

авторские реплики и ремарки, внутренний монолог, несобственно-прямую речь, жест как средство характеристики, ретроспекцию, песенные формы изложения, говорящую ономастику, авторские вводы — зачины, элементы документализации сюжета (лозунги, телеграммы), обилие необычных стилистических тропов как микроэлементов архитектоники вещи и т. д. Весь этот мощный художественный инструментарий совершенно естественно вводится в организм сюжета и составляет его живые клетки, его душу, дыхание... Здесь нет ничего лишнего, все отлаженно функционирует, все подчинено одному: сюжетному воплощению грандиозного идейного замысла.

Канонический вариант, как показывает анализ, исключает двойственное истолкование идейной направленности произведения. Если уже в 20-е годы критик А. Селивановский отмечал: «Сельвинскому нужно верить. Он наш. Он искренне пришел к пролетариату» [5, с. 97], то ныне в этом сомневаться не приходится.

И. Сельвинский создал действительно исключительное по своей силе и выразительности поэтическое полотно о борьбе революционного народа за власть Советов, за утверждение подлинной человечности, активного, настоящего гуманизма. Его вклад в художественное воссоздание первого этапа борьбы за новую жизнь неоценим и, к сожалению, до сих пор недостаточно оценен аналитической мыслью.

1. Зелинский К. И. Поэзия как смысл (Философия «Улялаевщины»). М., 1929. 2. Коган П. С. О возрождении эпоса и о Сельвинском // Вечерняя Москва. 1927. Сент. 3. Перцов В. Писатель и новая действительность: Сб. ст. Изд. 2-е, доп. М., 1961. 4. Сельвинский И. Улялаевщина // Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 2. 5. Селивановский А. Стихи и план // Молодая гвардия. 1927. № 3. 6. Фурманов Д. Сочинения: В 3 т. М., 1952. Т. 3.

Статья поступила в редколлегию 05.05.88

И. М. Салтанова, ассист.,
Каменец-Подольский пединститут

Поэтический мир романа Г. П. Данилевского «Сожженная Москва» (человек, пейзаж, вещь)

Художественный реализм XIX—XX вв. углубляет представление о мире и человеке, открывая социальную детерминированность характера, создавая образ среды, окружающей личность. Образная система произведения при этом не сводится к одному лишь человеку как предмету изображения. И пейзаж, и вещный мир как объекты изображения не лишены определенной самоценности и автономности.

Писатели XIX в. справедливо считали, что нельзя узнать человека, не изучив его дом, одежду, страну. Более того, они

полагали, что совсем не обязательно, чтобы именно человек был тем «фокусом», в котором сходится все изображаемое. По словам Л. Н. Толстого, «дело искусства отыскивать фокусы и выставлять их в очевидность. Фокусы эти, по старому разделению, — характеры людей, но фокусы эти могут быть характеры сцен народов, природы» [6, с. 42].

В этом смысле немалый интерес представляет и характер образных решений в романе Г. П. Данилевского «Сожженная Москва», о чем писалось до сих пор явно недостаточно. В существующих исследованиях основное внимание уделяется прототипам, проблематике и сюжетосложению «Сожженной Москвы», отчасти — приемам создания характера и стилистике (Н. Ильинская, В. Мещеряков и др.). А между тем известный в свое время исторический романист Г. П. Данилевский обладал особым даром видеть и живописать словом людей, природу, предметы. Преображенные его фантазией, они живут и в этом романе; причем в центре повествования находится «сверхобраз» Москвы — панорамный, составленный из множества мелких, но уверенно положенных штрихов, основанных преимущественно на зрительных ассоциациях, и, в то же время, — достаточно емкий, насыщенный глубоким человеческим содержанием. Уже в 80-е годы прошлого века журнал «Исторический вестник» отмечал, что «главный герой нового романа Г. Данилевского, с особенным искусством обрисованный автором и всего более привлекающий читателя, — это Москва, покинутая и сожженная...» [1, с. 207]. Подобного мнения придерживается и один из современных толкователей творчества писателя З. Виленская, которая прежде всего усматривает в романе «описание плененной Москвы» [3, с. 7].

