (О., 1947, № 17,7).

(«Познав всю силу свою, люди загорались неукротимой жаждой мести и расплаты — живым огнем войны») (О., 1947, № 7,7).

Сокращения подобного характера направлены подчас и на то, чтобы избежать надуманности, фальши в описании. Так, в издании романа 1952 года значительно была сокращена и от того стала более правдоподобной сцена, в которой говорилось о том, как Степан Бояркин передавал секретарю райкома партии Воронину на хранение свой партийный билет<sup>16</sup>).

Ряд сокращений сделан М. Бубенновым в целях избежания «перенаселенности» романа (недостаток, которым страдают многие произведения советских писателей). По справедливому замечанию А. Фадеева, «роман, как и жилищную площадь, вредно заселять большим числом людей, чем положено «по норме»<sup>17</sup>). М. Бубеннову, особенно в ранних

<sup>14</sup> См. «Октябрь», 1952, № 3, стр. 50.

<sup>15</sup> В скобках, как было оговорено, заключены сокращения.

<sup>16</sup> См. «Октябрь», 1952, № 3, стр. 48—49.

<sup>17</sup> А. Фадеев. О литературе и литературной критике. «Правда», 1949 г. 7 августа.

произведениях, не всегда удавалось соблюсти чувство меры. Первая его повесть «Гремящий год»<sup>18)</sup> так насыщена действующими лицами, что после ее прочтения трудно установить, какую роль многие из них играют в развитии сюжета.

В первых изданиях «Белой березы» имелись персонажи лишь названные, но никак не раскрытые. В последующих изданиях М. Бубеннов освобождается от них.

Исключительную роль в процессе переизданий романа приобретает у М. Бубеннова работа над предложением. Правки, связанные с работой над предложением, идут в основном в двух направлениях: в направлении уточнения и всевозможного облегчения фразы. Чтобы сделать предложение более удобочитаемым, писатель убирает или заменяет в нем ненужные, громоздкие уточнения, определения. Таких правок внесено большое количество, особенно в первый журнальный вариант «Белой березы» (часть 1) 1947 года, а также в издание романа 1950 года. Меньше таких правок обнаруживается во второй книге «Белой березы», что свидетельствует, в основном, о возросшем мастерстве писателя.

Приведем некоторые правки, внесенные в журнальное издание «Белой березы» 1947 года, благодаря которым фраза от выброшенных слов (они заключены в скобки) становится более удобочитаемой и понятной.

«Андрей ощущал горькое чувство утраты всего родного, что было прочно связано с его жизнью (и от ощущения неминуемой беды, идущей по его следам, у него вновь ломило сердце)». (О., 5, стр. 132).

«За вечер, не мешая основным работам, комиссару Яхно (через свой аппарат) удалось (великой, всепобеждающей силой слова заметно) поднять боевой дух солдат, подготовить их сердце и души к бою» (там же, стр. 34).

От издания к изданию «Белой березы» М. Бубеннов последовательно освобождает фразу от излишних или неточных (порою надуманных) художественных тропов: эпитетов, сравнений, метафор и т. п., которые загромаждали повествование «словесными красотами». Этими излишними украшениями фразы М. Бубеннов нередко грешил в своих ранних произведениях<sup>19)</sup>.

В «Белой березе» словесные красоты встречаются сравнительно редко, и в последующей работе над романом автор стремится от них освободиться.

1950 год

1952 год

«Точно корабль, тихо плыла она (Ольховка.— А. А.) над туманом навстречу заре, и березы легко шелестели над ней, как золотые паруса» (стр. 33).

Фраза изъята совсем.

«Старые селезни, сзывая и осматривая свои стаи, озаченно со свистом, пронеслись над озерами» (стр. 130).

Утки табунились на озерах» (стр. 105).

«Вскоре после свадьбы, придя поработать на огород, они вместе с Андреем стояли под этой рябиной,— белой кипенью играла тогда над ней густая цветень» (стр. 132).

«...они вместе с Андреем стояли под этой рябиной — вся она была осыпана нежным, белым цветом» (стр. 106).

<sup>18)</sup> М. Бубеннов. Гремящий год. «Московское товарищество писателей», 1932.

<sup>19)</sup> См. рассказы: «В метель». В сб. «За родину», Казань, 1943. «У Днестра». В сб. «За Отечество», Казань, 1941 и др.

Правки, связанные с работой над тропами, составляют едва ли не большую группу. М. Бубеннов убирает такие, например, неточные эпитеты, как «(радостно) простонал», «(несчастные) тыквешки» и т. д.

Анализ словесно-художественных средств «Белой березы» подтверждает, что М. Бубеннов не является сторонником употребления одного определения к определяемому слову. Напротив, у него нередко встречаются два и более эпитетов к одному слову, и против таких случаев трудно возразить, ибо они характеризуют предмет, явление и т. п. с разных сторон.

«Леса покорно и печально... порошили багряной листвою». «Да, говорил! — подтвердил он горячим и злым шопотом».

Однако в отдельных случаях, особенно в первых изданиях «Белой березы», М. Бубеннов в погоне за ложной красотью к одному удачно выбранному эпитету добавлял другой и третий, которые не только не проясняли смысл предложения, а, наоборот, затемняли его. В последующей работе над романом М. Бубеннов оставляет один из двух или трех эпитетов, если другие не вносят дополнительного смыслового оттенка к определяемому слову.

«И все было объято (нездешней) зловещей тишиной (О., 1947, № 6, стр. 53).

— Над огромной столицей... низко висело хмурое (неподвижное) небо» (О., 1947, № 7, стр. 55).

«С той поры Ефим постоянно думал об отце, внутренне казнил перед ним, и это до крайности осложняло его жизнь, и без того, как думалось, (мудреную, тяжелую) и «грустную» (О., 1952, № 3, стр. 14).

В отдельном издании романа писатель заменяет два первых эпитета одним: «...жизнь канительную и грустную».

В процессе работы над «Белой березой» авторской правке подверглись предложения с неудачными сравнениями. Великий мастер слова Л. Н. Толстой определял, что «сравнение одно из естественнейших и действительнейших средств для описания»<sup>20</sup>).

М. Бубеннов широко пользуется сравнениями. Сравнения в «Белой березе» разнообразны по форме построения и по своим стилистическим функциям в романе. Писатель равно умело пользуется и двухчленной формой построения сравнения при помощи союзов и союзных слов: как, точно, словно и т. п., бессоюзных конструкций, а также приемом уподобления через форму творительного и винительного падежей и др.

Чаще всего в двухчленной форме построения сравнений поясняющий член берется писателем из повседневных явлений и предметов реального мира, из мира животных и птиц.

«Листовки затрепетали сильно, как стая чаек на ветру»; «Черные, как стая галок, мысли»; «Огонь впивался хищной птицей»; «Заиндевелые висячие березы были похожи на огромные связки песцовых и соболиных хвостов»; «Черный дым, гонимый ветром, вился по земле волнистой гривой»; «Думы летят легко, как стружки от рубанка» и многие другие.

Проявив большое чутье к отбору ярких впечатляющих сравнений, М. Бубеннов в последующих изданиях «Белой березы» заменил или убрал ряд не совсем удачных сравнений.

— Однажды с востока внятно донесло гул орудийной пальбы. (Он тронул души как благосвет, и) многие, слушая его, беззвучно плакали» (О., 1947, № 7,7).

<sup>20</sup> Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. под ред. Черткова, т. 1, стр. 178.

1950 год

«Свесив над гармонию чуб, гармонист рванул для за-  
певок, и в его руках затрепетали цветистые, как луг, ме-  
хи» (стр. 24).

«Березки неторопливо, будто обдумывая, расклады-  
вали вокруг себя, как пасьянс, желтенькие листья-  
карты: гадали о своей судьбе» (стр. 232).

1952 год

«Свесив над гармонию чуб, гармонист рванул  
ее для запевок» (стр.  
25).

«Березки неторопливо  
раскладывали вокруг  
себя желтенькие лис-  
тья-карты, будто га-  
дали о своей судьбе»  
(стр. 197).

Во многих случаях М. Бубеннов в своем романе сознательно обра- щается к оттенкам **багряный, кровавый**, с помощью которых ему удается создать впечатляющую картину ужасов войны и народных страданий. Однако в первом (журнальном) издании романа встречаются случаи искусственного введения в контекст сравнений предметов бытового плана с кровью.

Например: «Рябина не только отцвела, — на ней успели вырасти эти гроздья, (точно налитые кровью)» (О., № 6, 51).

Во второй книге «Белой березы» издания 1952 года М. Бубеннов убирает также ряд неудачных сравнений, бывших в журнальном издании того же года.

«Женщины молчали (точно у гроба чужого человека)» (О., 1952, № 3, 12).

«Бледное, худощавое лицо Бояркина опять осветилось мягкой и жи- вой (как солнечный зайчик) улыбкой» (Там же, стр. 61.).

Однако, несмотря на всю тщательность отбора М. Бубенновым выразительных сравнений, некоторые из них все еще не могут удо- влетворить взыскательного вкуса читателя.

Неудачными нам представляются такие сравнения:

«Лена... работала с тем необычайно возвышенным напряжением, с той нежнейшей силой милосердия, с какой поет струна...» (1953, 94).  
Непонятно, с какой «нежнейшей силой милосердия» поет струна?

Или такое: «Озеров увидел, что в душе Брянцева полным-полно огненно-красного света, словно в коробке махрового мака». (1953, 498).

Это внешне красивое сравнение вряд ли помогает читателю уви- деть нечто необычное в душе комиссара.

Но таких неудачных сравнений в «Белой березе» не так уж много.

Судя по многочисленным правкам, внесенным в последующие из- дания «Белой березы» по сравнению с журнальным изданием 1947 г., автор требовательно относится к лексике, употребляемой как в ав- торской речи, так и в речи персонажей. Правки, связанные с заменой одного слова другим, можно подразделить на исправления в целях смыслового уточнения фразы и исправления в целях замены слов вне- литературной лексики литературно-разговорными словами.

Обратимся к исправлениям первого порядка.

Среди правок этого рода большое количество падет на замену од- ного глагола другими, одной глагольной формы другой. И это не слу- чайно, ибо глагол более других грамматических категорий служит средством передачи действий, поступков, конфликтных столкновений и т. п. Действия, поступки героев, их столкновения между собою за- нимают первостепенное место в романе, что во многом и определяет широкое использование М. Бубенновым глагольных форм. Посредством глаголов и глагольных форм в многочисленных пейзажных зарисов- ках автор передает также тончайшие изменения, процессы, происходя- щие в природе.

Приведем некоторые примеры глагольных правок.

1. Глаголы, выражающие мысль менее точно, заменены в последующих изданиях романа более точными.

1947 год

«Тяжело опустившись (с коня — А. А.) на землю, майор Волошин не стал выслушивать рапорт...» (№5, 17).

«Блужу, вот что, — ответил Ярцев, садясь под куст смородины» (№ 7, 39).

1950 год

«Тяжело соскочив на землю, майор Волошин не стал выслушивать рапорт...» (46).

«Блужу, вот что, — ответил Ярцев, опускаясь у куста смородины» (302).

2. Замена одних глаголов другими, изменяющими или уточняющими идейный смысл предложения.

1947 год

«Некоторым белобилетникам, кто выехал заранее, удалось, по слухам, бежать к Москве» (№ 6, 55)<sup>21)</sup>.

1950 год.

«Некоторым белобилетникам, кто выехал заранее, удалось, по слухам, уйти к Москве» (140)».

1952 год

«Некоторым белобилетникам, кто эвакуировался из деревни заранее, удалось пробраться к Москве» (115).

В данном примере глагольные правки весьма показательны для стремления автора выразить более точно идейный смысл фразы. Глагол *эвакуироваться* в его прямом значении по сравнению с глаголом *выехать* передает, наряду с движением, и вынужденный характер движения. Это был не просто отъезд, а отъезд, организованный с определенной целью. Так же и глагол *пробраться* по своему лексическому значению наиболее правильно передает мысль автора о том, что люди, эвакуировавшиеся из Ольховки, именно *пробрались*, т. е. с трудом, медленно проходили по направлению к Москве, а не убегали, не спасались бегством, как было в первоначальной редакции фразы.

Приведем еще один пример, в котором от замены глагола с одним лексическим значением другим коренным образом меняется идейный смысл всей фразы.

1947 год

«Теперь, когда скрылись руководители деревни, Яша Кудрявый, всерьез считавший себя заместителем Степана Боярыгина, постоянно находился в опустевшем доме правления колхоза (№ 6, стр. 66).

1950 год

«Теперь, когда *ухали* руководители деревни...» (стр. 163).

В первой редакции фразы глагол *скрыться*, в значении *уйти тайно*, был явно не на месте. Руководители колхоза не *скрылись* от своих колхозников, а по распоряжению вышестоящих партийных и со-

<sup>21)</sup> Под белобилетниками понимаются советские граждане, освобожденные от воинской обязанности.

ветских органов эвакуировались в тыл. Во второй редакции фраза более точно передает мысль автора: глагол *уехать* соответствует идейному смыслу всего предложения.

3. Замена в последующих изданиях романа одних глаголов другими, более экспрессивными.

## 1947 год

«Скинув с плеча винтовку, Андрей присел за комлем ели, прислушался, тихоноcko окликнул:

— Эй, кто там?» (№ 7, 38).

Сгущалась темнота (№ 5, 34).

Волной взрыва Матвея Юргина бросило в сторону; точно тяжелым кулаком ударило в ухо (№ 5, стр. 48).

Обер-лейтенант Рудольф Митман был потрясен, когда капитан Озеров, твердо пообещав сохранить ему и его солдатам жизнь, потребовал...

## 1950 год

«Стряхнув с плеча винтовку, Андрей присел за комлем ели, прислушался и через несколько секунд тихоноcko окликнул:

«Эй, кто там?» стр. 301).

Крепчала темнота (стр. 81).

Волной взрыва Матвея Юргина бросило в сторону, точно тяжелым кулаком *трахнуло* в ухо (стр. 108). Обер-лейтенант Рудольф Митман был *опарашен*, когда капитан Озеров, твердо пообещав сохранить ему и его солдатам жизнь, потребовал... (стр. 267).

Обратимся к работе автора «Белой березы» по очистке языка романа от малопонятных просторечных и диалектных слов.

Как и всякий художник-реалист, М. Бубеннов в своем романе пользуется в основном разговорно-литературной лексикой и значительно реже обращается к лексике внелитературной. Для придания повествованию или отдельному предложению большей экспрессивности писатель широко пользуется приемом употребления слов в новом для него значении.

Например:

«Знаешь кто мы?»

...Лозневый прошел мимо Хмелько, на ходу бросив тому в ухо одно слово:

— Смертники!» (1953.49).

Необычное словосочетание «бросить слово в ухо» придает образность выражению и помогает уловить состояние полнейшей растерянности Лозневого перед грядущими событиями.

Приведем еще пример, исключительный по силе экспрессивного воздействия на читателя:

«Просыпавшись сквозь листву ближней березы, на гладкое темное дно лужицы упали солнечные блестики мелкой и тонкой чеканки» (1953, 50).

Великолепная по своему эмоциональному воздействию картина солнечного дня создается благодаря употреблению слов в их необычном значении: солнечные лучи *просыпались* сквозь листву, упали *блестками* мелкой и тонкой чеканки.

Кроме того, для придания авторской речи, и особенно речи персонажей, различного рода экспрессивных оттенков М. Бубеннов умело пользуется диалектной и просторечной лексикой. Из внелитературной лексики М. Бубеннов в подавляющем большинстве случаев отбирает слова и выражения, понятные большинству читателей. Наибольшее количество примеров употребления слов внелитературной лексики падает на речь персонажей, выходцев из крестьян. За счет таких слов создается народный колорит языка персонажей. Особенно показательны в этом отношении речь Ерофея Кузьмича и Анфисы Марковны.

Слова внелитературной лексики в авторском повествовании порою необходимы для придания речи образного народного колорита.

Например:

«Всю ночь ольховцы судили-рядили, как быть... Вспомнили они о тех днях, когда создавался колхоз, и как тяжело было им отступать от своих вековых укладов и как страшно вступать в неведомое. Вспомнили, как в первые годы трудно было жить в колхозе, трудно и непривычно — и то не ладилось, и другое, и третье, и как мучились они, видя, что не ладится дело, часто вздыхали, вспоминая единичную жизнь: легче, мол, при ней, вольготней! Но когда это все было?» (1953, 141).

Здесь и специальный подбор лексики (судили-рядили, легче мол, вольготней, не ладилось) и синтаксис — приближают авторскую речь к народной сказовой речи.

А такие слова внелитературной лексики, как непогодь, дубасить, мастак, скверно и многие другие, придают авторской речи различные экспрессивные оттенки.

Однако, как ни осторожно обращался М. Бубеннов со словами внелитературной лексики, в ряде случаев они оказались лишними и были заменены словами литературными.

Правке подвергались в основном те слова внелитературной лексики, которые были малопонятны широким массам читателей.

Замена просторечных и диалектных слов литературными ведется М. Бубенновым как в авторской речи, так и в речи персонажей.

Убирая просторечные и диалектные слова из речи персонажей, автор приближает их речь к нормам литературного языка. Такие изменения коснулись в основном речи Матвея Юргина. Желая подчеркнуть сибирское происхождение своего героя, М. Бубеннов вводит в его речь слова диалектной лексики, которые затем убирает.

«И в отпуску не бывал?  
Нет, побывал летось...»  
О., 1947, № 5, 21).

«И в отпуску не бывал?  
Нет, побывал летом...»  
(1950, 55).

Кстати заметим, что к диалектному слову летось, ввиду его непонятности, М. Бубеннову пришлось дать пояснительную сноску: «Летось, — указывает автор, — по-сибирски — прошлое лето».

«От одного вою, распроязви их,  
оторопь берет!» (О., 1947, 22).  
«Почто ж это лежать тут до ночи?»  
(О., 1947, 52).

«От одного их вою, **чорт возьми**,  
оторопь берет» (1950, 56).  
«Что ж это — лежать тут до ночи?»  
(1950, 116).

При дальнейшей работе над образом Юргина автор не мог не заметить некоторого несоответствия речи героя всему его культурному облику.

В работе над стилем произведения значительное внимание автор уделяет правкам в области синтаксиса. Для синтаксиса романа М. Бубеннова характерно преобладание простых и сложных бессоюзных конструкций. Значительно реже в «Белой березе» встречаются большие по размеру сложноподчиненные предложения, соединенные союзами или союзными словами.

Преобладание бессоюзных конструкций в романе объясняется стремлением автора как можно более приблизить повествование к разговорной речи, которой в основном не свойственны сложные подчинительные и сочинительные союзные присоединения. Исключительное место в романе отводится диалогу, внутреннему монологу, которым не свойственны сложные синтаксические построения.

Проф. А. Н. Гвоздев по этому поводу замечает: «...разговорная речь шире пользуется сочинением, а деловая и научная речь — подчинением»<sup>22</sup>). И далее: «...бессоюзные предложения прежде всего характерны для разговорной речи; союзные, наоборот, типичны для книжной, деловой и научной речи»<sup>23</sup>).

М. Бубеннов широко использует бессоюзные присоединения предложений. Простые предложения он нередко насыщает однородными членами. То и другое вместе создает особую ритмичность речи, а также придает взволнованность и напряженность всему повествованию.

Приведем хотя бы один пример.

«...весь избитый лес, все овражки поблизости от него, весь берег Вазузы были густо заселены людьми, заставлены орудиями, машинами, повозками, плевыми кухнями, санитарными двуколками. Повсюду здесь курились костры, гремела людская разноголосица, разносились свистки и гудки, ржание лошадей и мычанье коров, удары топоров, скрип телег, плач детей... Все гремевшее здесь скопище людей, машин и повозок, словно найдя только один выход из леса, неудержимо двигалось к переправе» (1953, 74).

В синтаксисе М. Бубеннова, как правило, встречается прямой порядок слов в предложении. Инверсионные построения предложений, в целом нехарактерные для русской речи, но нередко встречающиеся у писателей (ср. «Непокоренные» Б. Горбатова), у М. Бубеннова почти отсутствуют. В работе над романом он идет по линии дальнейшего упрощения синтаксиса, а также по линии устранения ранее допущенных инверсионных оборотов.