Истоки творческих исканий Г. П. Данилевского — в тех глубоких сдвигах общественного сознания, которые произошли во второй половине XIX в. При этом необходимо учитывать, что историческая концепция писателя отнюдь не совпадает с нашим сегодняшним представлением о событиях Отечественной войны 1812 г. Мироззрение художника было достаточно ограничено буржуазно-либеральным взглядом на историю, что не позволило ему проникнуть вглубь происходящего. Реалистический прием сужен у него неумением подняться до широкой социальной типизации. Не зачеркивая роли личности и народных масс в истории, он утверждает предопределенность исторических событий, решающую роль в них отводя случаю. Кажется, что «на все он смотрит сквозь некие литературно-романтические очки» [5, с. 6]. Например, скорую войну с Наполеоном предвещает у него «недавняя комета» [2, с. 4].

И все же художническое сознание писателя обгоняет его понятийное мышление. Г. П. Данилевский создает художественные образы, которые объективно более точно отражают мир, чем его социально-философские взгляды. Каждый художественный образ играет свою роль в развитии сюжета, в воссоздании вполне определенной исторической эпохи. Все они,

не будучи равноценны, выполняют единую идейно-стилистическую задачу, подчинены главной, патриотической идее.

Художественное воплощение замысла обнаруживается в многочисленных и разнообразных изобразительно-выразительных приемах, в первую очередь — композиционных (композиция образов и композиция образа). Эта сторона романа «Сожженная Москва» и составляет предмет данной статьи.

Изображая людей в их внешнем и внутреннем облике, картины природы, мир вещей, оперируя при этом логическим и «конкретно-чувственным» материалом, Г. П. Данилевский делает нас как бы очевидцами происходящего, старается подвести к выводам логикой развития образов, которая, как и мировоззренческие постулаты писателя, и конкретная идея, и жанровые задачи, обуславливает характер композиционных средств.

Художника привлекали переломные моменты истории, исключительные ситуации, незаурядные личности. Но, обратившись к событиям, о которых к тому времени было написано уже немало (в частности, необходимо было учесть гигантские масштабы решений Л. Н. Толстого), он исходил из своих, оригинальных творческих принципов. Отсутствие широкого охвата событий, некоторый консерватизм политической концепции не позволили автору достаточно полно развернуть характеры, показать их формирование. Он идет по пути раскрытия главным образом тех черт, которые характерны для его героев в данном жизненном контексте — в кульминационном моменте их жизни, когда от человека требуется максимальное выявление сил и возможностей.

Решающим ракурсом в оценке изображаемой эпохи является тут, как и у Л. Н. Толстого, нравственный угол зрения. Характеры персонажей, поставленных лицом к лицу с историей, обрисовываются прежде всего со стороны этических качеств. Одним из главных критериев характеристики героев служит мера человечности, причастности людей к добру и злу. Исходя из этого, в компоновке характеров Г. П. Данилевский последовательно осуществляет прием контраста, повествовательного сопоставления: Кутузов — Наполеон, русские пленные — французские солдаты и т. д. Но, поляризуя — несколько тенденциозно — русских и французов, писатель показывает, что в армии Наполеона были люди, не разделявшие захватнических замыслов императора. Например, он выделяет страдающего, заброшенного волей Бонапарта в чужую страну, рядового француза, озабоченного известиями о жизненных трудностях семьи.

Сумев найти верное соотношение между накопленным документальным материалом и художественным вымыслом, автор решает драму войны в общественном и личном плане. Судьба всей страны претворяется во множестве частных судеб. Взаимопроникновение внешнего и внутреннего — постоянное начало повествования Г. П. Данилевского. Характер развивается

по логике своих внутренних качеств в зависимости от внешних обстоятельств.

Через вполне определенную, предельно конкретную индивидуальность проступают в романе типичные черты той или иной социальной группы человеческих характеров, относительно односторонних, «однокрасочных», однако представляющих собой в известной мере сложное решение. Они раскрываются многообразно: внешними поступками, — выявляя себя в той или иной реакции на действительность, в общении с другими людьми, во взаимоотношении с природой, миром вещей, — самовысказываниями, переживаниями.