Упрощение, облегчение синтаксических конструкций осуществляется путем замены сложных предложений простыми, а также за счет устранения из отдельных фраз причастных и деепричастных оборотов, различного рода уточняющих слов и т. п.

Сравни:

«Боец-наблюдатель, оправясь после тех секунд ужаса, которые он пережил на елке, отыскал в темноте копилку и вновь зажег огонь» (1950, 334).

«В тот вечер, когда слышали гул орудийной пальбы, озеровцы, пересекая большак, встретились с немцами» (1950, 241).

«Боец-наблюдатель отыскал в темноте копилку и вновь зажег огонь» (1952, 292).

«Вечером, пересекая большак, озеровцы встретились с немцами» (1952, 205).

В заключение следует упомянуть о правках, связанных со звуковой спецификой слов в предложении. В ряде случаев М. Бубеннов убирает трудные для произношения в одном предложении сочетания слов, заменяя их другими.

«В полдень, остановившись на гребне высокого взгорья, Андрей выпрямился над посковшими травами во весь свой рост и с усилием провел глазами вокруг» (1950, 5).

«...Как они воют! До нутра прохватывает! А как гряхнет, так и думаешь, что вытряхнет из окопа» (1950, 101).

«В полдень, остановившись на вершине высокого холма, Андрей выпрямился во весь рост и с усилием огляделся вокруг» (1952, 7).

«Как воют! До нутра прохватывает!» (1952, 83).

После правки обе фразы приобрели большую благозвучность и плавность при произношении.

<sup>22</sup>) А. Н. Гвоздев. Очерки по стилистике русского языка. М., 1955, стр. 376.

<sup>23</sup>) Там же, стр. 378.

---

Ограничившись приведенными случаями авторских правок, хотя перечень их можно было бы значительно увеличить, заметим, что М. Бубеннов проделал большую, кропотливую работу и предстает перед нами художником, очень требовательным к языку и стилю своих произведений.

Анализ авторских правок свидетельствует о том, что в более поздних изданиях романа М. Бубеннов большое внимание обращает на тонкости языка и стиля, в то время как первые правки носили характер устранения легко заметных идейно-стилистических и композиционных неточностей и языковых погрешностей.

---

*Н. Н. КИСЕЛЕВ*

### ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА ПЬЕС Н. ПОГОДИНА «ЧЕЛОВЕК С РУЖЬЕМ» И «КРЕМЛЕВСКИЕ КУРАНТЫ»

Проблема жанра является одной из основных и постоянных проблем эстетики. Однако многие вопросы теории жанра на современном этапе развития литературы вообще и драматургии в частности разработаны еще недостаточно<sup>1)</sup>. Одни литературоведы и критики отрицают жанровую определенность большинства советских драматических произведений, другие, наоборот, пытаются установить точные жанровые границы, в которые иногда насильственно подгоняют то или иное произведение, не взирая на то, что оно всем своим содержанием и формой протестует против подобной «операции», третьи — изобретают новые термины для обозначения того жанрового своеобразия, которым обладает какое-нибудь произведение, не вмещающееся в рамки общепризнанных жанров<sup>2)</sup>.

Кое-кто склонен видеть причины такого положения только в отставании эстетической мысли, в теоретической слабости нашего литературоведения, которое, дескать, до сего времени не может создать четкой и законченной теории жанра. Но дело здесь не столько в теоретической слабости литературоведения (хотя и это имеет место), сколько в том, что сами жанры в реалистической литературе приобрели новый характер. Поэтому требовать от нашего литературоведения создания какой-то новой нормативной теории жанра неправильно, ибо действительность не дает для такой теории литературного материала.

Жанр — категория историческая, и он не может не изменяться с изменением действительности. Установлено, что характер жанра неизбежно обуславливается содержанием произведения, которое, в свою очередь, определяется и содержанием общественной жизни, и идейной позицией писателя, и особенностями его таланта. Поэтому изменения исторических условий, развитие мировоззрения народа не могут не вызывать изменений в области жанра, поэтому в различные исторические периоды происходила смена жанров, их изменение и обновление.

Никаких вечных, неизменных жанровых форм в искусстве не существует. История развития мировой драматургии представляет собой непрерывный процесс отмирания старых жанров, возникновения новых и одновременный процесс смешения, взаимопроникновения самых различных жанровых элементов. Причем, исчезновение того или

<sup>1)</sup> Лишь в последнее время вышла в свет интересная и ценная книга В. Фролова. Жанры советской драматургии. «Советский писатель», М., 1957.

<sup>2)</sup> Под термином «жанр» мы разумеем не только видовое (драма, трагедия, комедия), но и внутривидовое (лирическая драма, сатирическая комедия) различные форм.

инного жанра всегда объясняется исчезновением тех общественных условий, которые вызвали и обусловили его появление и существование.

Каждая новая эпоха приносила в искусство и литературу новые идеи, новые конфликты, новых героев, которые очень скоро становились господствующими идеями и героями времени. Новое содержание неминуемо оказывалось в несоответствии с теми нормативами и канонами драмы, которые были выработаны в другую эпоху. А это приводило к тому, что границы жанров непрерывно раздвигались, жанровые формы видоизменялись. Разрушение жанровых канонов классицизма особенно интенсивно происходило в русской классической драматургии. Драматические произведения Пушкина, Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина, Чехова, Горького необычайно расширили наше представление о жанрах.

Этот процесс смешения жанров, начавшийся в русской драматургии еще в XVIII веке, продолжается и в наше время, в период бурного строительства новых форм общественной жизни, в период небывалого расцвета творческой активности народных масс. В драматургии социалистического реализма под давлением нового содержания, новых социальных конфликтов значительные изменения претерпели буквально все традиционные жанры. Развитие советской драматургии ознаменовалось рождением целого ряда новых жанров: таких, как оптимистическая трагедия, героическая драма. Качественно новый характер приобрела советская комедия. Кроме сатирической комедии, в нашей драматургии возникли и плодотворно развиваются жанры героической и лирической комедии, комедии, утверждающей новые отношения между людьми, новую мораль нового советского человека. Изменились истоки комического, значительно расширилась сфера его распространения. Жизнерадостный юмор, вера в прекрасное будущее своего народа пронизывают дела, мысли и чувства большинства героев советской литературы. Вот почему почти во всех произведениях современной драматургии присутствуют комедийные элементы.

Процесс смешения и взаимопроникновения различных жанров — явление закономерное, необходимое и неизбежное. И отстаивать сейчас принцип строгой «жанровой чистоты» каждого произведения — значит тянуть искусство назад и закрывать глаза на закономерность тех процессов, которые происходят в драматургии. Возврат к нормативной поэтике в наше время невозможен.

Однако это не означает, что отныне проблема жанра не имеет никакого значения для развития и изучения драматургии и что само понятие жанра нужно забыть и ликвидировать. В этой связи нельзя пройти мимо заявления Е. Калмановского, который в статье «Вопросы ставит жизнь», основываясь на чисто формальных признаках, призывает вообще отказаться от понятия жанра как такового, утверждая, что «представление о жанрах утратило свой принципиальный смысл» и что оно «приобрело характер чисто внешнего обиходного разграничения книг». По мнению Е. Калмановского, термины «драма» и «комедия» утратили всякое содержание и «означают уже не строго определенные жанры, а весьма внешние и формальные особенности пьес»<sup>3</sup>).

С этими утверждениями автора статьи «Вопросы ставит жизнь» вряд ли кто согласится. Е. Калмановский прав, когда он говорит, что во многих случаях сейчас происходит стирание жанровых границ, что наблюдается процесс взаимопроникновения различных жанровых элементов в рамках одного драматического произведения. Да, действи-

<sup>3</sup> Е. Калмановский. Вопросы ставит жизнь. «Звезда», 1957, № 1, стр. 203.

тельно, жанры изменились, приобрели новый характер, и подходить к современным драматическим произведениям с мерками нормативной поэтики нельзя. Но почему на основании данного положения делается заключение о ненужности, бессмысленности самого понятия «жанр»? Не правильнее ли было бы сделать другой вывод, вывод о необходимости пристального изучения тех процессов, которые происходят в современной драматургии?

Нетрудно заметить, что жанровое своеобразие большинства произведений искусства, и в частности драматургии, сохраняется до сих пор. Кому не ясно, что, например, «Бронепозд 14-69» В. Иванова или «Любовь Яровая» К. Тренева отличаются по жанровым признакам от «Тани» А. Арбузова или «Машеньки» А. Афиногенова? Кто будет спорить против утверждения о том, что «Не называя фамилий» В. Минко и «Весна в Москве» В. Гусева — это произведения разных жанров? А разве «Фронт» А. Корнейчука полностью совпадает по жанровым признакам с «Нашествием» Л. Леонова? И неужели, когда мы говорим, что «Золотая карета» Л. Леонова — эта драма, а леоновский «Обыкновенный человек». — комедия, то данные определения несут характер «внешнего, обиходного разграничения» пьес? Можно ли, ставя эти произведения на сцене, забыть, что в одном случае мы имеем дело с философской драмой, а в другом — с сатирической комедией?

Стоит поставить перед собой эти законные вопросы, как сразу же обнаружится несостоятельность рассуждений Е. Калмановского.

Тенденции развития советской литературы убедительно свидетельствуют в пользу того мнения, что, несмотря на расширение жанровых границ и деформацию отдельных жанров, жанровая специфика произведений современной драматургии сохраняется. Едва ли кто-нибудь осмелится трактовать «Любовь Яровую» как комедию, хотя комедийная струя, связанная с образами Шванди, Пикалова, Горнистаева. Дуньки, занимает очень большое место в этой пьесе. И пусть многие современные драматические произведения не отличаются жанровой «чистотой» и представляют собой сложный сплав различных жанровых элементов, все же в каждом из них доминируют черты и особенности какого-то определенного жанра. И непонимание этой жанровой доминанты той или иной пьесы неминуемо приведет к искажению авторского замысла, к неправильному сценическому истолкованию ее образов.

Проблема жанра сохраняет свое живое, практическое значение и в наши дни. Более того, нам кажется, что теория драматургических жанров в наше время имеет несравненно большее значение, чем в прошлом, ибо во многих современных драматических произведениях элементы различных жанров настолько тесно переплетаются и взаимодействуют друг с другом, что определить их жанровую принадлежность можно только в процессе глубокого и серьезного анализа. Отсюда важность разработки теории драматургических жанров.

Здесь уместно сказать о том, что далеко не всякое смешение различных жанровых элементов в рамках одного произведения выражает закономерные тенденции развития нашей драматургии. Соединение самых различных, нередко прямо противоположных жанровых элементов в одном произведении художественно оправдано лишь тогда, когда оно обусловлено предметом изображения, характером драматического конфликта, идейным замыслом автора, когда различные жанровые элементы органически спаяны, слиты воедино в характерах, поступках и действиях героев. Непонимание этого положения приводит к созданию серых, невыразительных, аморфных пьес, в которых чисто механически объединяются самые разнородные жанровые элементы. В

таких произведениях отсутствует логика в развитии характеров, поступки и действия героев оторваны от развития основного конфликта.

Н. Погодин пришел в драматургию на рубеже 20-х—30-х годов, в период развернутого социалистического строительства в нашей стране. Борьба за индустриализацию промышленности и коллективизацию сельского хозяйства, борьба за преодоление собственнических пережитков в сознании людей вызвала к жизни новые социальные конфликты. В этих условиях Н. Погодин создает произведения, в которых воспевает свободный социалистический труд, нового человека, раскрывает ведущие закономерности общественного развития.

Создавая свои первые произведения, Н. Погодин настойчиво искал такие жанровые формы, которые бы наилучшим образом способствовали изображению нового жизненного материала и в то же время точно соответствовали бы его творческой индивидуальности, особенностям его таланта. Поэтому драматург смело экспериментирует, ищет новые драматургические формы. Свидетельством плодотворности этих творческих поисков явились пьесы «Человек с ружьем» и «Кремлевские куранты».

Относительно жанровой принадлежности этих произведений Н. Погодина высказываются самые разные, нередко прямо противоположные мнения. Так, например, Ф. М. Быкова считает «Человека с ружьем» «историко-революционной психологической драмой»<sup>4</sup>). Ю. Зубков относит это произведение Н. Погодина к найденному им жанру «историко-партийных пьес»<sup>5</sup>), отличительными признаками которого, по мнению критика, являются «следование историческим фактам, раскрытие взаимоотношений партии и народных масс, наличие проблемы вождя»<sup>6</sup>).

С этими определениями жанра пьесы Н. Погодина нельзя согласиться уже по одному тому, что «Человек с ружьем» не является историческим произведением в точном и прямом значении этого слова. И все герои пьесы (за исключением В. И. Ленина), и все события, изображенные в ней, вымышлены, созданы авторской фантазией. Об этом недвусмысленно говорил сам автор: «Пьеса построена на историческом материале, но назвать ее исторической нельзя. Я не располагал достаточно точным, проверенным материалом»<sup>7</sup>).

Определение «Человека с ружьем» как комедии было выдвинуто целым рядом критиков и литературоведов. А. Гурвич еще в 1940 году писал, что «основной тон пьесы «Человек с ружьем» комедийный, и путь Шадрина в революцию дан автором в комедийном плане»<sup>8</sup>).

Более определенно на этот счет высказался драматург А. Симуков, который в статье «Сила большого искусства» писал: «Пусть это будет моим глубоко личным мнением, но мне кажется, что Н. Погодин оказался здесь новатором и в области формы, написав свою пьесу как смелый и плодотворный опыт советской народной, национальной героической комедии»<sup>9</sup>).

По мнению А. Симукова, «ключ к пониманию жанра всей пьесы заключается в сцене встречи Шадрина с Лениным (ибо эта сцена является центральной), а так как Шадрин, разговаривая с вождем, не знает,

<sup>4</sup>) Ф. М. Быкова. «Человек с ружьем» Н. Погодина. Вопросы советской литературы, т. VII, изд. Ак. наук СССР, М.-Л., 1958, стр. 191.

<sup>5</sup>) Ю. Зубков. Страницы героической истории. «Театр», 1951, № 1, стр. 9.

<sup>6</sup>) Ю. Зубков. Страницы героической истории. «Театр», 1951, № 1, стр. 9.

<sup>7</sup>) «Человек с ружьем» (Беседа с драматургом Н. Погодиным). «Рабочий», Харьков (вечерний выпуск), 1937, 2 октября.

<sup>8</sup>) А. Гурвич. Заметки о комедии. «Советское искусство», 1940, 10 августа.

<sup>9</sup>) А. Симуков. Сила большого искусства. «Литературная газета», 1955, 12 февраля.

что перед ним Ленин, и беседует с ним как со случайным встречным, то здесь перед нами налицо классическая комедийная ситуация»<sup>10</sup>).

В данном рассуждении А. Симукова содержится, по крайней мере, две ошибки. Прежде всего, нельзя считать 8-ю картину «Человека с ружьем» «классической комедийной ситуацией» только на том основании, что в ней есть элемент «неузнавания». Прием «неузнавания» сам по себе еще ничего не означает, все дело в том, с какой целью он употреблен, что он выражает. И в этом отношении совершенно прав автор книги «Жанры советской драматургии» В. Фролов, когда он оспаривает точку зрения А. Симукова<sup>11</sup>).

Но главная ошибка А. Симукова не в этом. Основной просчет автора статьи «Сила большого искусства» заключается в том, что он пытается определить жанр «Человека с ружьем» на основе анализа одной лишь сцены, игнорируя содержание всего произведения и способ его изображения. А между тем известно, что жанровую определенность любому произведению искусства придает характер содержания и способ его художественного воплощения.

Нередко уже сам характер явлений и событий действительности, которые хочет отразить художник, предъявляет свои определенные требования к жанровой форме произведения. Здесь мы еще раз вынуждены не согласиться с Е. Калмановским, который в цитированной выше статье предлагает «задуматься» над тем, допустимо ли «утверждать в наше время, что есть какие-то жизненные явления и конфликты, такие пласты жизни и моменты в биографии человека, о существовании которых... может идти речь в произведении одного жанра и не может идти в произведении другого?»<sup>12</sup>).

Нам кажется, что сомнения Е. Калмановского лишены оснований. Не представляет труда убедиться в том, что отдельные явления действительности требуют для своего художественного воплощения вполне определенные жанровые формы. Так, едва ли можно правдиво отразить жизнь и борьбу советских людей, попавших в плен к фашистским захватчикам, в жанре водевиля или лирической комедии, точно так же едва ли кто возьмется написать трагедию или героическую драму о жизни спекулянтов, рвачей и взяточников.

Однако большая часть явлений и событий действительности позволяет отображать их в самых различных жанровых формах искусства. В этом случае выбор той или иной жанровой формы определяется авторским отношением к предмету изображения, идейной установкой художника. Различная авторская направленность в разработке темы произведения может являться и является причиной создания произведений разных жанров на одном и том же материале действительности. Под углом определенного отношения к событиям, действительности автор соответствующим образом отбирает материал для своего произведения. Драматург, решивший изобразить отрицательные явления нашей действительности в жанре сатирической комедии, будет отбирать явления жизни и строить свое произведение не в том плане, как писатель, задумавший создать лирическую комедию или героическую драму. Например, на материале Великой Отечественной войны созданы драматические произведения самых различных жанров от оптимистической трагедии до героической комедии.

<sup>10</sup>) Там же.

<sup>11</sup>) В. Фролов. Жанры советской драматургии. «Советский писатель», М., 1957, стр. 119—121.

<sup>12</sup>) Е. Калмановский. Вопросы «ставит жизнь». «Звезда», 1957, № 1, стр. 203.

Авторское отношение к действительности, особенности творческой манеры писателя определяют выбор того или иного способа изображения жизненного материала. Способ изображения идейно-тематического содержания является тем основным моментом, на основе которого и может быть определен жанр произведения. В драматических произведениях основным средством раскрытия идеи и темы является конфликт, основная коллизия. Содержание конфликта, пути его разрешения и определяют в драме разновидности жанровых форм.

Содержание драматического конфликта определяется расстановкой борющихся лагерей, конечными целями, в борьбе за которые сталкиваются враждующие силы, характерами главных героев — участников конфликта, способами и методами их борьбы и результатами конфликта, то есть развязкой действия. Следовательно, при определении жанра произведения надо учитывать характеры главных героев, их положение в конфликте. В комедии основным героем всегда будет герой комедийный. Эпизодические персонажи могут быть комедийными и в трагедии, и в драме. Например, в героической драме К. Тренева «Любовь Яровая» такими комическими персонажами являются Пикалов и Дунька, в оптимистической трагедии А. Корнейчука «Гибель эскадры» — когегары Фрегат и Паллада.

На наш взгляд, пьесы Н. Погодина «Человек с ружьем» и «Кремлевские куранты» представляют собой сложный сплав жанров, но в этом сплаве доминируют, преобладают признаки жанра советской народно-героической драмы. Постараемся обосновать это утверждение сначала на основе анализа текста «Человека с ружьем», затем — «Кремлевских курантов».

Идейно-тематическое содержание пьесы «Человек с ружьем», круг событий, отраженных в этом произведении, полностью соответствуют признакам, характеризующим жанр народной драмы. Общеизвестно высказывание А. С. Пушкина о содержании народной драмы: «Судьба человеческая, судьба народная»<sup>13</sup>). В «Человеке с ружьем» отражается судьба народа на переломном этапе развития истории: судьба рабочего класса и крестьянства в эпоху Октябрьской социалистической революции.