Художник стремится к постижению внутреннего мира человека, идет вглубь, сосредоточиваясь на психологическом анализе чувств и мыслей изображаемых лиц. На протяжении всего романа прослеживается эволюция отношения к Наполеону представителей разных слоев русского общества. Показательным в этом плане является внутренний рост Василия Перовского; от восхищения фальшивым кумиром — к желанию поскорее найти средства, чтоб «с ним рассчитаться и ему оплатить» [4, с. 101]. В данном случае писатель дает эволюцию характера как переход в новое качество, правда, скорее информационно, подробно рисуя лишь наиболее значительные эпизоды из жизни героя. Эволюция характера, уже сложившегося, устойчивого в своей сущности, заключается во все большем углублении его доминантных свойств, которые даются в разнообразных выражениях — в психологическом состоянии, в привычках, в социальном поведении, — создавая постепенно полное представление о нем. Так строится, например, образ Ильи Тропинина. Фигура Авроры выписана несколько неровно, местами схематично. Наряду с реалистически-конкретными чертами характера, проявившимися в активной сопричастности героини происходящему, в ее образе присутствуют романтические штампы, отдельные сентиментальные ноты.

Одним из основных средств раскрытия психологии героя, наряду с диалогом, довольно сжатым, заменяющим порой пространные описания, служит внутренний монолог. Он передает течение размышлений персонажа о событиях, о людях, о себе самом, позволяя судить о мироощущении человека, о его настроении. Так, попав в плен, Перовский спрашивает себя, за что гибнут его молодые силы, вспоминает о своем сватовстве, надеждах на счастье. Перед нами — пассивная, благородная жертва событий.

Характеры персонажей обрисовываются также фактами их биографий, повествовательно. Вот пример. Аврора с детства росла «бедовой». В девятилетнем возрасте лишилась матери. Отец отвез их с сестрой к своему двоюродному брату — страстному охотнику. Старик-дядя брал с собой на охоту и племянниц и однажды дал им поездить верхом. Аврора смело прокатилась, с тех пор только и думая о верховой езде. Позже она оставляла это занятие лишь ради музыки и книг. Научив-

шись стрелять, она сопровождала дядю в качестве подручного стрелка во время охоты. «Ее восторгу не было границ» [4, с. 25].

Помимо авторской характеристики персонажей художник часто пользуется приемом косвенной характеристики, непрямого изображения. В первую очередь это относится к образу Наполеона. На протяжении почти всей первой части мы лишь готовимся к встрече с французским императором. Слышим споры о нем представителей светского общества, толки новоселовских крестьян, видим глазами Авроры на картине знаменитого живописца. И вот в Кремлевском дворце происходит короткая встреча с ним Перовского. Сквозь призму восприятия Базиля мы зримо представляем внешнюю заурядность Наполеона, его напыщенность, смешные черты: «Верхняя часть туловища этого человека, как показалось Перовскому, была длиннее его ног... Редкие, каштановые, припомаженные и тщательно причесанные волосы короткими космами спускались на его серо-голубые глаза и недовольное, бледное, с желтым оттенком, полное лицо. Короткий подбородок этого толстяка переходил в круглый кадык, плотно охваченный белым шейным платком...» [4, с. 99].

В арсенале изобразительных средств Г. П. Данилевского «внешнему» портрету принадлежит особая роль. Являясь одной из самых выразительных клеточек в структуре художественного образа, портрет непосредственно отражает характер, время, среду. Приемы его обрисовки различны. Как правило, в ярких внешних деталях писатель отчетливо передает преобладающие черты внутреннего облика персонажа, не оставаясь при этом равнодушным к тем, кого описывает. Не разлюбуется он строгой красотой Авроры, восхищается военной выправкой Базиля. Черты портрета возникают естественно, в развитии событий. Чаще они рассыпаны на протяжении всего повествования. Так постепенно, посредством неоднократного к нему обращения, складывается внешний облик Перовского, Авроры, Тропинина, данный в авторской характеристике и в восприятии другими персонажами. Трижды появляется перед нами Наполеон, но запоминается надолго, так как художник дает целостное, довольно обстоятельное описание его внешности. Всего один раз мы видим неаполитанского короля Мюрата, но это тоже подробно выписанный портрет. Буквально несколькими штрихами рисуется облик маршала Даву. Во всем этом неспешном «рассматривании» есть нечто от созерцания старинных изображений, «вживания» в их мир.