Трудовое крестьянство России под руководством пролетариата и его партии неизбежно, закономерно и неотвратно становится на сторону советской власти — вот вывод, к которому приводит зрителя и читателя действие пьесы. Образ рядового солдата царской армии Ивана Шадрина, преодолевающего свое стремление остаться в стороне от революционных событий и превращающегося в сознательного, убежденного борца за дело революции, в командира Красной гвардии, становится в пьесе символом судьбы всего русского трудового крестьянства в эпоху пролетарской революции. Вся система образов пьесы свидетельствует о том, что путь Шадрина в революцию — это путь сотен, тысяч и миллионов таких же, как он, ранее бесправных и забытых тружеников. Народ, эта главная сила пролетарской революции, является главным героем пьесы «Человек с ружьем». Н. Погодин показал, как под руководством пролетариата и его партии прежде угнетенное и забытое крестьянство становится активным творцом истории. Типический представитель народа Иван Шадрин осознанно приходит к революции, и вся пьеса утверждает идею о том, что теперь Шадриных никакая сила не свернет с избранного ими пути.

Для создания обобщенного образа народа драматург широко использует систему эпизодических персонажей. Каждый из эпизодических

<sup>13</sup>) Пушкин и театр. Изд. «Искусство», М., 1953, стр. 399.

образов несет свою идею, свой пафос, оттеняет какую-то одну сторону народного характера, обозначает какой-то один определенный этап в развитии народного самосознания, а все вместе они создают могучий и многосторонний образ народной массы.

Однако все, о чем мы говорили выше, еще не опровергает точки зрения А. Симукова относительно жанровой характеристики «Человека с ружьем», поскольку по содержанию изображаемых событий и по авторской оценке этих событий героическая комедия может не отличаться от героической драмы. Нельзя при определении жанра драматического произведения ограничиваться лишь анализом содержания, игнорируя способ его изображения, то есть пути разрешения конфликта, его специфику. Конфликт, отражающий ведущие противоречия действительности, нередко может быть разрешен и комедийно, и драматически, и трагедийно. В первом случае перед нами будет комедия, во втором — драма, в третьем — трагедия. Причем, любой из этих жанров способен дать глубокое и правдивое изображение великих событий.

В «Человеке с ружьем» конфликт носит ярко выраженный драматический, а не комедийный характер. Содержанием этого конфликта является борьба рабочего класса и Коммунистической партии за установление союза с трудящимися массами крестьянства в условиях вооруженной борьбы с врагами революции. Борьба за союз с крестьянством в период Октябрьской социалистической революции имела жизненно важное значение и носила остро драматический характер, ибо от того, с кем пойдут основные массы крестьянства, зависел исход революции.

В центре драматического действия «Человека с ружьем» находится образ рядового крестьянина в солдатской шинели Ивана Шадрина, судьба которого олицетворяет судьбу народа в эпоху пролетарской революции. Главный герой пьесы проходит трудный путь поисков своего места в жизни. Он все время действует в драматических обстоятельствах, в таких обстоятельствах, которые требуют от него напряжения всех его духовных сил, которые заставляют сопоставлять факты действительности, искать ответа на самые важные для себя вопросы: как быть, что делать?

Уже в экспозиции пьесы автор делает акцент на изображении сложной, драматической борьбы в сознании своего героя. Измученный трехлетним сидением в окопах, Шадрин неудержимо рвется домой, «ко двору». Ему осточертела война, он не хочет больше проливать кровь за чьи-то интересы в то время, как собственное хозяйство пришло в окончательный упадок. Поэтому он не приемлет агитацию большевиков за превращение империалистической войны в войну гражданскую, твердо решая больше не слушать «ничью» команду. Когда большевик Лопухов замечает, что ему это не удастся, Шадрин гневно и возмущенно кричит: «Ко двору!.. Если меня опять не пустят ко двору, я не знаю, чего наделаю».

На гретий день Октябрьского переворота Шадрин приезжает в Петроград, чтобы, заняв у сестры «деньжонок на коровенку», отправиться в родную деревню. Но революционные события заставляют крестьянина принять в них участие. Чисто случайно, еще не сознавая, что и зачем он делает, Шадрин помогает большевику Чибисову конфисковать особняк капиталиста Сибирцева, где служит в горничных его сестра. Чибисов рассказывает ему, что в стране произошла пролетарская революция и что власть теперь принадлежит рабочим и крестьянам. И вот успокоившаяся было душа крестьянина вновь раздирается противоречиями, вновь мучительные сомнения и напряженная внутренняя борьба. С одной стороны, Шадрину до слез хочется домой, благо и деньги

сестра принесла, и жена стоит рядом, упрашивая ехать в деревню. А с другой — слова Чибисова растревожили его душу, ему хочется узнать, что это такое пролетарская революция, не будет ли от нее какой-нибудь пользы ему, крестьянину Шадрину. После продолжительных колебаний, прикрикнув на жену, Шадрин уходит на «часок» в Смольный, чтобы «посмотреть, что к чему». В Смольном читает «Декрет о земле» и встречается с Лениным. Чтение декрета и беседа с вождем положили конец его сомнениям. Шадрин осознанно и добровольно встает в ряды защитников советской власти. Еще вчера рвавшийся «ко двору» Шадрин, став командиром красногвардейского отряда, смело, рискуя жизнью, идет в окопы противника, чтобы открыть глаза на правду таким же, как он, труженикам.

Спрашивается, на каком основании делают вывод о том, что «Человек с ружьем» — комедия, если основные этапы развития конфликта пьесы решены автором в драматическом плане, если в центре действия — драматический, а не комедийный характер?

В любой комедии всегда что-нибудь высмеивается: или разоблачается отрицательный герой, или подвергаются осмеянию предрассудки в сознании положительного героя. Так, в комедии «После бала» Н. Погодин создал одухотворенный, поэтический образ девушки Маши, которая в условиях колхозного строя превращается в талантливого организатора и авторитетного руководителя. Процесс духовного роста Маши дан автором в комедийном плане, драматург весело и добродушно смеется над наивными представлениями своей героини, иронизирует над ее отдельными незадачливыми поступками, помещает ее в комедийные ситуации.

А что осмеивается в характере Шадрина? Ничто. Его позиция в конфликте пьесы не вызывает смеха. Стремление «ко двору» вполне понятно, было бы странным и неубедительным, если бы крестьянин после 3-х лет пребывания на фронте не тянулся к дому, к семье, к детям, к труду. Постоянное желание убедиться «что к чему» прежде чем принять какое-то решение, также объяснимо: жизнь научила Шадрина не верить на слово, действовать самостоятельно. Бурное, несколько бесполое поведение крестьянина после чтения «Декрета о земле» вызывает не насмешку, не иронию, а чувство радости оттого, что теперь все мучительные сомнения героя кончились. Текст пьесы свидетельствует о том, что Н. Погодин сочувствует трудной судьбе своего героя, он бережно доносит до зрителя и читателя все его колебания, все движения души, психологически мотивируя накопление новых качеств в характере Шадрина. Драма, которую переживает в «Человеке с ружьем» Иван Шадрин, имеет громадный обобщающий смысл: миллионы и миллионы трудящихся крестьян прошли в свое время трудный путь пограничного героя.

Отличительной особенностью писательской индивидуальности Н. Погодина является яркое комедийное дарование, оптимистическое восприятие действительности его героями, жизнеутверждающий пафос его юмора. Артистка О. Казико, характеризуя пьесу «После бала», писала: «Николай Погодин, быть может, больше, чем кто-либо из наших драматургов, умеет заставить зрителя смеяться хорошо, весело, заразительно, радуясь вместе с героями пьесы...»<sup>14</sup>). Эта особенность драматургического стиля Н. Погодина не могла не проявиться и в «Человеке с ружьем». И действительно, в народно-героической драме «Человек с ружьем» имеются комедийные элементы, наличие которых, очевидно,

<sup>14</sup> О. Казико. «После бала». Красная газета (вечерний вып.), 1934, 16 сентября.

и вызвало ошибочные утверждения А. Симукова и А. Гурвича. Комедийный план пьесы Н. Погодина связан прежде всего с народным юмором ее главного героя. Чувство юмора — отличительная черта всех положительных персонажей Н. Погодина. Вспомним рабочих-сезонников в «Темпе», Анку из «Поэмы о топоре», Гая, Машу, Рыбакова. Для всех их характерно оптимистическое восприятие жизни, умение тонко подмечать смешное.

Юмор Шадрина — это юмор человека, сознательно выбравшего новый путь в жизни и с облегчением освобождающегося от привычек рабского прошлого. Шадрин не остролов и не балагур, он, наоборот, немногословен и сдержан, нигде он не острит и не шутит нарочито, для публики. Многие его реплики не содержат сами по себе ничего смешного и приобретают оттенок комедийности только в контексте, в связи с обстановкой, в которой он действует. Радостное мироощущение Шадрина рождено революцией. «Революции, — писал В. И. Ленин, — праздник угнетенных и эксплуатируемых»<sup>15</sup>). Показательно, что в первой картине пьесы, в окопах мировой войны юмористическая струя в образе Шадрина отсутствует. Только после приезда в революционный Питер и особенно после чтения «Декрета о земле» его поведение и слова приобретают комедийный оттенок.

Общеизвестно, что в жизни смешное и грустное, трагическое и комическое нередко существуют рядом, поэтому соседство драматического и комедийного придает той или иной сцене произведения выпуклость, выразительность и жизненную достоверность, тем более, если данный контраст планов заложен в самом характере героев. Шадрин часто вносит в драматическую ситуацию комедийную струю, ибо процесс приобщения к новой правде, к правде революции в сознании Шадрина — это одновременно и процесс освобождения от мелкобуржуазных собственнических предрассудков и привычек. Вот почему трудная, подчас мучительная перестройка его сознания иногда несет в себе и комедийные краски. Такова, например, 7-я картина, в которой дается комедийная сценка спора Шадрина с молодым солдатом, и рядом с ней соседствует проникнутая высоким драматизмом и пафосом сцена чтения Шадриним «Декрета о земле».

В пьесе Н. Погодина присутствует также отчетливо выраженная сатирическая линия, связанная с образами некоторых членов семьи капиталиста Сибирцева (бабушка Лиза, Виталик). Но ни юмористическая окраска образа Шадрина, ни наличие сатирических образов второстепенных персонажей не опровергают нашего утверждения о том, что «Человек с ружьем» — драма, ибо драматическое и даже трагическое разрешение конфликта не исключает возможности появления в произведении комедийных ситуаций и второстепенных сатирических персонажей.

Перейдем теперь к определению жанровых особенностей «Кремлевских курантов». Обычно это произведение Н. Погодина определяется как «историко-революционная пьеса». Однако это определение нельзя считать сколько-нибудь удовлетворительным, ибо никакого особого жанра «историко-партийных» или «историко-революционных пьес» не существует. Под это понятие подпадают самые различные произведения, отражающие события революции и гражданской войны, так как в данном случае при определении жанра учитывается лишь тематика, содержание произведения и полностью игнорируется способ его изображения, характер развития конфликта.

<sup>15</sup>) В. И. Ленин. Соч., т. 9, стр. 93.

А. Симуков в цитированной нами статье, не говоря прямо о жанре «Кремлевских курантов», вместе с тем дал ясно понять, что и эту пьесу Н. Погодина он считает героической комедией. «Героико-комедийное дарование Н. Погодина, — пишет А. Симуков, — широко развернулось в его пьесах на самые главные «генеральные» наши темы — в «Темпе», «Поэме о топоре», «Моем друге», «Аристократах», «Человеке с ружьем», «Кремлевских курантах».

Не соглашаясь с определением «Человека с ружьем» как героической комедии, мы тем более не можем согласиться с этим определением в отношении «Кремлевских курантов», ибо эта пьеса Н. Погодина содержит комедийных элементов значительно меньше, чем «Человек с ружьем». «Кремлевские куранты» отвечают всем признакам народной драмы, которые мы перечисляли, определяя жанр «Человека с ружьем».

«Кремлевские куранты» воссоздают события первых лет жизни Советского государства, отражают один из труднейших этапов истории нашей страны. Еще продолжается гражданская война, а Коммунистическая партия направляет все силы рабочего класса и трудящегося крестьянства на восстановление хозяйства. В стране не хватает самого основного: нет хлеба, топлива, одежды, обуви. И без того слабо развитая промышленность царской России до основания разрушена войной. Ко всем этим бедствиям прибавилось самое страшное — неурожай. В. И. Ленин, характеризуя создавшееся положение, говорит в пьесе: «Если сейчас сесть на воздухоплавательный аппарат и подняться над нашей землей, то под вами окажется черное без огней пространство, подобное огромной пустыне. Как разорена Россия! Деревня вернулась к началу девятнадцатого столетия, к лучине. На заводах Урала... люди вынуждены ручным способом приводить в движение механизмы. Донбасс затоплен белогвардейцами».

И вот в этой, казалось бы, безвыходной обстановке вождь партии и создатель первого в мире социалистического государства В. И. Ленин выдвигает грандиозный, необычайно смелый план электрификации нищей России. Рождению этого плана, борьбе за его осуществление, борьбе за выход из нищеты и посвящена пьеса Н. Погодина.

Если идейно-тематическое содержание пьесы «Человек с ружьем» давало возможность ее автору избрать любой жанр для своего художественного воплощения, то предмет изображения, характер содержания «Кремлевских курантов» диктовал художнику вполне определенную жанровую форму. Нельзя было бы правдиво отразить драматизм всенародной борьбы за превращение нищей России в индустриально-развитую державу средствами комедийного конфликта. Это неминуемо привело бы к отрыву формы от содержания, к их несоответствию, пародированию. Не говоря уже о том, что вообще не представлялось возможным поместить в центр комедийного конфликта образ В. И. Ленина. А именно действия, поступки, мысли вождя определяют развитие основного конфликта «Кремлевских курантов». Все этапы оформления ленинского плана электрификации и процесс перехода инженера Забелина на сторону Советской власти (две главные сюжетные линии пьесы) даны автором полностью в драматическом плане.

Вместе с тем, как всегда в произведениях Н. Погодина, в «Кремлевских курантах» имеются комедийные элементы. Романтический пафос преодоления трудностей, хозяйственной разрухи, окрыленный полет ленинской мечты — все это окрашивает действие пьесы в светлые, оптимистические тона, рождает жизнерадостный юмор.

Своеобразием этой пьесы Н. Погодина является тесное переплетение комедийного и драматического элементов, невозможность их раз-

граничения и отделения даже в рамках одной сцены. Возьмем, например, эпизод беседы Ленина с нищей. По своему содержанию это ярко драматическая сцена. Не случайно после этой встречи с нищей Владимир Ильич горько восклицает: «Как разорена Россия!» И в то же время здесь все время незримо присутствует комедийный план, который выражен не только в самом факте беседы нищей и нахальной старухи с вождем, но и в том, что она ему говорит. Не зная, с кем она встрети-лась, старуха зло ругает Ленина за то, что он «сам не живет и дру-гим не дает», и сердится, что из-за революции ее нищий класс «больше всех потерял».

Очень сильны комедийные элементы в образе Рыбакова. Неумная любознательность матроса, его яркая, бьющая через край жизнера-достность, прямота и лиричность натуры — все это и определило юмо-ристическую окраску этого образа.

В пьесе наличествует и сатирическая струя, связанная с образами спекулянтов, мешочников и знакомых Забелина. Добродушный и жиз-нерадостный юмор Н. Погодина переходит в злую и гневную насмешку, в едкий сарказм, когда драматург переходит к изображению отрица-тельных героев.

Следует указать на то, что в процессе работы Н. Погодина над различными вариантами пьесы ее драматический план последователь-но усиливался и расширялся за счет сужения плана комедийного. Так, значительные изменения претерпел образ Рыбакова. В первых редак-циях это был образ бесшабашного, легкомысленного «братишки», в процессе работы автора над пьесой образ матроса углублялся, ста-новился более разносторонним и объемным.

Драма «Кремлевские куранты» носит ярко выраженный народный характер. Народность пьесы Н. Погодина определяется исторически правдивым изображением трудящихся масс, правильным освещением проблемы взаимоотношений народа, партии и вождя. Образ Ленина дан в неразрывном единении с трудящимися массами. Пьеса утвер-ждает мысль о том, что сила Ленина — в его связи с массами, в его близости к народу, в безграничной вере трудящихся в своего вождя. Вне связи с народом, без его поддержки было бы невозможно возник-новение ленинского плана электрификации. Именно в процессе обще-ния с народом Владимир Ильич ищет и находит доводы в пользу своей идеи, убеждается в необходимости электрификации России. Доказывая возможность осуществления своей мечты, Ленин убежденно говорит: «С нашим народом можно мечтать, можно дерзать!»

Образ вождя в «Кремлевских курантах» дан автором разносто-ронне. Перед нами простой, скромный и в то же время величественный, самый «человечный человек». Своей пьесой Н. Погодин стремился передать народный взгляд на личность вождя, народное отношение к нему. Не случайно в литературной критике высказывалось мнение о том, что принципы изображения Ленина в пьесах Н. Погодина очень родственны народным рассказам о вожде<sup>16)</sup>.

Выдвижение на первый план образов представителей народа, изо-бражение жизни трудящихся в наиболее ответственные моменты исто-рии, глубина и острота драматического конфликта — все это обусло-вило особенности драматической формы пьес Н. Погодина. И для «Че-ловека с ружьем», и для «Кремлевских курантов» характерны широта социального охвата, многолюдность, емкость и многоплановость сюже-та, преобладание массовых сцен.

<sup>16)</sup> А. С и м у к о в. Сила большого искусства. «Литературная газета», 1955, 12 февраля.

\* \* \*

Пьесы «Человек с ружьем» и «Кремлевские куранты» близко при-  
мыкают к таким выдающимся произведениям советской литературы в  
жанре народно-героической драмы, как «Шторм» В. Билль-Белоцерков-  
ского, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Разлом» Б. Лавренева, «Броне-  
поезд 14—69» В. Иванова. Влияние этих произведений на пьесы Н. По-  
година отчетливо проявляется и в принципах изображения народа как  
творца истории, и в утверждении творческого характера пролетарской  
революции, и в композиционном строении, и в обрисовке отдельных  
образов.

Вместе с тем пьесы «Человек с ружьем» и «Кремлевские куранты»  
явились новым этапом художественного воплощения революции. Изоб-  
ражение в центре драматургического действия такой гениальной исто-  
рической личности, как Ленин, правильное освещение проблемы вождя  
и народных масс позволили Н. Погодину глубже осмыслить движущие  
силы социалистической революции, ярче подчеркнуть ее созидательный,  
творческий характер.

---

*Г. Ф. МИТРОФАНОВ*

## **МАСТЕРСТВО М. ГОРЬКОГО В СОЗДАНИИ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ РЕЧИ ГЕРОЕВ**

Исследование языка и стиля произведений М. Горького — великого пролетарского писателя — представляет большой научный интерес. В своих произведениях М. Горький выступает как талантливый художник, замечательный мастер словесной живописи и прекрасный стилист, на художественных образцах которого учатся многие советские писатели.

Одно из центральных мест среди других произведений в творчестве М. Горького конца 90-х начала 900-х годов занимает повесть «Фома Гордеев». Появление этого произведения на страницах журнала «Жизнь» в 1899 г. явилось ярким свидетельством не только дальнейшего идейного роста писателя, но и совершенствования его языкового мастерства. Поэтому вполне естественно, что лингвостилистический анализ указанного произведения имеет немаловажное значение в раскрытии особенностей художественного творчества М. Горького раннего периода.

Данная статья посвящена частному вопросу изучения языка повести «Фома Гордеев»: выяснению авторских приемов индивидуализации речи некоторых персонажей.

\* \* \*

В образах героев повести «Фома Гордеев» дано тесное переплетение социально-типического и индивидуального. Такого изображения действующих лиц писатель достигает не только благодаря умелому применению разнообразных художественных приемов раскрытия их внутреннего мира, но и путем широкого использования выразительных средств общенародного языка при создании речевых характеристик.

В речи героев повести обнаруживается прежде всего то, что типично для языковой манеры определенной социальной среды. Так, если для языка представителей «просвещенного» купечества и интеллигенции общей, характерной чертой является в основном литературная нормативность, то в языке остальной массы купечества и действующих лиц из народа значительное место занимают элементы нелитературной речи. Включением подобных речевых средств в язык таких персонажей, как Я. Маякин, И. Гордеев, А. Щуров, Ф. Гордеев, Ефим, Пелагея, Саша и др., М. Горький реалистически воспроизводит типические особенности разговорно-бытовой речи мещанско-купеческой среды и широких трудовых масс того времени.

Разговорно-бытовой колорит языка героев писатель передает путем умелого использования при создании речевых характеристик разговор-

ных и диалектно-просторечных слов и фразеологических оборотов (зенки, прок, тятя, обладать, пособить, давеча, заткнуть глотку, утереть нос, гнуть спину, зарубить на носу, хлопать глазами и др.), фонетических, словообразовательных и морфологических особенностей диалектно-просторечного словоупотребления (типа: агромадный, аржаной, Яфимка, опосля, насекомая, купецкий, промашка, делов, ихний и т. п.) и элементов купеческо-торгашеского жаргона (барыш, обернуть вокруг пальца, с руками оторвать, первый сорт, сбыть с рук и др.). Кроме того, при показе особенностей речи представителей купечества Я. Маякина, И. Гордеева, Ф. Гордеева и др. М. Горький широко использовал просторечно-вульгарную и бранную лексику, а также слова с экспрессией грубости и резкости оценки, которые по своим стилистическим качествам более соответствовали выражению социально-обусловленного внутреннего облика капиталистических хищников и в отличие от других элементов общенародного языка могли ярче передать истинные отношения между людьми в мире капитала. Таким образом, через выявление общих социально-обусловленных черт в языке и внутреннем облике героев М. Горький добивается не только реалистического воспроизведения речевой манеры определенной среды, но и показа ее характерных классово-типических сторон.

Вместе с тем, в своем произведении М. Горький, наряду со стремлением к типизации языка персонажей, принадлежащих к одной и той же социальной прослойке общества, строго придерживался принципа предельной индивидуализации речи каждого героя. Действующие лица повести «Фома Гордеев», наряду с классово-типическими сторонами, обладают и неповторимо индивидуальными особенностями психологического склада и языка, определяющими в конечном счете их социальное лицо. Так, несмотря на наличие общих социально-обусловленных черт в характере и языке представителей купечества Я. Маякина, И. Гордеева и Ф. Гордеева, каждый из них имеет в то же время свои индивидуальные особенности речи и психологического склада.

Язык Я. Маякина по сравнению с другими персонажами повести отличается прежде всего большей насыщенностью фразеологизмами. На протяжении всего произведения Маякин очень часто употребляет в своей речи пословицы и поговорки, подавляющая часть которых — продукт его «творчества». Но являясь одним из действенных средств индивидуализации языка героя, пословицы и поговорки раскрывают одновременно и социальную сущность Я. Маякина. В афоризмах этого персонажа «с предельной точностью выражено нечто неоспоримое, типическое<sup>1)</sup>», социально-характерное. Достаточно вспомнить хотя бы такие изречения Маякина, как «или всех грызи, иль лежи в грязи» (VIII), «обернуть вокруг пальца» (VII, 136), «подходя к человеку, держи в левой руке мед, а в правой — нож» (V, 111), «девка не лошадь, без сбруи с рук не сбудешь...» (XI, 223) и т. п., чтобы уяснить основы классового мировоззрения, зоологической морали и жизненной практики этого идеолога буржуазии<sup>2)</sup>.

Кроме того, индивидуализация языка Я. Маякина достигается также путем использования писателем значительного количества элементов книжного стиля речи. Включением книжных слов и оборотов в язык этого персонажа М. Горький подчеркивает, что Я. Маякину свойственна не только разговорно-бытовая речь, но он владеет в какой-то мере и литературно-книжным языком. Причем обращение Маякина к тому

<sup>1)</sup> М. Горький. О литературе. М., 1937, стр. 223.

<sup>2)</sup> Примеры из текста с указанием в скобках глав и страниц приводятся по четвертому тому собрания сочинений М. Горького в 30 томах, ГИХЛ, М., 1950.

или иному речевому стилю зависит как от содержания его высказываний, так и от тех обстоятельств, в которых он находится. Если, например, в разговоре с равными или стоящими ниже его в социальном отношении людьми и особенно в рассуждениях о простом человеке Маякин широко использует элементы просторечно-вульгарной и бранной лексики, то во время проповеди «морали господ», а также в высказываниях о силе и исторической роли купечества в государстве он уснащает свой язык книжными словами и синтаксическими оборотами. При этом, чтобы придать своей речи большую приподнятость, торжественность Маякин нередко употребляет в подобных случаях и устаревшие языковые средства.

Я Маякин... Тогда государь император воочию узрит светлыми очами, кто есть ему верные слуги и сколько они в бездействии рук ума в себе накопили ... (IV, 108).

Особенно изобилует речь Маякина книжными и устаревшими элементами, когда он произносит «похвальное слово» русскому купечеству.

Я. Маякин : — Есть в речах образованных и ученых людей одно иностранное слово «культура», называемое... и занялся я однажды рассматривать и ем слова (культура) — что оно в себе заключает?... Оказалось, по розыску у моему, что слово это значит обожание, любовь, высокую любовь к делу и порядку жизни... — Но коли так, — а именно так надо толковать это слово, — коли так, то люди, называющие нас некультурными и дикими, изрыгают на нас хулу! Ибо они только слово это любят, но не смысл его, а мы любим самый корень слова... Мы — дело любим! Мы-то и имеем в себе настоящий культ к жизни, то есть обожание жизни, а не они! Они суждение возлюбили, — мы же действительные... Она (Волга) может каждой каплей воды своей утвердить нашу честь и опровергнуть хулу на нас... Кто больше всех о бедном печется? Купец! По грошику-копеечке собирает, сотни тысяч жертвует, кто храмы возвысит? Мы! (XIII, 261—262).

Значительное место в языке Я. Маякина занимает церковно-религиозная лексика. Маякин широко знаком с церковной литературой. Он хорошо знает религиозные обряды, молитвы, евангельские притчи и часто пересыпает свою речь словами и цитатами из святого писания. Однако наличие большого количества церковно-религиозных слов и выражений в языке этого героя отнюдь не говорит о его набожности. Элементы церковно-религиозной лексики используются Маякиным главным образом в бытовом плане, они служат ему средством образного выражения мыслей далеко не церковного порядка. Например:

Я. Маякин : — Фомка! Скажи — на ком ты зубы себе отточил? а?

— Разве острые стали? — спросил Фома...

— Ничего... Это хорошо, брат... Это очень хорошо!.. Ну, а водку пить выучился?

— Пил...

— Так... ничего, все это не худо... Только вот больно ты открыт, — во всех грехах и всякому попу готов каяться... Ты сообрази насчет этого — не всегда, брат, это нужно... иной раз смолчишь — и людям угодишь, и греха не сотворишь (III, 75).

Более того, церковно-книжные слова, свободно сочетаясь в языке Маякина с разговорно-просторечными речевыми средствами, выступают иногда даже в качестве составного элемента бранных выражений.

Индивидуальной особенностью речи Я. Маякина является и частое употребление им просторечно-вульгарной и бранной лексики, а также слов с экспрессией грубости и резкости оценки. Введением в язык Маякина сравнительно большого количества просторечно-вульгарных, бранных и резко оценочных слов М. Горький раскрывает через речевую характеристику грубость, сухость и деспотизм этого поборника буржуазной морали. Маякину не свойственно чувство гуманного отношения к

человеку. Высокомерно-презрительное отношение к людям проявляется в его повседневной жизни. Он груб, бесчеловечен в обращении не только с далекими ему людьми, но и с членами своей семьи. Бранными словами «ученая дура», «дура позлащенная» называет Маякин свою дочь, когда она пытается возражать ему.

Маякин не терпит, чтобы люди мыслили и понимали жизнь иначе, чем он. Поэтому не менее грубо он отзывается и о тех представителях своего класса, рассуждения которых противоречат его буржуазному практицизму и делячеству.

Я. Маякин: — Он бы (А. Щуров), старый пень, подумал — какая она машина-то? (VII, 138).

— Считает (А. Щуров) так, что — не годится?

Д у р а к! — презрительно сказал Маякин (VII, 137).

Но особенно ярко мизантропия Маякина проявляется в его отношении к простым людям. Эта ненависть Маякина к трудовым массам вытекает из его социально-классового мировоззрения, в основе которого лежит философия Фридриха Ницше, проповедующая «мораль господ». В духе философии Ницше Маякин делит общество на две категории людей. С одной стороны, «действительные штатские хозяева жизни», обладающие «строительным духом». Эти люди, по его мнению, должны занимать господствующее положение в государстве и управлять жизнью. С другой стороны, рядовые члены общества, лишенные «строительного духа»; им предназначено выполнять в государстве роль «кирпичей» и беспрекословно подчиняться сильным мира сего. Поэтому Маякин готов стереть с лица земли всех, кто пытается посягнуть на устои капиталистического строя и основы буржуазной морали. С презрением и злостью говорит он о тех людях, которые, не желая больше оставаться в обществе на положении «кирпичей», стремятся выйти из повиновения «хозяев жизни» и выступают против узкокорыстных интересов купечества. В своей ненависти к ним Маякин не скупится на употребление вульгарных и бранных слов.

Я. Маякин: — Уж коли настало такое время, что всякий шибздик полагает про себя, будто он — все может и сотворен для полного распоряжения жизнью, — дать ему, стервецу, свободу! На, сукин сын, живи!

...Ну, так теперь вы такие-сякие, — молчать и не пищать! А то, как червей с дерева стряхнем вас с земли! Цыц, голубчики! (IX, 164).

Я. Маякин: — Если ты трубочист — лезь, сукин сын, на крышу!.. Пожарный — стой на каланче! И всякий род человека должен иметь свой порядок жизни... Телятам же — по-медвежьему не реветь! Живешь ты своей жизнью и — живи! И не лопочи, не лезь, куда не надо! Делай жизнь свою — в своем роде! (IX, 187).

К индивидуальным особенностям языка Я. Маякина относится также более частое по сравнению с другими персонажами повести употребление им специфических слов и оборотов купеческо-торгашеского жаргона. Наличие подобных речевых средств в языке этого героя указывает на принадлежность его к определенному классу буржуазного общества. Вместе с тем, такие фразеологизмы купеческо-торгашеского жаргона в речи Маякина, как «обернуть вокруг пальца» и «с рук сбить», наглядно раскрывают его буржуазную мораль и житейскую практику.

Не менее индивидуализирована в повести и речь другого представителя купечества старшего поколения И. Гордеева. Прежде всего, язык этого персонажа не отличается той образностью и афористичностью, которые присущи речи Я. Маякина. И. Гордеев редко говорит пословицами и поговорками. Встречающиеся же в его языке фразеоло-

гизмы не представляют собой продукта индивидуального творчества, как это наблюдается в речи Маякина, а являются в большинстве случаев народными по своей природе, результатом творчества широких трудовых масс.

И. Гордеев: Эх ты... чорт! Пей... да смотри — дело разумеет... что поделаешь?.. Пьяница — проспится, а дурак — никогда... будем хоть это помнить... для своего утешения... (III, 78)

Наличие подобных фразеологических оборотов в речи И. Гордеева свидетельствует о былой близости его к народной среде, из недр которой он «выбился» на положение «хозяина жизни».

Но, с другой стороны, в языке И. Гордеева встречаются также фразеологизмы, указывающие на то, что с течением времени он усвоил реакционную «мораль господ» и превратился в типичного капиталистического хищника. Так, во время своих поучений сына Игнат советует:

— На людей — не надейся... Много от них не жди...

Мы все для того живем, чтобы взять, а не дать... (III, 85).

В отличие от речи Я. Маякина язык И. Гордеева включает в себя сравнительно небольшое количество элементов книжной лексики. И это вполне закономерно. Выходец из простого народа, бывший рабочий-водолив, Игнат с детства усвоил речевую манеру широких трудовых масс, которые не имели возможности в условиях капиталистического строя овладеть в достаточной мере литературно-книжным языком.

Значительно реже, чем Я. Маякин, использует И. Гордеев в своей речи и церковно-религиозные слова. Он не начитан в церковной литературе и слабо знаком с содержанием молитв и евангельских притчей. Поэтому в своей речи И. Гордеев употребляет лишь единичные слова церковной лексики, связанные с обозначением религиозных обрядов (обедня, поминки, храм, говеть и т. п.).

Для речевого стиля И. Гордеева, как и для языка некоторых других представителей купечества, характерно употребление просторечно-вульгарной и бранной лексики, а также слов с экспрессией грубости и резкости оценки. Подобные лексические средства в языке И. Гордеева подчеркивают его грубое, безжалостное и порой презрительное отношение к людям. Например:

И. Гордеев: — Жалеть его — не за что... Зря орал, ну и получил, сколько следовало... От з у б о т ы ч и н ы он не помрет, а умнее будет... (II, 36).

И. Гордеев: — Для пауза своего живут они и кроме как — пить, жрать, спать да стонать — ничего не умеют делать... (II, 37).

И. Гордеев: — Не от бою ты не родишь, а оттого, что жрешь много. Набьешь себе брюхо всякой пищей — ребенку и негде зародиться (I, 12).

Но вместе с тем индивидуальной особенностью речи И. Гордеева, подчеркивающей своеобразие его внутреннего мира, является употребление им, наряду с просторечно-вульгарной и бранной лексикой, слов, заключающих в себе эмоцию нежности и ласки. В отличие от Маякина, сухого и грубого даже по отношению к своим детям, И. Гордеев нередко добр и сердечен с близкими ему людьми, что проявляется не только в его поступках, но и в языке.

И. Гордеев: А вот, что, сынок, — учиться тебе надо! Пора, брат, уж... начинай-ка с богом (II, 27).

Сынишка!.. глухо шептал Игнат. — Милый ты мой.. радость ты моя!.. Учись, пока я жив... Э-эх, трудно жить! (II, 38).

Индивидуальные особенности языка И. Гордеева проявляются и в употреблении им диалектной лексики. Анализ языка Я. Маякина,

И. Гордеева и Ф. Гордеева показывает, что М. Горький далеко не в равной мере вводит диалектные слова и формы в речь этих героев. Значительно чаще диалектизмы встречаются в языке Гордеева-старшего и Фомы Гордеева, что свидетельствует о наибольшей их отсталости в отношении речевой культуры. Наряду с этими нередкое употребление местных слов указанными персонажами обусловлено также и тем, что они значительно ближе, чем другие герои из купечества, стоят к народу: один из них — недавний выходец из трудовых масс, другой тянется к простым людям и часто общается с ними.

Свои индивидуальные особенности имеет в повести речь представителя младшего поколения купечества Ф. Гордеева.

Языку Ф. Гордеева, как и речи некоторых других действующих лиц повести, свойственны в значительной мере яркая эмоциональность и образная выразительность. Образность языка этого героя нередко создается путем употребления им разговорно-просторечных слов, обладающих образной выразительностью (аминь — конец, зашибить — заработать, добыть, треснуться — сильно удариться, ушибиться, шабаш — довольно, кончено, баста и др.). При этом, включая в язык Ф. Гордеева слова образной выразительности, М. Горький иногда пользуется различными приемами создания художественно-языковых эффектов, способствующих наглядному показу социальной сущности того или иного героя и характера его поведения. К таким приемам относятся:

а) противопоставление разных значений одного и того же слова в репликах персонажа.

Ф. Гордеев: — А ты, Луп, — открой опять веселый дом да и лупи там гостей, как липши... Потом тебя черти об лупят, ха, ха!.. (XII, 267).

Соль этой остроты, этого каламбура заключается в использовании персонажем слова «лупить», «облупить» в переносном и прямом значениях, определяющих разные действия по отношению к одному и тому же лицу.

Однако подобная игра словами в речи героя производится не ради самой игры, а служит определенным характерологическим целям. В приведенном примере слово «лупить», употребленное Ф. Гордеевым в переносном значении «брать непомерно дорого», образно раскрывает подлинную натуру «благочестивого» буржуа — стяжателя Резникова. Данная характеристика героя оттеняется наличием прямого значения указанного слова, взятого в форме «облупить», которое помогает понять сущность того, что это слово обозначает. Не случайно также автор наделяет и самого купца Резникова именем Луп. Посредством такого этимологического обыгрывания слова (Луп — лупить — облупить), вложенного в речь Ф. Гордеева, писатель стремится восстановить стертые метафорическим употреблением первичное предметное значение корня слова «лупить». Подобного рода «этимологизации» слов встречаются у М. Горького в целом ряде произведений и являются одним из излюбленных его приемов художественной обработки лексического материала общенародного языка.

б) Соотношение в соседних репликах диалога иносказательного пересмысленного и конкретно реального значения употребляемых персонажами слов.

— Сделайте милость... отсрочьте платежи-то, — попросил Фома скромно опуская глаза.

— Мм... али из дружбы к отцу пособить? Пожалуй пособилю...

— Покорно благодарю...

— Не на чем... Одиннадцать тысяч шестьсот за гобой...

Так вот что: перепиши мне векселя на пятнадцать, уплати проценты с этой суммы вперед... а в обеспечение я с тебя закладную на две твои баржи возьму...

Фома встал со стула и, усмехаясь, проговорил:

— Завтра пришлите вецеля... я их вам оплачу полностью... Шуров тоже грузно поднялся со стула, и, не спуская глаз под насмешливым взглядом Фомы, спокойно почесывая грудь, сказал:

— И так хорошо...

— Спасибо за ласку!

— Не даешься ты... а то я бы тебя приласкал! — лениво проговорил старик, оскаливая зубы.

— Не да! попадешь вам в руки...

— Тепло будет...

— Нагреете, что говорить... (VII, 134—135).

Вторая часть данного диалога построена на переосмыслении действующими лицами реального значения употребляемых ими слов. Слова «ласка», «приласкать» и «тепло», наполняясь в речи героев иносказательным смыслом, выполняют функцию выражения скрытого намека на истинный характер намерений А. Шурова по отношению к Ф. Гордееву. Сущность этого намека выясняется, во-первых, уже самим содержанием первой части диалога, во-вторых, она образно раскрывается просторечным глаголом «нагреть» в переносном значении «обманом ввести в убыток, одурачить», соотнесенным в последних двух репликах персонажей непосредственно со словом «тепло».

Образность языка Ф. Гордеева создается также за счет включения писателем в высказывания этого героя народных идиоматических выражений.

— Я и без науки на своем месте буду, — насмешливо сказал Фома. — И всякому ученому нос утру... (III, 57).

Ф. Гордеев: Однако — все живут, шумят, а я только глазами хлопая (IX, 181).

Ф. Гордеев: Одни богаты — на тысячу человек денег у себя имеют... и живут без дела... другие — всю жизнь гнут спину на работе, а нет у них ни гроша... (XII, 246).

— Зубов! — кричал Фома. — Сколько ты людей по миру пустил? (XIII, 269) и др.

Индивидуальные особенности речи Ф. Гордеева проявляются и в характере употребления им вульгаризмов, резко оценочных и бранных слов.

Вводя подобные элементы лексики в язык данного персонажа, М. Горький, как художник-реалист, наглядно показывает, что «специфика характера и речи человека определяется той общественной средой, теми общественными отношениями, в которых он живет и развивается»<sup>3</sup>. Будучи воспитанным в купеческой среде и повседневно вращаясь в ней, Фома с детства усвоил некоторые привычки, нравы и языковую манеру своих отцов. Как и другим представителям купечества, Ф. Гордееву свойственно проявление грубости по отношению к людям, что подчеркивается наличием в его языке таких, например, слов, как «башка», «брюхо», «жрать», «рожа» и т. п.

Однако подобные лексические единицы в языке Ф. Гордеева несут на себе несколько иные стилистические функции, чем в речи купцов старшего поколения. В языке Фомы они появляются главным образом в моменты его наивысшего психического напряжения и раскрывают не ненависть персонажа к человеку вообще, а крайнее недовольство окружающей действительностью и отрицательными поступками отдельных людей. Например:

<sup>3</sup> В. В. Виноградов. Язык Гоголя и его значение в истории русского языка. Материалы и исследования по истории русского литературного языка, т. III, изд. АН СССР, 1953, стр. 16.

Ф. Гордеев: Какая жизнь? Так что-то несурзное... Живу один... ничего не понимаю... плюнуть на все хочется и провалиться бы куда-нибудь! (X, 205).

— Чего они жрут здесь? В трактир пришли что ли? — громко и со злобой сказал Фома (IV, 92).