Приемы внешнего портрета находят продолжение в манере психологического раскрытия персонажа. Она заключается в предельной материализации внутренних переживаний. Душевное состояние героя передается детальной обрисовкой его физического состояния. Например, вскоре после возвращения Тропинина Аврора наблюдала, «как раскрасневшаяся, счастливая сестра мылила и терла мочалкой розовую спинку и

смеющееся личико Коли. Обнаженная, нежная шея сестры, с золотистыми завитками волос у подобранной на гребень густой косы, точно дымилась от пара, поднимавшегося с корытца, где весело плескался ее ребенок» [4, с. 165].

Временами Г. П. Данилевский выходит за границы образа-персонажа, обращаясь к коллективному герою — совокупности лиц, объединенных сходным положением в жизни, общим настроением или характером своих действий. Такого рода единство выступает, например, в описании группы крестьян, увиденных Авророй в церкви. Они привлекают ее внимание равнодушием, пассивностью, каким-то терпеливым принятием своей судьбы. Понурившиеся и молча вздыхавшие крестьяне, как ей даже казалось, «так мало принимали к сердцу общее всем горе войны...» [4, с. 156].

Органично, как материальное воплощение мышления персонажа, входит в повествование мир вещей, которые помогают проявиться чувствам человека, говорят о его привычках, дают представление о его наружности, полнее открывают его характер. Через внешнюю неповторимую деталь, значение которой многообразно для художественной индивидуализации, писатель не только раскрывает внутренний мир своего героя, но и представляет достоверную картину быта тех лет. Но он отнюдь не впадает в любование деталями, а лишь тщательно отбирает их, чтобы лучше выявить существо характеров и явлений.

В воплощении своих персонажей Г. П. Данилевский широко применяет детали окружающей обстановки, костюма, сумев придать их описаниям живописную силу. Возьмем, к примеру, одежду Мюрата: «Он был в зеленой, шелковой, короткой тунике, коричневого цвета рейтузах, синих чулках и в желтых польских полусапожках со шпорами. На его груди была толстая цепь из золотых одноглавых орлов, ...в ушах — дамские сережки, у пояса — кривая турецкая сабля, на шляпе — алый, с зеленым, плюмаж...» [4, с. 89]. Вкусы и привязанности этого человека налицо.

Вещь может играть очень активную — счастливую или роковую — роль в движении сюжета. Так, перед расставанием Базиль подарил Авроре медальон с крошечным своим акварельным портретом работы Ильи Тропинина. Именно этот медальон помог впоследствии Квашнину узнать в убитом ординарце Фигнера невесту Перовского и сообщить ему о судьбе Авроры. Вещь окутана эмоциями — отчасти от сентименталистской традиции, отчасти — от нравов эпохи.

В решении общих художественных задач, стоящих перед писателем, активно участвовал и пейзаж, тесно связанный с мироощущением автора и его героев. У Г. П. Данилевского — отчетливо зрительное восприятие природы. Творческой манере художника и тут свойственны сдержанность, лаконизм. Поэтому у него немного пространных, обстоятельных описаний. Преобладают скорее отдельные детали пейзажа, переплетенные

нитью рассказа: «Близился вечер» [4, с. 60]. «Выпал снег» [4, с. 149]. Но и этого порой достаточно, чтобы дать толчок фантазии, чувству развернуться в зрительный образ.

Присутствие человека одухотворяет природу, в которой он всегда находит отзвук своим душевным переживаниям. В основном на слиянии природы с миром души человека, а не на контрасте с ним, строит образы писатель. Воздействуя на психологическое состояние персонажа, пейзаж, в свою очередь, является нередко отражением этого состояния: сомнений, тревог, радостей. Так, накануне Бородинского боя Перовский видит «край хмурого, беззвездного неба» [2, с. 68]. А вот измученный тяжелым переходом Базиль получает в дар от Сеньки Кудиныча теплые валенки, переобувается, и сразу исчезает хмурый вечер, редут с мертвыми телами, перед ним «снова было летнее небо, а на небе ни тучки» [4, с. 147].