Иногда резко оценочные слова и вульгаризм выполняют в речи Ф. Гордеева функцию сатирического разоблачения некоторых действующих лиц повести. Например:

Ф. Гордеев: С такой благочестивой рожей хорошо мошенником быть.. Кого ты убил тогда, Луп? (XIII, 267).

В приведенном примере просторечно-вульгарное слово «ржа» придает совершенно иной смысл поставленному в необычную с ним связь церковно-книжному слову «благочестивый» и в своем сочетании эти слова выступают уже в качестве средства выявления истинной сущности внутреннего облика купца Резникова, кроющейся под его внешней маской благопристойности.

Особенностью использования вульгарной и бранной лексики в языке Ф. Гордеева является и то, что он употребляет их в большинстве случаев не в обращении к простым людям, а по адресу представителей купечества. При этом в процессе «выламывания» Ф. Гордеева из своего социального круга в его речи увеличивается количество вульгарных, бранных и резко оценочных слов, адресованных к купечеству, что свидетельствует о нарастании оппозиции у героя к своему классу. Особенно показательна в этом отношении сцена на пароходе купца Кононова, где Ф. Гордеев выступает с обличительной речью против «хозяев жизни». Анафемами, дьяволами, подлецами, сволочами, чертями и другими подобными словами называет он тех, которые считают себя устроителями жизни и порядка.

Как и многие другие действующие лица повести, образ Ф. Гордеева дается М. Горьким в развитии и изменении. С развитием и изменением этого персонажа соответственно меняется и стиль его речи. Так, для языка Фомы-ребенка характерно наличие преимущественно простых синтаксических конструкций и разговорно-просторечных элементов лексики. Вот один из разговоров Фомы с отцом, из которого вырисовывается образ любознательного мальчика с наивными детскими вопросами и мыслями.

— Ты где был?

— По Волге ездил...

— Разбойничал? — тихо спросил Фома,

— Что-о? — протянул Игнат, и брови у него дрогнули.

— Ведь ты разбойник, тятя? Я знаю уж...

— Я купец! — строго сказал Игнат...

— Как дедушка Федор, калачник? — подумав, спросил Фома (II, 25—26).

Иной грамматический строй и лексический состав языка Ф. Гордеева во второй период его жизни — в период «выламывания» из своего социального круга. Неясность представлений Фомы об окружающей действительности, смутность его догадок о несправедливости существующих порядков, мучительность размышлений о цели своего существования, о «нитях и пружинах», управляющих жизнью людей, — все это наложило отпечаток и на речевую манеру героя. В языке Ф. Гордеева, наряду с появлением слов книжной и абстрактной лексики, все чаще встречаются резко экспрессивные и бранные слова и выражения, передающие нарастание раздражительности и озлобленности героя. В то же время речь Фомы часто бессвязна, путанна, полна недомолвок и отрывочных фраз, что отражает сбивчивость и неясность рассуждений персонажа, неумение его четко выразить свою мысль. Эту особенность

языка Ф. Гордеева писатель умело передает при помощи многоточий, тире, кратких вопросительных предложений и повторов слов.

— Нет погоди! — тоскливо сказал Фома, взяв его за плечо. — Что такое? Хуже я людей? Все живут себе... вертятся, суетятся, имеют каждый свой пункт... А мне — скучно... Все довольны, а что они жалуются — врут, сволочи! Это так они, — притворяются для красы... Мне притворяться нечего — я дурак... Я, брат, ничего не понимаю... Я думать не умею... Мне тошно... один говорит то, другой — другое... А она... Эх! Знал бы ты... я ведь на нее надеялся... Я от нее ждал... чего я ждал?.. Но она — самая лучшая... (VII, 148).

Однако на третьем этапе жизни Ф. Гордеева его речь претерпевает значительные изменения. Она становится более организованной, логичной, в ней меньше отрывистости и недомолвок. С расширением кругозора героя его язык заметно пополняется сложными синтаксическими конструкциями, элементами книжной и абстрактной лексики и в то же время просторечно-вульгарными, бранными и резко оценочными словами. Особенно четкое оформление речь Ф. Гордеева получает в момент его обличения купечества в заключительной сцене повести. Выступление Фомы на пароходе Кононова — это обвинение всему капиталистическому миру и звучит оно страстно и гневно.

Ф. Гордеев: — Что вы сделали? Не жизнь вы сделали — тюрьму... Не порядок вы устроили — цепи на человека выковали... Душно, тесно, повернуться негде живой душе... Погибает человек! (XIII, 266).

— Вы не жизнь строили — вы помойную яму сделали! Грязищу и духоту развели вы делами своими. Есть у вас совесть? Помните вы бога? Пятак — ваш бог! А совесть вы прогнали... Куда вы ее прогнали? Кровопийцы! Чужой силой живете... чужими руками работаете! Сколько народу кровью плакало от великих дел ваших? И в аду вам, сволочам, места нет по заслугам вашим... Не в огне, а в грязи кипящей варить вас будут. Веками не избудите мучений... (XIII, 270).

Когда же Фома оказывается побежденным в неравной схватке с купцами и осознает бесплодность своей одиночной борьбы, его речь снова становится отрывистой, сбивчивой и невнятной.

Ф. Гордеев: — Я пропал... знаю! Только не от вашей силы... а от своей слабости... да! Вы тоже черви перед богом... и — погодите! Задохнетесь... Я пропал — от слепоты... я увидел много и ослеп... как сова... (XIII, 275).

Таким образом, используя все богатство выразительных средств общенародного языка и умело применяя их при написании повести «Фома Гордеев», М. Горький с большим мастерством сумел создать типически-обобщенные художественные образы героев. Действующие лица повести говорят языком той социальной среды, представителями которой они являются. Вместе с тем, несмотря на наличие общих черт в языке и характере некоторых персонажей, речевая манера каждого из них имеет и свои индивидуальные особенности, отражающие своеобразие его внутреннего мира.

**И. А. ВОРОБЬЕВА**

### **К ВОПРОСУ О РАЗВИТИИ ГЛАГОЛЬНОЙ ПРЕФИКСАЦИИ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ**

Изучение истории глагольного префикса В-, анализ функций приставок ВЪЗ- и ВЫ- в древнерусском языке позволяют сделать несколько замечаний о характере развития глагольной префиксации в целом, поставить вопрос о причинах утраты приставками тех или иных значений, об условиях появления у них новых семантических оттенков.

При рассмотрении функции глагольных приставок в древнерусском языке невольно бросается в глаза недостаточная дифференциация их значений не только в выражении количественно-временных определений действия, но и в области обозначения локальных отношений, хотя основное пространственное значение выделяется у них довольно ярко. Так, приставка В-, кроме указания на направленность действия внутрь, что являлось ее главной функцией, могла обозначать направленность действия вверх или на поверхность предмета, хотя это значение было основным пространственным значением приставки ВЪЗ<sup>1)</sup>.

Появление данной функции у приставки В- в более древний период истории языка можно объяснить близостью семантики префиксов В- и ВЪЗ-. В говорах до настоящего времени они являются синонимами и употребляются одна вместо другой<sup>2)</sup>. Еще более близкими по значению были приставки В- и ВЪЗ- в древнерусском языке. Не только приставка В- могла выступать в функции приставки ВЪЗ-, но и последняя не менее часто употреблялась для обозначения направления действия внутрь, особенно в глаголах без суффикса -СЯ, обозначающих движение и физическое действие, например: *възвести* в зн. «ввести»: *възведоша* владыку Алексея в дом святыя Софьи (Новг. л. мл. изв. 1375 г.); *възойти* в зн. «войти»: *а ныне ведай, яко умерьши понеже помыслил еси взити въ Ерусалим* (Пов. вр. л. 1110 г.); *въеззидити* в зн. «въехати»: *того же лета въеззидиша Немци ратью Невою въ озеро Ладоское* (Новг. л. мл. изв. 1283 г.); *въложити* в зн. «вложить»: *и не по мнозехъ днехъ, бе некый человекъ, именов мирьскимъ от града Любча, и възложи ему богъ в сердце в страну ити.* (Пов. вр. л. 1043 г.) и т. д.

Все приведенные глаголы соединялись в древнерусском языке с обеими приставками, привносящими в глагол указание на направленность действия внутрь. Если приставка ВЗ- в современном русском ли-

1) Подробнее в нашей статье «К истории приставки В- в русском языке». Ученые записки Томского университета, т. 30, 1958 г., стр. 93.

2) Семантика приставки В- в говорах и произведениях устного народного творчества. «Ученые записки Томского университета». русский язык, т. 39, 1959 г., стр. 4—5.

тературном языке не может употребляться в функции приставки В-, то приставка В- до настоящего времени в некоторые группы глаголов привносит указание на направленность действия вверх, т. е. выступает в функции приставки ВЗ-, причем, «в ряде глаголов в современном литературном языке приставка В- вытесняет приставку ВЗ-. Приставочные глаголы взбегать, взлезать, всташить, еще обычные для писателей первой половины XIX века, у писателей более позднего периода встречаются реже, уступая формам вбегать, влезать, втащить»<sup>3)</sup>).

Кроме того, приставки В- и ВЪЗ- в памятниках древнерусского языка могли употребляться для выражения еще многих пространственных отношений, по существу являющихся основными значениями других префиксов. Так, приставка В- была близка не только с ВЪЗ-, но и со своим антонимом ВЫ- и могла указывать направление действия изнутри наружу<sup>4)</sup>. В свою очередь и приставка ВЫ- могла выражать направление действия внутрь, т. е. употребляться в функции приставки В-, например: ...выпроводилъ Антониа владыку на Хутино. И заутра **выведоша** опять на дворъ Антониа архиепископа и посадиша с нимъ 2 мужа. (Новг. л. мл. изв. 1228 г.) (Ср. а заутра **въведоша** опять Антониа архиепископа и посадиша с нимъ 2 мужа (Новг. л. ст. изв. 1226 г.); или: а впредь которые люди учнут **выезжать** в Козлов, распрашивал про тех воровских имянно, и из них, которой про вести ведаст больши, прислал тех с отписками к Москве самих. (Док. о Ст. Раз. 1, 180); тогда же учувъ Мьстислав Мьстиславлицъ зло то, въеха въ Новгородъ месяца февраля въ 11 день,... и **выеха** на Ярославъ дворъ и целова чьстный крестъ, а новгородьци к нему (Новг. л. ст. изв. 1215—16 гг.).

Кроме этого, приставка В- могла указывать направление к предмету, присоединение к нему, направление через определенное пространство, движение за предмет, сверху вниз, достижение пространственного предела<sup>5)</sup>).

Приставка ВЪЗ- употреблялась для обозначения направленности действия сверху вниз: Борис успе... и яко быша на бору начать **въсклоняти** святую свою главу (Иак. Бор. и Гл., 78); для указания направления действия через определенное пространство: тоя весне... аки огнени зари явшася от вьстока, **въсходяща** через небо... (Новг. л. мл. изв. 1360 г.); для выражения направленности изнутри наружу: того же лета **възбегоша** (половцы И. В.) из низу к Болгарамъ пред татары. (Лав. л., 1229 г.). Приставка ВЪЗ- могла обозначать удаление или отдаление: Ятвеземъ вытекьшимъ на ни изо осека сущим же нимъ снузници **возбегоша** (Ип. л., 1225 г.); обратное движение: Володимирко **възверже** ему грамоту крестьную... (Ип. л., 1144 г.).

Приведенные материалы указывают на то, что в древнерусском языке приставки еще не имели четкой дифференциации пространственных функций и часто могли употребляться в значении других, близких приставок. В современном русском литературном языке большинство этих пространственных значений у приставок не отмечается. Однако многие из них могут еще встретиться в русских народных говорах. Наши наблюдения показывают, что в говорах даже такие приставки, как В- и ВЫ-, могут употребляться одна вместо другой, то есть до сих пор не наблюдается резкой грани между началом и концом движения, так как начало и конец противоположны, но не существуют один без другого. В процессе совершенствования приставочного словообразования

<sup>3)</sup> Грамматика русского языка, т. I, изд. АН. СССР. 1952 г. стр. 580.

<sup>4)</sup> Указ. статья, стр. 94.

<sup>5)</sup> Там же.

префиксы теряют эти побочные пространственные значения, так как они более точно выражаются другими приставками.

Наблюдения над историей некоторых приставок в русском языке показывают, что их развитие направляется к большей четкости и расчлененности значений. Этот путь изменения и совершенствования функций был присущ всей системе приставочного глагольного словообразования.

По нашему мнению, процесс дифференциации значений приставок начался в литературном языке в конце XVII века и проходил особенно интенсивно в XVIII веке. Именно, в XVIII веке приставка В- начинает выражать только указание на направленность действия внутрь, реже направление вверх или на поверхность предмета, теряя все другие пространственные значения. Ее функция в некоторых глаголах переосмысливается, и глагол получает пространственную характеристику. Особенно показательны в этом отношении глаголы «вдаться», «вдаться». В древнерусском языке эти глаголы чаще всего отмечаются с результиративным значением приставки В-, например: и *вдасть* дары велики на Давыда (Пов. вр. л. 1097 г.). Даниль же и Василко *вдаста* ему ходити по земле своей. (Ип. л. 1238 г.); Володимиру же *пришедшу* Лучьску, и *вдася* лучане. (Пов. вр. л. 1085 г.).

В языке XVIII в., наряду с подобным употреблением глагола «вдаться», встречается и другое, где глагол сочетается с дополнением, выраженным винительным падежом с предлогом «в», что свидетельствует о наличии в глаголе пространственной определенности действия, хотя и в переносном смысле, например: сам себя в *беду* добровольно *вдает*. (Апофтегм. 1723 г.). И я холоп твой къ гетману полному къ Михайлу Пацу писалъ, чемъ бы его одержать, а не *вдался* бы онъ или полковники въ Русские места (ДАИ, 1665—1666 гг. № 1). Приставки в этот период не только теряют свои побочные пространственные функции, но и развивают новые, более отвлеченные, расширяют свои словообразовательные связи.

Рассматривая потерю некоторыми глаголами пространственной характеристики, а также утрату побочных пространственных значений, некоторые исследователи, в частности Е. И. Самохвалова<sup>6)</sup>, высказывают мысль о наличии в современном русском языке тенденции к сокращению пространственных определений действия, которая сопровождается другой тенденцией — развитием у префиксов более отвлеченных значений.

В связи с тем, что вопрос о путях и тенденциях развития приставочного глагольного словообразования еще полностью не выяснен, выскажем некоторые соображения на эту тему, и в частности, об указанной тенденции к сокращению пространственных определений действия.

Прежде всего, вывод о наличии этой тенденции сделан на основании изучения только тех древнерусских глаголов, которые перестали в современном языке присоединять приставки с ярко выраженной локальной функцией или совсем вышли из употребления.

Нам кажется, что это несколько односторонний подход, который не учитывает, во-первых, факта появления новых глаголов с пространственной функцией приставки, которые употреблялись в древнерусском языке без нее, во-вторых, тенденции к конкретизации значений приставок и уточнению их словообразовательных связей, в-третьих, определенной взаимосвязи и взаимообусловленности значений приставки и производящей основы, изменений, происшедших в этой связи. Что касается глаголов с приставкой В-, приводимых Е. И. Самохваловой в подтверж-

<sup>6)</sup> Диссертационная работа «Функции глагольных префиксов в Лаврентьевской летописи», Л. 1953 г.

дение этой мысли, то они либо в процессе совершенствования словообразовательных связей вообще перестали с ней соединяться, например, группа глаголов, обозначающих изменение положения предметов в пространстве (въсести, вълечи), либо, являясь глаголами отвлеченного действия, стали определяться приставками с более отвлеченным значением (въслати, вълчести), либо и в древнерусском языке не имели пространственной характеристики действия (въдати, въобразити, възавидети).

Рассмотрев современные глаголы с приставкой В- сравнительно с древнерусскими, мы неизбежно отметим значительно большее количество глаголов, которые стали присоединять приставку В- в пространственном значении в более поздний период, хотя бесприставочные глаголы в древнерусском языке употреблялись. Увеличилось количество глаголов с приставкой В- и суффиксом -СЯ, появилось много других глаголов, присоединяющих эту приставку в пространственной функции<sup>7)</sup>.

Эти факты расширения словообразовательных связей приставки В- в области выражения локальных отношений не подтверждают вывода о тенденции к сокращению пространственных определений действия.

Процесс дифференциации и конкретизации значений приставок привел не только к потере многих побочных пространственных функций приставок, но и к совершенствованию и уточнению словообразовательных связей префиксов и производящих глагольных основ, в результате чего одни глагольные группы перестают соединяться с той или иной приставкой, другие, наоборот, получают эту возможность. Следовательно, выявляя тенденции в развитии глагольной префиксации, нельзя не учитывать закономерной и определенной связи префиксов и производящих основ, изменений, происшедших в этой связи.

Так, глаголы, обозначающие воздействие на процессы еды и питья, присоединявшие в древнерусском языке приставку В- (въпоити, въкормити), в настоящее время этой приставкой не определяются. То же самое произошло с глаголами, обозначающими принятие предметом какого-либо положения в пространстве (въсести, вълечи). Кроме того, некоторые глаголы отвлеченного действия с непроемной основой (въчести, въсласти) также перестали присоединять приставку В-, определяясь другими, более отвлеченными по смыслу приставками.

Однако это было вызвано не тенденцией к сокращению пространственных определений действия, а процессом конкретизации и дифференциации функций глагольных префиксов, который обусловил изменение и совершенствование словообразовательных связей префиксов и производящих основ.

Эта мысль подтверждается тем фактом, что в современном языке появилось значительно больше новых глаголов с локальной функцией приставки В-, чем глаголов, потерявших возможность определяться данной приставкой, и глаголов, вышедших из употребления. Например, в словарном составе современного русского языка отмечаются не только новые глаголы движения (вкатывать, впархивать, впрыгивать, вдавливать, втискиваться и т. д.), конкретного физического действия (ввнчивать, вжимать, вкраивать, вметывать, вплавливать, впрыскивать и т. д.), глаголы, обозначающие физический или физиологический процесс (вмерзать, впитывать, всасывать и т. д.), но и глаголы с отвлеченным значением, особенно глаголы, обозначающие воздействие на умственную деятельность (втолковывать и т. д.), изменение в состоянии (вживаться, вработываться, втягиваться, въедаться и др.), целенаправленное чувственное восприятие (вглядываться, внюхиваться, вслушиваться, всматри-

7) Указ. статья «История приставки В- в русском языке», стр. 92.

ваться, вчувствоваться и т. д.), умственную деятельность (вдумываться, вчитываться и т. д.).

Однако определенная связь и зависимость между значением приставки и производящей основы устанавливается не только в лексическом, но и в грамматическом отношении, и эту связь также нельзя не учитывать при выявлении тенденции развития глагольной префиксации. Например, наблюдается определенная закономерность в соединении глагола и приставки В- с точки зрения классификации глаголов<sup>8)</sup>.

Так, в основной пространственной функции приставка В- никогда не соединяется с глаголами I класса (подкласс «Б»); те немногочисленные глаголы с суффиксом -е-, которые были нами отмечены (втереть, втереть), относятся к непродуктивным группам; очень редко эта приставка присоединяется к глаголам III продуктивного класса, особенно при наличии суффикса -СЯ. Чаще всего с приставкой В- в основном пространственном значении образуются глаголы I продуктивного класса (подкласс «А»), а также IV класса, хотя последних глаголов с данной приставкой значительно меньше, особенно в современном русском языке.

Изменения в связи приставки В- с производящими основами с грамматической точки зрения заключаются в следующем: постоянно возрастает число производных основ, увеличивается количество отыменных глаголов. Из продуктивных классов значительно пополнился I-й продуктивный класс (подкласс А) и меньше II и IV классы.

Наглядно это можно продемонстрировать на приводимых ниже таблицах. На табл. 1 дан подсчет глагольных основ с точки зрения производности и непроизводности, а также с точки зрения происхождения глагольного или именного. На табл. 2 рассматриваются продуктивные

Таблица 1

Периоды истории русского языка	Глаголы	Глаголы с непроизв. основой	Глаголы с произв. основой	Из них отыменных
Древнерусский язык	Глаголы без суфф. -СЯ	38	178	6
	Глаголы с суфф. -СЯ	13	84	6
Современный русский язык	Глаголы без суфф. -СЯ	32	289	19
	Глаголы с суфф. -СЯ	20	229	15

Таблица 2

Этапы русского языка	Глаголы	I		II	III	IV
		A	Б			
Древнерусский язык	Глаголы без -СЯ	71	—	13	3	49
	Глаголы с суфф. -СЯ	32	—	5	—	30
Современный русский язык	Глаголы без -СЯ	141	—	23	8	58
	Глаголы с суфф. -СЯ	124	—	15	1	46

<sup>8)</sup> За основу принята классификация, данная в «Грамматике русского языка», Изд. АН СССР, 1952 г., т. 1, стр. 533—578.

классы глаголов и их способность определяться приставкой В- на разных этапах истории русского языка.

Указанные изменения в связи приставки В- с производящими глагольными основами в грамматическом отношении также имеют большое значение для установления причин утраты некоторыми лексическими группами глаголов способности определяться приставкой В-, с которой они сочетались в древнерусском языке. Например, глаголы, обозначающие воздействие на процессы еды и питья (въкормити, въпоити), переставшие соединяться с приставкой В-, относятся к IV классу, который менее всего пополнился в современном языке, а глаголы «въчьсти», «въслати» имеют непродуцируемые основы, число которых тоже почти не увеличилось по сравнению с древнерусским языком, т. е. в грамматическом отношении эти глаголы не представляют того, что является развивающимся в настоящий момент.

Следовательно, не учитывая закономерной связи приставок и глагольных основ как в лексическом, так и в грамматическом отношении, нельзя сделать вывод о наличии той или иной тенденции в развитии внутриглагольного префиксального словообразования. Материалы по истории приставки В- опровергают положение о наличии тенденции к сокращению пространственных определений действия.

Можно возразить, что нельзя делать выводов по этому вопросу на материале приставки В-, так как она в современном литературном языке не имеет количественно-временных значений, в то время как другие приставки, например, ПО-, ИЗ-, У-, более часто употребляются именно для обозначения различных оттенков в способе протекания действия. Однако, несмотря на развитую систему количественно-временных определений, эти приставки не могут потерять пространственную функцию, если в языке нет другого способа выразить это содержание.

Приставка В-, как и все другие приставки, расширяя свои словообразовательные связи, получает возможность присоединяться ко все возрастающему числу глаголов с отвлеченным значением. Именно соединяясь с глаголами отвлеченного действия, приставки начинают развивать и систему количественно-временных определений действия.

Что же способствует этому процессу? Почему приставка В-, сочетаясь с отвлеченными глаголами, сохраняет свою пространственную функцию? Более того, почему она утратила свои количественно-временные значения, которые мы отметили у нее в древнерусском языке?<sup>9)</sup> Все эти вопросы полностью нельзя разрешить, изучая историю отдельных префиксов, так как развитие каждой приставки происходит не изолированно, а в связи с развитием всей системы приставочного глагольного словообразования, во взаимосвязи и взаимообусловленности с развитием близких по значению приставок. К сожалению, история многих глагольных приставок еще совершенно не изучена. Не претендуя на достаточное разрешение указанных вопросов, мы попытаемся высказать некоторые свои замечания и наблюдения, основываясь на тех материалах, которые имеются в нашем распоряжении.

Анализ древнерусских глаголов с количественно-временной функцией приставки В- показывает, что в современном русском языке большинство этих глаголов определяется другими приставками, в частности приставками: ПО-, У-, С-, ОБ-, ЗА-, ВОЗ-, НА-. Причина того, что приставка В- уступила передачу отвлеченных значений другим приставкам, заключается, на наш взгляд, в том, что указанные приставки уже в период древнерусского языка имели более развитую систему количественно-временных определений действия, чем приставка В-, и в ходе исто-

<sup>9)</sup> Указ. статья, стр. 95—100.

рического развития языка, в процессе дифференциации и конкретизации функций глагольных префиксов они победили, так как имели больший отвлеченный смысл, следовательно, более точно передавали эти значения.

Чтобы подтвердить данное положение, мы сделали попытку проанализировать функции приставки ВЪЗ- в древнерусском языке. Выбор этой приставки обусловлен ее близостью к приставке В-, как в области пространственных, так и в области количественно-временных определений действия.

Обе рассматриваемые приставки, присоединяясь к глаголам с отвлеченным содержанием, придавали им значение результативности или начинательности. Указание на результативность действия приставки В- и ВЪЗ- приносили в одни и те же лексические группы глаголов, например, в глаголы, обозначающие физическое действие (ввертети, в зн. «завернуть», вѣдати, вѣлековати в зн. «вылечить», но взвесити, възхватити, възвзязати); отвлеченное действие (възаменити, възкупити в зн. «купить»; но възгрозити, възделати, въздержати); умственную деятельность (въпамятовати, въразумети, но възпомянуги, възнеумети); чувства и психические переживания (въблагодарствовати, въволити, въстрашити, но вознебречи, възыграти, възбидети); состояние лица или предмета (въыкнути, възкыпети, възкысати, но възварити, възмочи, възберечи); воздействии на состояние лица или предмета (въвадити, възвоинити, възаконити, възневестити, но възбесити, възвадити, възвелети, въздрозити, въззверети, в зн. «сделать зверем»); речь и звуковые явления (въвещати, възименити, възпросити, но възбеседовати, възгласити, възмолвити, възпросити).

Многие глаголы рассмотренных групп могли сочетаться с обеими приставками в одном и том же значении, например: икона в ней аки солнце сияеть вельми украшена златомъ... и писцу тако не мочно вписати (Ст. Новг. 1347 г.). Дух святой вписати тако повеле (Кир. Тур. 67); но: како нареку день той или како возпишу его (Пов. о раз. Ряз. Волокол. сп. 16 в.); прежде восписах жалость земли русские... (Зад. 33). Или: възбраняти (Вопр. Кир.) и възброняти (Нов. л. ст. изв. 1163 г.), въздержати (Гр. Пск. Риге, 1463—65 г.) и въздержати (Сл. Дан. Зат.), възприяти (Изб. 1073 г.) и възприяти (Ип. л. 1147 г.), възтворяти (Изб. 1073 г., Пов. о. Таб. 17 в.) и възтворяти (Гр. В. Новг. 1304—1305 гг.) и многие другие. Некоторые глаголы, обозначающие речь и звуковые явления, также отмечены как с приставкой ВЪЗ, так и с приставкой В-: възглашати и възглашати (Изб. 1073 г.), възкликати (ДАИ, 1676 г.) и възкликати (Ип. л. 1235 г.); впети (Прол. 15 в.) и възпети (Пов. вр. л. 1015 г.), възпросити (Пов. вр. л. 997 г.) и възпросити (Ип. л. 1288 г.), възчюнути (Рев. акты, 1527 г.) и възчюнути (Дух. и дог. гр., стр. 62). Однако в целом приставка ВЪЗ- была более продуктивна в этой функции, чем приставка В-, и особенно с глаголами, обозначающими речь и звуковые явления.

В начинательном значении приставка ВЪЗ- была еще более продуктивным средством образования новых глаголов, обозначающих состояние (възблизити, възболети, възбунтовати, въздремати), физический процесс и воздействие на него (възгорати, възгретити, възжечи), отвлеченное действие (въсчати), желания и чувства человека (възалкати, възжелати, възлюбити, възхотети, възненавидети), речь и звуковые явления (възвыти, възракати, възглаголити).

Материалы древнерусских памятников говорят о том, что с некоторыми из этих глаголов сочеталась и приставка В-, также указывающая на начало действия или состояния, однако она встречается значительно реже.

Данные наблюдения над употреблением приставок В- и ВЪЗ- в древнерусском языке указывают на то, что приставка ВЪЗ- была более продуктивным средством образования глаголов с отвлеченным значением, чем приставка В-, хотя обе могли сочетаться с одними и теми же лексическими группами глаголов. Об этом еще более красноречиво говорят цифры подсчета глагольных основ, присоединяющих эти приставки в пространственных и количественно-временных значениях. Так, если приставка В- в памятниках древнерусского языка отмечена нами в локальной функции в 266 глагольных основах, а в количественно-временной в 116, то приставка ВЪЗ- пространственную определенность вносила в 74 глагольные основы, а количественно-временные определения — в 214<sup>10)</sup>.

Следовательно, приставка ВЪЗ- имела больше условий сохранить за собой передачу результативного значения, чем приставка В-, и естественно, что те глаголы, которые в древнерусском языке отмечены с обеими приставками, в современном русском употребляются только с приставкой ВОЗ-: возбранять, воздержаться, воспрещать, воспротивиться и т. д.

Однако результативное и начинательное значение в древнерусском языке выражалось не только приставками В- и ВЪЗ-, но и многими другими, например: С-, ПО-, ЗА-, У-, которые по мнению исследователей, значительно чаще употреблялись для придания действию количественно-временной определенности, чем для выражения пространственных отношений<sup>11)</sup>.

Заслуживает внимания и вывод С. М. Успенского о том, что наиболее общим значением, присущим всем приставкам древнерусского языка, было результативное значение<sup>12)</sup>. Поэтому в памятниках древнерусского языка отмечается большое количество однокоренных глаголов с близкой или тождественной семантикой, но различающихся приставками: въследовати — последовати; възавидети — въззавидети — позавидети; вътворити — вътворити — створити и т. д.

Естественно, что в языке сохранился тот глагол, который наиболее точно выражал данное понятие, с наиболее продуктивной в этом отношении приставкой.

Следовательно, изучая причины утраты и появления тех или иных функций у отдельных префиксов, нельзя сделать обобщение или вывести закономерность, исследовав историю только одной приставки, так как она развивалась не изолированно, а вместе с изменением и совершенствованием всей системы внутри глагольного словообразования.

Подробный анализ материалов по истории всех приставок русского языка даст возможность установить основные закономерности в развитии глагольной префиксации, воссоздать целостную картину ее совершенствования и изменения, где каждый префикс имеет свою историю, но историю, связанную со всеми другими, близкими по значению приставками, историю, обусловленную основными закономерностями развития словообразования.

В настоящее время при современном состоянии изучения глагольной префиксации можно лишь сказать, что процесс дифференциации функций глагольных приставок, начавшийся в конце XVII века и интенсивно проходивший в XVIII веке, привел к тому, что большинство приставок имеет в современном литературном языке строго определенные

<sup>10)</sup> Цифры по приставке ВЪЗ даны в некоторой степени приближенно. Однако уточнение этих цифр не может поколебать общего соотношения.

<sup>11)</sup> Указ. работа Е. И. Самохваловой.

<sup>12)</sup> Успенский С. М. «Язык смоленских грамот XII—XIV веков». Филологический сборник. Смоленск, 1950 г.

функции, которые проявляются в строго определенных лексических и грамматических группах глаголов. Синонимичные в каких-либо функциях приставки различаются либо оттенками значений, либо словообразовательными связями с производящими основами. Например, приставка ВЗ- обозначает возникновение интенсивно проявляемого действия (взмолиться, взреветь), в то время как приставка ЗА- может указывать на начало любого действия (заговорить, затопать). В свою очередь, связи приставки ЗА- с глагольными основами несколько иные, чем у приставки ПО-, которая вносит начинательное значение лишь в глаголы некротного подвида (пойду).

Не вызывает сомнения мысль некоторых исследователей, что основная линия развития глагольной префиксации — это появление у приставок отвлеченных значений, а затем превращение их в грамматический показатель совершенного вида. Известно, что все приставки русского языка, за исключением приставки В-, имеют более или менее развитую систему количественно-временных функций. Эти функции появились в связи с тем, что в сферу действия внутриглагольного словообразования вовлекалось все большее число глаголов, имеющих отвлеченный смысл и не допускающих пространственного определения в буквальном смысле. Почему же приставка В-, которая значительно расширила свои связи с подобными глаголами, не развивает в современном языке количественно-временных функций? Нам кажется, что немаловажное значение для развития более абстрактных функций приставок имеет связь с соответствующими по значению предлогами, из которых приставки произошли.

Если рассмотреть приставки с развитой системой абстрактных значений, то можно обнаружить, что у этих приставок нет такой тесной связи с предлогом, как у приставки В-. Это или приставки, значение которых полностью или частично не совпадает со значением предлога: ПО-, ПРО-, ПОД-, У-, или приставки, у которых вообще нет параллельного предлога: ВЗ-, ВОЗ-, ВЫ-, ПЕРЕ-, ПРЕ-, РАС-.

Употребляясь в глаголах с отвлеченной семантикой без соответствующего предлога, приставки теряют пространственную определенность и получают более абстрактный смысл. При глаголе же с приставкой В- обязательно наличествует дополнение, выраженное винительным падежом имени с предлогом «В», который и поддерживает локальную функцию приставки. См.: и в проводиша во Псковъ месяца августа 24 (Псков, 1 лет)... в в о д я т ь л ю д и д о б р ы в п о р у к у (Гр. Пск. Риге, нач. XIV в.). Или: ...и он вложил в это краткое слово представление о силе, подобной силе бога (Горьк. т. IV, стр. 72).; он может в ч и т а т ь что ему угодно, в д а н н ы е е м у п и с ь м а, н о д о к а з а т е л ь с т в в п о л ь з у с в о е г о м н е н и я н и к о г д а н е в ы ч и т а е т и з н и х (переписка Грановского, т. III, стр. 410). Как правило, это дополнение присутствует при всех глаголах, употребленных переносно или имеющих отвлеченное содержание (См. воплотить в жизнь, внедрить в производство, ввести в заблуждение и т. д.).

При отсутствии дополнения в винительном падеже с предлогом «в» значение приставки в подобных глаголах становится более отвлеченным, неясным, хотя еще нельзя говорить о полной утрате глаголом пространственной определенности. Например: в нежных умах в к о р е н я ю т ложные понятия (Ломонос, т. 7, 582, ср. «укоренить»); ...Таких гаваней, как Советская, немного на земле. Большая, закрытая со всех сторон, она может в м е с т и т ь л ю б о й ф л о т м и р а (Арс. Сквозь тайгу, гл. 2, ср. «поместить»). Из примеров видно, что если глагол выражает отвлеченное действие, то при отсутствии соответствующего дополнения пространственное значение приставки отступает на второй план, и глагол приближается по семантике к однокоренному глаголу, но с другой приставкой,

имеющей более абстрактный смысл. Поскольку предлог «в» имеет ярко выраженное локальное значение и наличествует в предложении с большинством глаголов, имеющих приставку В-, он способствует сохранению локальной функции приставки. И чем меньше зависимости между значением предлога и приставки, тем менее сильным становится управление приставочных глаголов, тем больше условий для развития количественно-временных функций приставок.

Несомненно, что общая линия развития глагольной префиксации— появление у приставок отвлеченных значений, превращение их в грамматические показатели совершенного вида глаголов. Однако не всегда глагольные префиксы развиваются по прямой линии к грамматической абстракции, и преломление общей тенденции в развитии словообразовательных средств может быть несколько иным для отдельных типов в зависимости от семантики, словообразовательных связей, от взаимосвязей с другими, близкими по значению словообразовательными моделями.

---

**В. В. ПАЛАГИНА**

### **ЛЕКСИКА САННО-ТЕЛЕЖНОГО ПРОМЫСЛА В ГОВОРАХ ТОМСКОЙ ОБЛАСТИ**

Специальная терминология в народных говорах — один из малоизученных, но очень важных вопросов диалектологии. Из различных групп производственной терминологии наименее освещенным в лингвистической литературе является вопрос о санно-тележной терминологии. Рассмотрению его и посвящается настоящая статья. Терминология санно-тележного дела не нашла отражения в работах по русской диалектологии, не попали термины санно-тележного дела в словари общенародного русского языка и территориальных диалектов. Даже в «Опыт терминологического словаря» Бурнашева (СПБ, 1843 г.) вошли лишь немногие термины санно-тележного дела. Довольно узкий круг терминов (главным образом местные названия типов саней и телег) в какой-то мере охвачен лексикологической литературой. Некоторые из названий средств передвижения и их частей помещены в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля, меньше их в «Опыте областного великорусского словаря» (1852 г.) и лишь единичные термины встречаются в других местных словарях говоров Европейской части Советского Союза и Сибири.

Всестороннее глубокое изучение специальных терминов по всей территории распространения русских говоров (наряду с изучением других групп словарного состава) может помочь разрешить вопросы, связанные с путями формирования и изменения русской производственной терминологии.

Санно-тележный промысел имел и имеет неодинаковое развитие в разных районах страны. По своим природно-географическим условиям Сибирь относится к тем районам, в хозяйственной жизни которых гужевой транспорт играл заметную роль. В Западной Сибири были населенные пункты, где санно-тележный промысел был основным промыслом. Вот что сообщается, например, о бывшей Нелюбинской волости Томской губ. в «Материалах для изучения экономического быта государственных крестьян и инородцев Западной Сибири»: «Районом наибольшего развития санного промысла является Нелюбинская волость и, в частности ее юго-западная окраина; более всего занимаются этим промыслом в д. Губиной, Верх-Сеченовой, Лавровой, Рыбаловой, Верхне-Петровой; во всех этих деревнях сани выделяет почти поголовно все население<sup>1)</sup>. Там же многие крестьяне занимались производством телег,

<sup>1)</sup> «Материалы для изучения экономического быта государственных крестьян и инородцев Западной Сибири», исследования А. А. Кауфмана, в. XVI, т. 2, СПБ, 1892 г., стр. 113.

для продажи. Старожилы некоторых деревень Томской области вспоминают, что до Октябрьской революции почти каждый крестьянин выделял сани и телеги, а земледелием занимались не все. В отдельных деревнях Томской области значение санно-тележного дела велико и в наши дни. Хотя первое место в большинстве из них уже заняло земледелие, тем не менее сохранились деревни, где и сейчас санно-тележный промысел является ведущим (например, д. Верхне-Сеченово Томского района, в которой организована промартель «Червонный кустарь», имеющая колесный завод и санные мастерские).

Естественно, что в таких деревнях некоторые специальные термины получают общенародное распространение. Это особенно относится к названиям разновидностей саней и телег, их деталей и основных материалов, используемых в производстве средств гужевого транспорта. Поэтому в большинстве опубликованных и рукописных лексических диалектных материалов, хранящихся в архиве Русского Географического общества, в архиве АН СССР и в словарном секторе АН СССР (в г. Ленинграде), мы встречаем слова именно этих семантических групп. Лексика, связанная с технологией обработки дерева, с самим процессом производства телег и саней, остается достоянием языка непосредственных участников этого процесса, даже в тех деревнях, где санно-тележный промысел занимает господствующее положение. Многие термины санно-тележного дела, таким образом, остаются узко специальными, в словарный запас всего населения не входят, а потому они обычно не попадают в диалектологические материалы.

В составе терминологии санно-тележного дела выделяется несколько тематических групп: во-первых, названия материала, применяемого в производстве средств гужевого транспорта. Это, прежде всего, названия пород деревьев, используемых в обозостроении. В наших говорах они немногочисленны, так как многих пород, высоко ценимых и применяемых кустарями Европейской части Союза, в Томской области нет. Здесь не растут дуб, бук, ясень, ильм, клен, граб и др. породы деревьев. Поэтому основным сырьем обозостроителей является береза, употребляются также сосна, лиственница (которую называют *ли ст в я г о м* или *ли ст в я н к о й*), на части, требующие гибкости, идут черемуха (*ч е р е м ш и н а*) и ива (*т а л и н а*). Используемая в санно-тележном деле древесина обладает различными техническими качествами, и каждый кустарь, выделяющий сани и телеги, хорошо знает названия сортов дерева. К ним относятся такие, как: *м е н д о в ы й л е с* или *м е н д а ч*, *м е н д а ч и н а* (мягкий, непрочный лес), *ж и р о в о й*, *ж и р о в ы й л е с* (высокий, прямой), *п р е с н я к*, *п р е с н и н а*, *п р е с н ы й л е с* (плохо гнущийся, выросший на болоте), *с у в о л ь*, *с у в о л и с т ы й л е с* (изогнутый, искривленный), *к р е м л е в о е д е р е в о* (выросшее на опушке, с очень твердыми слоями). Обозостроители различают также названия частей дерева: *к о м е л ь* (нижняя утолщенная часть), *б о л о н ь* (заболонь, слои, лежащие под корой), *к р е м ь* или *к р е н ь* (наиболее твердые слои дерева, образовавшиеся на стороне, обращенной к югу). В группу наименований сырья и материала входят также названия срубленного и обработанного дерева: *л е с и н а* (и срубленное, и растущее дерево), *д е р е в и н а*, *д е р е в я г а* (срубленное дерево), *с у т у н о к* (обрубок бревна), *с л е г а* (всякое нетолстое бревно), *т е с и н а* (доска) и др.