Пейзажу отведена в романе самая разнообразная роль. Он придает повествованию жизненность, конкретность, неповторимость, так как это пейзаж определенной местности: «Вечер красиво рдел над Москвой и окрестными пологими холмами» [4, с. 19]. Он может обозначать время действия, создавать его «атмосферу»: «Ярко светил месяц. Влажный воздух сада был напоен запахом листвы и цветов... В саду было тихо. Каждая дорожка, каждое дерево и куст веяли таинственным сумраком и благоуханием» [4, с. 29]. Здесь, в этом саду, происходит объяснение Перовского с Авророй, которого оба ждали с понятным волнением.

В романе немало сцен, обладающих тем внутренним единством, которое придает им значение самостоятельных художественных образов. Таковы сцены пожара Москвы. Емкими, достаточно убедительными эпизодами автор создает единый образ день и ночь горевшей Москвы. Пылает Покровка, Лубянка, Тверская, Арбат, Замоскворечье: «То было море сплошного огня и дыма, над которым лишь кое-где виднелись нетронутые пожаром кровли церквей» [4, с. 97—98].

Прием «стереоскопического» изображения позволяет писателю освещать одно и то же явление одновременно со своих позиций и с точки зрения разных героев романа, раскрывает многомерность окружающего мира. Неодинаково воспринимают происходящее люди разного социального положения и душевного склада: офицер Перовский и партизан Фигнер, художник Тропинин и Наполеон. Персонажи все время сменяют друг друга, окрашивая сцены пожара и разграбления Москвы в тона того эмоционального состояния, которое свойственно им в данный момент. Характерным в этом плане является восприятие пожара Перовским, отбывающим временное заточение в церкви, когда его охватывает чувство отчаяния, бессилия что-либо изменить в своей судьбе: «Зловещее зарево пожара светило в окна старинной церкви. Лики святых, лишенные окладов, казалось, с безмолвным состраданием смотрели на заключенного... Сквозные тени оконных решеток падали на

пол и на... стены, обращая церковь в подобие огромной железной клетки, под которою как бы пылал костер» [4, с. 103].

Итак, талант Г. П. Данилевского обнаруживается в искусной живописи словом, в мастерстве художественных описаний, в умении подчинить отдельные картины и детали единому идейному замыслу. В своем предпоследнем романе — «Сожженная Москва» — писатель создает систему художественных образов, обладающих в известной степени наглядной убедительностью и исторической емкостью. Ему удалось показать взаимосвязи человека с окружающим миром, наполнить понятия пейзажа и вещи именно человеческим содержанием, подвести читателя к нужным выводам логикой развития художественных образов. Можно также утверждать, что автор «Сожженной Москвы», продолжая линию реалистической классики, вместе с тем в чем-то предваряет сочностью и пластичностью образных решений художественные искания позднейшей, пред- и послеоктябрьской поры, заостряя романтизирующие моменты в разработке исторической темы. Роман, отразивший глубокую заинтересованность Г. П. Данилевского в судьбах Отечества, не утрачивает своего значения и в наши дни, оставаясь интересным как для широкого читателя, так и для историка литературы, стремящегося представить панораму художественного поиска в области исторического романа XIX в.

1. А. М. (Милюков А. П.). Сожженная Москва. Исторический роман Г. П. Данилевского // Ист. вестн. 1887. № 1. 2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 3. Виленская З. Г. П. Данилевский // Данилевский Г. П. Сожженная Москва. М., 1957. 4. Данилевский Г. П. Полное собрание сочинений: В 24 т. СПб., 1901. Т. 13. 5. Латынина А. Поприще литератора выше всякого другого... // Лит. газ. 1979. 23 мая. 6. Толстой Л. Н. О литературе. М., 1955.

Статья поступила в редколлегию 12.02.83

Е. И. Романова, преп.,
Днепропетровский университет

Принципы создания образов в рассказах А. П. Чехова середины 80-х годов

Художественный мир А. П. Чехова — особенный мир. Он создан по законам человеческой жизни и в то же время подчинен законам художественного творчества. Многообразие и неоднозначность явлений жизни отразились в творчестве Чехова разнообразием художественных приемов создания образов.

Новаторский характер чеховского реализма не раз отмечали исследователи, писатели и литературоведы [5, т. 29, с. 113]. Чеховские рассказы внешне очень просты. Автор избегает вмешиваться в естественный ход изображаемой жизни, именно поэтому так мало в его рассказах авторских оценок, коммен-