К лексике санно-тележного дела относятся, во-вторых, названия приспособлений, оборудования и инструментов для производства телег и саней. Здесь отмечаются названия помещений для распаривания полозьев и колесных ободьев (*п а р н я*, *п а р н и к*, *п а р и л ь н я*), помещения для их сушки (*с у ш и л о*), станка для сгибания полозьев и ободьев

(гибало, бало), а также частей гибала (гибеж, натяг, ступица, ступка и др.) и, наконец, названия различных инструментов первичной и вторичной обработки материала: пил разных видов (ножовка, лучковая пила, поперёшная, станковая), инструментов для очистки дерева от коры и сучьев (сколотень, теслой и др.), для строгания (струг, надструг и наструг, горбати́к, фуганок, шершебель и др.), для сверления (напарье — бурав, ложка, свёрло), для выдергивания гвоздей (выдерга) и др.

В-третьих, к лексике санно-тележного дела относятся названия изготавливаемых деталей (крупных и мелких). Это названия частей саней: полозья, в которых различают головку и хвост, копылья или копылы, среди которых выделяется особо завёрочный копыл (второй копыл, огибаемый оглобельной петлей), нащепы (продольные брусья, надолбленные на копылы параллельно полозьям), вязья или вязки (прутья, соединяющие противоположащие копылы), говельник или говейник (вязок, связывающий загнутые концы полозьев), стужень (прут, соединяющий головку полозьев с нащепами), хрясла, хряслины (поручни саней), поперечка (поперечная перекладина «кресел» саней), подстановка (деревянный столбик, стоящий после заднего копыла между полозом и нащепом, не связанный вязком с противоположащим) и др. В эту группу входят названия частей телеги: передняя и задняя подушки, дроги или дрожины (продольные брусья, соединяющие переднюю и заднюю часть телеги), подлизок (продольный нижний брус между подушками телеги), шкурок (шкворень, вертикальный стержень, проходящий через переднюю подушку и ось, при помощи которого поворачивается передняя часть телеги), ступка, ступица, тупица (внутренняя часть колеса) и др.

Лексика санно-тележного промысла охватывает терминологию, связанную с процессом подготовки сырья и полуфабрикатов, их обработки, сборки деталей. Например, лексика первичной обработки дерева, очищения его: шкурить, ошкурить лесину, сочить, обсочить дерево. Сюда же относятся слова и словосочетания: резать дерево (пилить), складывать в табор, стаборить (уложить штабелем), дружить полоз, передружить, выдружить (обработать) и др.

Последняя группа — это названия готовой продукции производства, разновидностей телег и саней по их назначению, устройству, способам упряжки (одноконные оглобельные или двухконные дышловые). Нами записаны такие названия саней: дровни — сани без кузова, розвальни — сани с отводами, кошева или кошовка — легкие глубокие сани с высоким задком, обитые рогожей, возок — большие обшитые сани с сидением. Названия телег: дроги — телега без кузова, сотящая из переднего и заднего ходов, соединенных дрожинами, роспуски — длинная телега без кузова для возки бревен, долгуша или долгушка — длинная телега с кузовом, одёр — короткая телега с кузовом для возки грузов, иногда двухколесная, дормес — большая простая телега для перевозки тяжестей, тарайка — двухколесная телега, ходок — легкая телега для езды, водовозка — телега для возки воды, сеновозка — телега для возки сена.

Лексика санно-тележного дела, записанная нами в Томской области, неоднородная по широте ее употребления в пределах русского языка. В ее составе есть общенародные слова: ось, обод, спица, долбить, строгать и много других. Некоторые общенародные слова употребляются в наших говорах параллельно с диалектными (клевщи — выдерга, строгать — стружить), причем в этом случае диалектные слова постепенно уступают место общенародным. Другой пласт

лексики санно-тележного промысла—лексика специальная, встречающаяся в специальной литературе по обозначению: копыл, дрожина, ходок, струг, ошкурить, кондовый лес, гибало, парник, подушка, кремь и др. Такие слова или вообще отсутствуют в словарях литературного языка или указываются как специальные термины. Некоторые слова из лексики санно-тележного дела наших говоров могут быть отнесены к диалектным. В специальной литературе этим словам противопоставлены или общенародные слова, или специальная терминология. Например: в говоре табор, в литературе — штабель, в говоре шкурок, в литературе — шкворень, в говоре подлизок, в литературе — развод, в говоре нога оси — в литературе конец оси. Иногда встречаются однокоренные соответствия, различающиеся только словообразовательными морфемами: в говоре — горбатик, в литературе — горбач, в говоре — болонь, в литературе — заболонь, в говоре — передовка, в литературе — передок, в говоре — постельник, в литературе — настил, в говоре — отводина, в литературе — отвод и т. п. Некоторые диалектные термины отличаются от терминов специальной литературы только своим звуковым оформлением или ударением: в говоре — хрясла, в литературе — кресла, в говоре — комель, в литературе — кбмель. Отдельные термины санно-тележного промысла нашего говора в литературе по обозначению передаются описательно: заверка — оглобельная петля, стаборить — сложить штабелем, говейник — вязок, соединяющий верхние концы полозьев.

Большинство диалектных терминов санно-тележного дела, отмеченных в говорах Томской области, оказалось общесибирскими: хрясла, нащеп, бало, завёрка, кошовка и др. Ряд слов оказался известным северновеликорусским говорам: бало, болонь, болонистый, деревина, долгуша, одёр, роспуски и др.<sup>2</sup> Лишь единичные слова не найдены нами ни в словарях, ни в других материалах по лексике. Это, например, слова: суволь, суволыстый (ср. северновеликорусское сувой), выдружить, передружить, дружить, гибёж, шкурок (ср. куро́к в других русских говорах). Однако отнесение этих терминов к узко местным «томским» словам преждевременно из-за отсутствия материала по специальной терминологии других говоров.

Неоднородна разбираемая лексика и по распространению ее среди местного старожильческого населения Томской обл. Некоторые слова употребляются всем местным населением, независимо от возраста и профессии. Это, например, названия разных видов саней и телег, до настоящего времени применяемых в хозяйстве и служащих постоянно действующим средством передвижения и перевозки грузов: дроги, кошовка, сеновозка, ходок, розвальни и др. Общеупотребительны в Томской обл. и некоторые названия основных деталей (частей) телеги и саней: хрясла, ступка, копыл, дрожина и др. Есть термины более узкого, профессионально ограниченного распространения. Они — принадлежность языка лиц, занятых в определенных отраслях труда. Так, названия различных видов леса, частей древесного ствола, инструментов и оборудования есть как в активном словаре обозначителей, так и в словаре плотников, столяров, лесозаготовителей. Можно выделить также слова узко специальные, понятные не всем

<sup>2</sup>) Опубликованные и рукописные материалы по сибирской диалектологии, опубликованные материалы по лексике северновеликорусских и южновеликорусских говоров.

местным жителям, а лишь людям, непосредственно занятым в санно-тележном производстве: гибёж, полевой и коренной концы ступицы и др.

Терминология санно-тележного дела в говорах Томской обл. отличается от некоторых других групп производственной терминологии по своему происхождению. В северных районах Томской обл. (Верхне-Кетском, Каргасокском и др.) очень распространена охотничья и рыболовецкая терминология (в силу природных условий охота и рыбная ловля там являются основным занятием населения). Эта терминология насыщена неславянской лексикой из языков аборигенов Сибири — остяков, татар, кетов: черкан, чердак, атарма, ибальджа, ига, камга, чёнъжа, ютуш, юнга, чертанбаш и т. п. Терминология санно-тележного дела состоит, главным образом, из слов с общеславянским корнем, инославянские слова в ней составляют незначительный процент (конда, мянда, сутунок и несколько других)<sup>3</sup>). Иностраные термины специальной литературы в старожильческих говорах Томской обл. распространения не получают. Так, например, сохраняется термин гибёж и не воспринимаются равнозначные с ним термины специальной литературы: лекало, шаблон, гибала.

Для терминов санно-тележного промысла Томской обл. характерна устойчивость. В то время как терминология сельского хозяйства подверглась в этих говорах значительным изменениям<sup>4</sup>), диалектная лексика санно-тележного дела, зафиксированная в сибирских говорах XVIII—XIX вв., употребительна и в наше время. Но устойчивость эта, несомненно, не абсолютная. Некоторые изменения наблюдаются и в разбираемой терминологии. С исчезновением реалий соответственно утрачиваются отдельные слова: выходит из активного словаря слово одёр, как название сейчас не изготовляемой разновидности телег, исчезает слово пошевни — название саней, в настоящее время не применяемых. Интересно в плане изменений терминологии санно-тележного дела название сердечника, проходящего через переднюю подушку и ось телеги. Во многих говорах Западной Сибири эта часть имеет два сосуществующих названия: диалектное куро<sup>5</sup>) и общенародное шкворень. Путем контаминации этих слов возникло новое диалектное образование шкурок, записанное томскими диалектологами в нескольких селах Томского и Шегарского районов Томской обл. Однако это слово, значительно ограниченное локально<sup>6</sup>), оказалось недолговечным. В настоящее время его начинает вытеснять слово штырь и раньше известное нашим говорам, но с более общим значением — «любой стержень, на котором что-либо вращается». К изменениям санно-тележной терминологии относится и постепенное исчезновение узко локального слова жучить с я: «Чтобы полозья не жучились, их охлаждают» (записано в д. Верхне-Сеченово, Томского р-на, Томской обл.). Многие сибиряки-старожилы уже не помнят этого слова и при изготовлении полозьев употребляют в разговоре общенародные слова «коробиться», «трескаться», «ломаться» и др. Остальные, даже диалектные термины санно-тележного дела живут в речи сибиряков и в наши дни.

<sup>3</sup>) На 304 термина санно-тележного дела, записанные нами в старожильческих говорах Томской обл., приходится 8 инославянских слов.

<sup>4</sup>) Об изменениях сельскохозяйственной терминологии см. кандидатскую диссертацию автора статьи «Современный говор сторожильческого населения западной части Томского района Томской обл. Томск. 1950 г.

<sup>5</sup>) В. И. Даль считал слово КУРОК сибирским (см. «Толковый словарь живого великорусского языка», 1852 г).

<sup>6</sup>) Нам не удалось найти слова шкурок ни в опубликованных, ни в рукописных материалах по русской диалектологии.

Э. Ф. МОЛИНА

### ПРИЧАСТИЕ С ФОРМАНТОМ -lo/-lā В ЛАТИНСКОМ ЯЗЫКЕ

Разница между причастием и отглагольным прилагательным мало отчетлива. Наиболее часто встречающийся формант -lo/-lā в большинстве индоевропейских языков образует причастие (например, открыть, *duc-to-s*, *gelehr-t*); в греческом же языке прилагательное (*παίδευτος*, *παίδευ-τε-ος*). В латинском языке грамматикализовано два причастия, одно с формантом -to/-tā, другое с формантом -nt-. Однако в латинском языке дописьменной эпохи существовал еще один причастный формант, не распознанный, но продуктивный, отнесенный впоследствии к суффиксам, образующим прилагательные. Сравнение с славянскими языками, в особенности с русским языком, дает нам право говорить об этом типе причастия в латинском языке. Речь идет о причастиях на -l- (-lo/-lā).

Чтобы уяснить себе причины, почему этот вопрос еще не разработан, следует вспомнить о полисемии словообразующих элементов. Полисемия и помешала увидеть в данном форманте причастный элемент. Слишком распространен суффикс -lo/-lā в значении уменьшительного суффикса. Латинский элемент -ulus/-ula образует уменьшительные как от существительных (*forma-formula*), так и от прилагательных (*parvus-parvulus*, *parvula*, *parvulum*). В слова же типа *gegulus* входит глагольная основа, а не именная; здесь налицо суффикс с иной функцией и с иным значением. Бругман <sup>1)</sup> обе функции элемента знал.

#### I.

А. А. Грушка в работе „Этюды по латинскому именному основообразованию“ <sup>2)</sup>, рассматривая латинские слова типа *gegulus*, называет их „лжеуменьшительными образованиями“. Зная, что суффикс -ulus, -ula является суффиксом уменьшительности в латинском языке, он устанавливает для данного суффикса еще и иную семантику, но связать ее с другими типами слов ему не удается, хотя он всецело стоит на твердой почве сравнительно-исторического языкознания. Он правильно подмечает смысловой оттенок отглагольных слов, обозначающих носителя определенного действия. Однако объяснить эту форму ему не удается; он всего лишь констатирует ее существование.

А. А. Грушка не является первым исследователем, уделяющим внимание этому интересному типу словообразования, но он первый,

1) К. Brugmann, *Grundriss* II 186.

2) Москва, 1906 г.

который находит возможным говорить о словах уменьшительных по образованию, неуменьшительных по семантике.

Гельвих <sup>3)</sup> еще в конце прошлого века писал, что „отглагольные прилагательные имена на -ulus(-ulus) нередко смешиваются с уменьшительными именами, имеющими, как известно, то же окончание“. Таким образом он четко разграничивает два типа слов, в которых встречается один и тот же полисемантический суффикс. Гельвих не ставит вопроса о происхождении суффикса -ulus, как не ставит его и Грушка; но он очень детально разбирает семантику отглагольных прилагательных, оформляющихся при помощи этого суффикса. Существенными признаками, по которым их можно отличить от уменьшительных слов, он считает тесную связь их по значению с соответствующими глаголами, всякое отсутствие демунивативного оттенка и отсутствие имен, от которых они могли бы быть уменьшительными. Таким образом Гельвих приходит к выводу, что „имена прилагательные на -ulus выражают только действие или состояние, приписываемое предмету как его признак. Поэтому можно сказать, что эти имена прилагательные близки по значению *participium praesentis*“. Приведенные слова доказывают, что Гельвих очень близко подошел к нашему толкованию этих образований, однако он ограничивает свой результат замечанием, что слову *gerulus* и встречающимся у Плавта сложным с ним *damni-gerulus*, *scuti-gerulus*, *saluti-gerulus* можно приписать инструментальное действие. *Salutigeruli pueri* (Aul. 502) будто бы можно объяснить как *pueri, per quos salus geritur* (потому, что они делают это не по собственной инициативе, а по поручению). В данной же работе эти слова рассматриваются как сложные со вторым глагольным компонентом, где первая часть является дополнением к нему. *Saluti-gerulus* „приветствующий, несущий привет, выражающий привет“; *scuti-gerulus* „щитоносец, несущий щит“ и т. д.

Штольц <sup>4)</sup> путает две функции индоевропейского словообразовательного форманта -lo/-lā, полисемию которого установил Бругман <sup>5)</sup>. Штольц <sup>6)</sup> говорит о склонности древнейших римлян к уменьшительным словам и приводит среди других примеров два выражения: *rex sacrificulus*, *flaminina sacerdotula*, замечая, что первое слово данного типа *sacrificulus* является словом отглагольного происхождения, в сочетании играет роль определения, т. е. прилагательного, а второе слово *sacerdotula* имеет в основе существительное *sacerdos*, *sacerdotis*, m. f., является определяемым словом, и формально не приходится возражать против того, что оно уменьшительное.

В другом же месте <sup>7)</sup> Штольц, ссылаясь на Бругмана, говорит о свойстве суффикса -lo/-lā образовывать существительное, главным образом название действующего лица. Среди приводимых слов мы видим слова *gerulus* (которому приписывается функция существительного), *patulus* „открытый“ (ср. глагол *patere* „быть открытым“), *torculus* „давильный“ (ср. глагол *torquere*), *bibulus* „пьющий“ (ср. глагол *bibere*—пить), *credulus* „верящий“ (ср. глагол *credere* „верить“), *pendulus* „висящий“, „висячий“ (ср. глаг. *pendere* „висеть“). Отсюда франц. *pendule* „висячие часы“, нем. *Pendel* „маятник“, *querulus* „жалующийся“, „жалобный“ (ср. глаг. *queri* „жаловаться“), *stridulus* „скрипучий“ (глаг. *stridere* „скрипеть“), *taedulus* (Fest. 548) „омерзительный“. Однако нигде не указывается на отглагольный характер приведенных слов.

3) Гельвих. Наблюдения над именами прилагательными у Плавта, СПб 1893.

4) F. Stolz. Historische Grammatik der lateinischen Sprache, Heidelberg 1895, Bd. 1, H. 2.

5) Brugmann. K. Grundriss II. 431.

6) Ук. соч., стр. 574.

7) Ук. соч., стр. 505.

Известный швейцарский ученый Макс Нидерман <sup>8)</sup> несколькими годами позже писал: „Всякий знает, что часто на значение суффикса влияет случайное обстоятельство. Таким образом, вполне нейтральный по своей природе уменьшительный суффикс *-ulo-* приобрел способность выражать порочные стремления потому, что слово *bibulus* (пьяница) имело отрицательное значение“. Такое анекдотическое объяснение переходит от одного крупного ученого к другому и только в пятом издании латинской грамматики отчетливо и твердо слова типа *gerulus* обозначаются как отглагольные прилагательные <sup>9)</sup>, притом настолько твердо, что в виде параллели приводится греческое отглагольное прилагательное *στῆλος*, являющееся производным от глагола *στύλω*. Авторы находят возможным утверждать, что данный тип был распространен еще в языке-основе.

Следовательно, можно поставить вопрос о продуктивности данного типа в латинском языке, о датировке его и о параллелях в других языках. О том, что образование производного прилагательного с суффиксом *-ulus* не имело очень большого распространения в период литературной латыни, что оно вышло из категории причастий, говорит то небольшое число слов, которое сохранилось. Кроме приведенных упомянуто еще следующие: *figulus* „Лепщик, гончар“ (глагол *figere* „лепить“), *tremulus* „дрожжащий“ (глагол *tremere*, *involvulus* гусеница, завертывающаяся в листья“ (глагол *involvere* „завертывать“), *convolvulus* то же самое у Катона и Плиния, *Serpula* „змея“ у Феста (глагол *serpere* „ползать, пресмыкаться“), *legulus* „собиратель, сборщик“.

Штольц-Шмальц указывают на то, что тип продуктивен для слов, означающих звучание: *serpulus* „шумный“, *garrulus* „болтливый“ (*garrulus rivus* „журчащий ручей“), *gemulus* „вздыхающий“, *stridulus* „скрипучий“, и что последнее слово образовалось не в латинском языке, а еще в индоевропейском языке-основе.

К этому списку Гельцер <sup>10)</sup> прибавляет еще позднее слово *segnulus* „видящий“ (глагол *segnere* „видеть“), которое встречается лишь в литературе средних веков. Однако Гельцер отмечает, что слова данного типа постепенно исчезают из языка, не образуя возрастающей группы. Одним из очень стойких образований является слово *gerulus*, которое мы встречаем как у Плавта, так и у поздних писателей первых веков нашей эры.

Для Плавта оно является вполне живым и жизнеспособным. Форма *gerulus*, *gerula* входит в состав сложных слов, первой частью которых бывает существительное.

Гельвих <sup>11)</sup> приводит следующие сложные слова, встречающиеся у Плавта: *damni-gerulus* „причиняющий убыток“, *mun ri-gerulus* „приносящий подарки“, *pugi-gerulus* „доставляющий пустяки“, *plagi-gerulus* „переносящий побои“ (т. е. раб), *sandali-gerula* „носящая сандалии“ (т. е. раба), *scuti-gerulus* „щитоносец“, *geruli-figulus* „зачинщик“, *saluti-gerulus* „передающий привет“.

Следует упомянуть о том, что последнее слово встречается в литературе не раз, однако Апулей, Авзоний, Пруденций пользуются другой, упрощенной формой *saluti-ger*.

Гельвих большинство приведенных слов считает плодом творческой фантазии Плавта или народными шуточными выражениями, так

<sup>8)</sup> Niedermann, M. Studien zur Geschichte der lateinischen Wortbildung. Indogermanische Forschungen, X 1899, s. 250.

<sup>9)</sup> Stolz-Schmalz. Lateinische Grammatik München, 1928, стр. 217.

<sup>10)</sup> Goelzer. Etude lexicographique et grammaticale de la latinité de St. Jérôme, Paris, 1884, стр. 144.

<sup>11)</sup> Гельвих. Цит. соч.

как в дальнейшем они в литературе не встречаются. Однако в литературе встречаются образования, близкие к приведенным, с тем же глагольным компонентом, но лишенные элемента — *plus, -ula*. Слова *fraudiger* „обманный“ (встречается у писателя III в. н. э. Тертуллиана), *penatiger* „носящий домашних богов, пенатов“ (встречается у Овидия), *cogniger* „имеющий рога“, *famiger* „прославленный“ по своему образованию напоминают сложные с *fer*: *armifer*. Отсюда понятно, что при наличии форм с простым *ger* слово *gerulus* могло рассматриваться как уменьшительное. Латинский уменьшительный суффикс *-ulus, -ula*, совпадает с фонетической точки зрения со звучанием суффикса, образующего от глагольной основы форму, обозначающую в виде прилагательного действующее лицо, т. е. форму, которую мы можем называть причастием активным. Стоит разобраться в том, совершенно ли параллельны два форманта *ger* и *gerulus* по своему образованию, или они находятся в какой-либо зависимости друг от друга.

Глагол *gerere* является целиком латинским. Вальде-Гофман<sup>12)</sup> указывают, что нет к нему индоевропейских параллелей, следовательно, мы можем считать, что он развился на италийской почве вполне самостоятельно. Глагол *gerere* в литературе встречается в известных твердых словосочетаниях: *bellum gerere*, *arma gerere* и в сложных словах, как *belliger*, *armiger*. Но глагол *gerere* имеет основой не компонент *ger*, а компонент *ges*. Главные формы этого глагола, как мы помним, *gero*, *gessi*, *gestum*, *gerere*. В латинском языке существует период, характеризующийся процессом ротацизма. Всякое простое *s* в положении между двумя гласными звуками, переходило в *g*. Следовательно, форма *gerulus* есть та форма, в которой закономерно появился звук *g*; она и не может быть уменьшительной, т. к. тогда она звучала бы *gesulus*, а не *gerulus*, ибо исходной формой была бы форма *ges*, а не *ger*. Присоединение уменьшительного суффикса является процессом факультативным и поэтому не может вызвать к жизни фонетическое изменение звука *s*. Следовательно, процесс развития глагольной формы шел не от *ger* к демунивативному *gerulus*, а наоборот, от причастия *gerulus* к его сокращению *ger*. В языке *ger* как самостоятельное слово не встречается, оно встречается только как компонент сложного образования. Такие композиции в латинском языке весьма распространенное явление. Глагольный компонент в виде презентной основы играет роль активного причастия и занимает последнее место, в то время как именной компонент является по отношению к нему прямым дополнением, например *armifer*, *tibi-cep*. Когда стала угасать причастная форма на *ulus*, оставался всего лишь один шаг, чтобы отбросить ее и заменить ее по аналогии глагольной основой, не отягченной суффиксом. Таким образом могло случиться что слово *gerulus* сократилось в *ger*. Время Цицерона и Цезаря создавало новые сложные слова с производным глагольным формантом, ясно обнаруживающим свое происхождение от другой глагольной формы, например *igniger*.

Можно привести другой случай, где развитие языка шло аналогичным путем. Уже упоминалось сочетание *rex sacrificulus*. Наряду с этим сочетанием любой словарь дает нам дублетную форму *sacrificus*. Сочетание *rex sacrificulus* относится к языку религиозной обрядности древнего Рима. Нам известно, что все, что связано с терминологией древнейшей культовой жизни, сопротивляется изменениям в языке. Известные штампы, известные формулы сохраняются дольше, чем слова, не связанные между собой. Сохранился ведь даже гимн жреческой коллегии арвальских братьев, хотя язык настолько изменился

<sup>12)</sup> Walde — Hofmann. Lateinisches etymologisches Wörterbuch, Bd. I, Heidelberg, 1938.

к эпохе письменности, что слова нам сейчас непонятны. У Катона мы встречаем слово *legulus*, являющееся производным от глагола *legere* „собирать“. Оно обозначает „собирателя“, „сборщика“. В сложном же слове *sorti-legus* мы встречаем компонент *legus*, который тоже более позднего происхождения. Раннее образование существительных, производных от глаголов с основой на заднеязычный звук, шло не по пути создания новой гласной основы на -o-, а путем присоединения к существующей основе звука -s, признака именительного падежа (*artifex, lex*). Такое же соотношение мы видим в словах *bibulus* и *bibus*. Правда, Штольц уверяет, что слово *bibulus* возникло в „классическое время“, т. е. в век Цицерона и поэтов первого века до нашей эры, но нам известно прозвище *Vibulus*, соотнесен в плебейском роде Кальпурниев. Такие прозвища появились задолго до эпохи расцвета римской культуры и письменности. К тому же образования типа *bibulus* или *gegulus* к тому времени давно утратили свою продуктивность, уступив место другим образованиям.

Нам представляется редкий случай: мы в состоянии датировать образование отглагольных прилагательных, несущих функции причастия, точно указать время, когда формант *ulus* был живой категорией, когда при помощи его образовывались причастия. Если сочетание *tex sacrificulus* мы должны датировать далекой эпохой установления жреческих коллегий, т. е. VIII веком до нашей эры, то в слове *gegulus*, мы имеем чисто лингвистические критерии. Нам известно, что процесс перехода звука *s* в *g* в положении между гласными, закончился в середине IV века. Называют Аппия Цензора тем, кто первый узаконил письменное проявление этого процесса. Прежние „Нумазии“ стали „Нумериями“. Мы видим, что это произошло задолго до расцвета римской литературы; Плавт начинает творить лишь во второй половине III века до нашей эры. Он пользуется готовыми формами, готовыми словами. Суффиксальное словотворчество данного типа уже закончилось. Компонент *-ulus* как таковой утратил свою созидательную силу. Он был живым элементом в дописьменной латыни. Он был живым, т. к. создал причастную форму даже от глагола, не существовавшего в языке-основе. Он мог создать причастную форму для глагола *sacrificere*, внешняя форма которого обнаруживает развитие внутри латинского языка. Гласный звук -a- глагола *facere* изменился в -i- под влиянием доисторического ударения, которое всегда стояло в начале слова. Оттого, что создавался сложный глагол с новой первой частью и ударение переносилось на начало, -a- глагола *facere* претерпевало ослабление, в результате которого появилось -i-. Это ранний процесс, потому что тот же глагол, соединяясь с другими приставками, в эпоху расцвета латинской литературы сохраняет своё -a- (например, глагол *refacere*). В литературном латинском языке уже нет начального ударения; оно заменено новым законом третьего слога. К эпохе письменности причастия на *-ulus* были вытеснены другой формой причастия на *-ns, -ntis*. Как отглагольные прилагательные они утратили свою продуктивность, оставаясь в языке лексическими реликтами. Но словообразовательная традиция их не обрывается; продолжается существование их в видоизмененной форме.

## II.

Перехожу ко второй части исследования, а именно: к рассмотрению латинского компонента *-ulus, a, um*. Индоевропейской формой этого суффикса является *-lo/-lā*. На почве латинского языка развивается комплекс *-ulo/-ulā* (в законченной форме *-ulus, -ula, -ulum*). Это -u-

является своего рода разъединительным гласным звуком, т. к. мы знаем неспособность латинян произносить сложные консонантные звукокомплексы. При этом язык идет двояким путем: или уничтожает ряд согласных (как, например, в именительном падеже согласных основ *civitat-s > civitas*) или путем разделения нескольких согласных при помощи гласного. Нам известны такие случаи, как параллельные формы *periculum* и *periculum*, *saeculum* и *saesulum*, где вторая форма более поздняя. Этот разъединительный гласный звук характерен для латинского языка, но не для итальянских языков вообще. Мы знаем, что умбрский язык знает только форму *Kalles* (N.pl.) вместо латинского *catulus* (*catuli*-N.pl), форму *vitluf* (Acc. pl) вместо латинского *vitulos*. Мы, следовательно, вправе считать, что -lo/-lā является исконным суффиксом, который выступает в словообразовании в различных функциях: он образует прилагательные отглагольного характера, он образует так называемые *nomina instrumenti*<sup>13)</sup> и, наконец, имена уменьшительные. Нас последние две функции в рамках данной работы не интересуют, нас интересует только первая. Поэтому мы должны установить, в каком из индоевропейских языков мы встречаемся с этим компонентом в той же функции. Что же это за функция?

В старославянском и в древнерусском языках суффикс -lo/-lā (ль, ла) встречается очень часто. Здесь он является чрезвычайно продуктивным и выступает носителем той же самой функции образования не только отглагольного прилагательного как такового, но и причастия действительного залога. Форма бывает или номинативная, соединяясь со вспомогательным глаголом *умѣль*, *умѣла* есть, *быль*; в этом случае она является чисто причастной, неся функцию сказуемого. Или же она образует определение к определяемому слову и приобретает таким образом свойство прилагательности. Бругман<sup>14)</sup> называет отглагольными прилагательными все те образования, которые обладают в большей или меньшей степени свойствами причастий. В современном русском языке глагольная форма на -л, -ла потеряла свой причастный характер (*умел*, *бывал*, *смел*), превратившись полностью в форму прошедшего времени. Однако функции причастия как определения, т. е. как отглагольного прилагательного, сохранились, хотя и не являются продуктивными. Мы имеем в русском языке большое количество таких слов, которые, приняв полные, т. е. местоименные окончания, не отличаются от других прилагательных:

гореть	— горелый	устать	— усталый
загореть	— загорелый	возмужать	— возмужалый
загореть	— загорелый	одичать	— одичалый
зреть	— зрелый	постоять	— постоялый
спеть	— спелый	линять	— линялый
уметь	— умелый	таять	— талый
озвереть	— озверелый	мерзлый	
очуметь	— очумелый	тяглый	
жить	— жилой	беглый	
пожить	— пожилой	рослый	былой
вянуть	— вялый	взрослый	бывалый
блекнуть	— блеклый		

Сохранились в разговорном языке прилагательные, которые ясно обнаруживают свое глагольное происхождение, как основной, так и суффиксом; но глагол, как таковой угас; его в современном языке

<sup>13)</sup> Osthoff. Forschungen im Gebiet der idg. nominalen Stammbildung, Jena 1875, S. 174.

<sup>14)</sup> Brugmann, цит. соч. II. 423

нет. Приведу несколько примеров: унылый; глагол *нѣть* сохранился, а *унѣть*—нет, постылый: *стыть* есть, а *постыть*—нет. Буслаев<sup>15)</sup> говорит по поводу их: „В старинном языке гораздо свободнее нынешнего было производство таких прилагательных. Так, например, употреблялись формы: *розсѣлый*, или *разсѣлый* (т. е. разсевшийся „от сиего камня от разсѣлого“, Юридические акты 1532 года).

Эта категория причастий-прилагательных имела очень большое распространение в русском языке, что доказывают те многочисленные фамилии, который сохраняют старую форму. Напомню такие фамилии отглагольного характера с явно выраженным причастным элементом, обозначающим носителя действия, как: Мерцалов, Качалов, Шагалов, Поспелов, Коптелов, Некипелов, Нетушил, Поспишил, Молчалин, Томилов.

Таким образом ясно, что суффикс—*lo/—lā* как в латинском, так и в русском языке был продуктивным в одной и той же словообразовательной функции. В двух далеко разошедшихся индоевропейских языках, в разные по времени эпохи обнаруживается один и тот же словообразовательный процесс с одинаковыми суффиксальными элементами. Эти элементы оказываются живыми для латинского языка долитературной эпохи; как уже было сказано, эти образования можно отнести к IV веку до нашей эры (*gerulus*) и даже к более раннему времени, как доказывает культовое сочетание *gex sacrificulus*. Это слово восходит к VIII веку нашей эры. Старославянский же язык, а тем более древнерусский выступает на историческую арену более, чем тысячелетием позже. Таким образом всякое взаимовлияние исключено. Тем более поражает та общая тенденция в развитии одного и того же языкового явления, которое направляет дальнейшее существование и изменение данного элемента в самостоятельной жизни каждого из обособившихся языков. Внутренние законы развития как того, так и другого языка в отношении определенного языкового процесса оказываются одинаковыми. Элемент—*lo/—lā* как тут, так и там образует форму причастий, которые постепенно теряют свой глагольный характер, т. е. теряют отчетливые грани в категории времени и залога и переходят в простые прилагательные.

### III.

Мы знаем, что продуктивность формантов имеет определенную очередность. Когда один формант начинает терять свою выразительность, его заменяет другой формант. Или же второй формант, более выразительный на данном этапе развития, становится рядом с утратившим свою силу, поясняя его. В современном русском языке имеется целый ряд таких слов, которые сохранили явные следы такого процесса. Имеется индоевропейский суффикс—*iv—*, который образует прилагательные. В русском языке к утратившей свой причастный характер форме, утратившей даже значение прилагательного, присоединяется пояснительный суффикс—*ив-ъ*<sup>16)</sup>. Например, причастие „молчал“, не будучи уже прилагательным, становится им от присоединения указанного элемента. Молчал-ив-ый является уже полноценным прилагательным. В. В. Виноградов<sup>17)</sup> приводит ряд таких гла-

<sup>15)</sup> Историческая грамматика русского языка, ч. I. Этимология, Москва, 1881 г., стр. 113.

<sup>16)</sup> Чиркина И. Т. Отглагольные прилагательные с суффиксом—*л-* в современном русском языке, Москва, 1954. Диссертация. Автор не указывает, что приведенный им суффикс—*лив-* является сложным.

<sup>17)</sup> Грамматика русского языка, т. I, 1953. стр. 339.

гольных образований: болтливый, говорливый, бережливый, хвастливый.

В латинском языке суффикс -iv— чрезвычайно продуктивен, причем он тоже, как и в русском, присоединяется к причастным формам, однако не к тем, которые в русском языке соединяются с суффиксом -ив-. Это причастие формы с суффиксом -to/ta, datus—dativus, accusatus—accusativus. В латинском языке пассивное причастие становится активным прилагательным благодаря этому элементу.

Как в русском языке причастные образования на -л- нашли путь к дальнейшему существованию, так и в латинском языке они не умирают.

Элемент, проявивший известную жизнеспособность, не утрачивал свою словообразовательную способность и не исчез из языка. Он видоизменился, но след оставил.

В связи с этим обращают на себя внимание те отглагольные прилагательные, которые образованы из глагольной основы настоящего времени с суффиксом -il- (-illis, -ille). Ни один из авторов, занимавшихся этими образованиями, не проводил параллели между ними и словами типа *gerulus*, не возникала мысль о том, что они могут быть одинакового происхождения. В самом деле не являются ли тождественными форманты -ulus и illis? Причастный элемент -l-налицо и тут и там, разной является их принадлежность к склонениям, разной их огласовка.

Исходной точкой для рассуждения рассматриваем факт, что в индоевропейском языке-основе прилагательных с основой на -i- весьма ограниченное количество, в латинском же языке таких прилагательных бесчисленное множество. При этом мы отмечаем переход прилагательных из одного склонения в другое (*informis* вм. *informus*). Наличие окончания -is в форманте -illis таким образом оправдано. Остается установить правомерность наличия -i- вместо -u-. Тут уместно вспомнить качество и свойство звука l в латинском языке. l бывает двоякое, палатальное перед гласными переднего ряда, велярное перед гласными заднего ряда. Следовательно, в суффиксе -ulus велярное l вызвано основой на -o-, в суффиксе illis мы имеем дело с палатальным l, вызванным благодаря принадлежности суффикса к основам на i. Звук же, находящийся перед l, является анаптическим гласным звуком, разъединяющим два согласных. Этим звуком могут быть или -i- или -u-, в зависимости от палатальности или велярности плавного l. Классическим случаем применения -i-/-u-, приводимым всеми авторами исторических грамматик, является пара *familia/famulus*. Таким образом понятно и l суффикса -illis. Мы можем считать, что в случаях *gerulus* и *facilis* мы имеем одну и ту же причастную форму, перешедшую в отглагольное прилагательное. Нам известно, что формы на -illis более позднего происхождения. Относительно колебаний между -u- и -i- следует сказать, что форма на -u- более ранняя форма. Из пар *gerundus* и *gerendus*, *faciundus* и *faciendus* вторая форма является более поздней и обычно считается нормой классической латыни, т. е. времен Цезаря и Цицерона. Гипотезу относительно однозначности суффиксов -ulus и -illis можно подтвердить еще следующим примером. Глагол, от которого образовано прилагательное *facilis*, лежит в основе наречия *facul*, с анаптическим -u- перед велярным l. От него образовано существительное *facultas*, а от первой формы существительное *facilitas*. Таких случаев, где суффикс -illis является собственно причастным суффиксом, еще не оторвавшимся для образования прилагательных, письменность сохранила немного. Это слова *facilis*, *agilis*, *docilis*, *habilis*, *utilis*.

В дальнейшем новый суффикс приобретает большое поле применения, но присоединяется уже к другим глагольным основам, основам будущего времени.

Меняется значение суффикса *-ilis* по сравнению с суффиксом *-ulus*. Мы видели, что суффикс *-ulus* имел чисто активное значение; *gerulus* „несущий.“ Слово *agilis* имеет такое же активное значение „движущийся“, но уже слова *facilis*, *docilis*, *habilis* приобретают пассивно-модальное значение.

Таким образом, мы видим, что причастный формант *-ulus* меняет свою фонетическую оболочку, меняет одновременно свою флективную систему (из склонения на *-o-* переходит в склонение на *-i--i-*), но сохраняет признак принадлежности к глаголу (*-i-*).

### ОПЕЧАТКА

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
51	19 сверху	укус	уксус

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Ф. З. Канунова — Об особенностях реалистической эстетики Н. В. Гоголя . . . . .	3
Н. А. Антропьянский — Добролюбов о народности литературы .	15
В. Н. Азбукин — К вопросу о становлении антицерковной темы в творчестве Н. С. Лескова 70-х — начала 80-х годов . . .	27
В. Н. Касаткина — А. Н. Толстой о драме как роде литературы	39
В. Н. Касаткина — Из наблюдений над стилем языка драматиче- ской повести А. Н. Толстого „Иван Грозный“ . . . . .	46
А. А. Ачатов — Работа М. Бубеннова над романом „Белая береза“ . . . . .	55
Н. Н. Киселев — Проблемы жанра пьес Н. Погодина „Человек с ружьем“ и „Кремлевские куранты“ . . . . .	68
Г. Ф. Митрофанов — Мастерство М. Горького в создании индивидуальных особенностей речи героев . . . . .	80
И. А. Воробьева — К вопросу о развитии глагольной префик- сации в русском языке . . . . .	89
В. В. Палагина — Лексика санно-тележного промысла в говорах Томской области . . . . .	99
Э. Ф. Молина — Причастие с формантом /o/la в латинском языке	104

Технический редактор Л. Г. Мордовина.

Корректоры М. И. Волкова и Э. Е. Корсакова.

КЗ00831. Сдано в набор 10.V-1960 г. Подписано к печати 20.IX-1960 г.  
Бумага 70 x 108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Объем 7,06. п. л., 3,53 бум. л., 9,7 уч.-изд. л.  
Заказ 2724. Тираж 500 экз. Цена 5 р. 80 к.  
Обл. типография полиграфиздата -- Киров, Динамовский проезд, 4.



725724

Томский госуниверситет 1878



Научная библиотека 00949821