

1. *Амфитеатров А.* Литературный альбом. СПб., 1904. 2. *Бахтим М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. 3. *Блок А. А.* Рыцарь-монах // Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960—1962. Т. 5. 4. *Егоров Б. Ф.* Славянофильство, западничество, культурология // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. 6. 5. *Лермонтов М. Ю.* Герой нашего времени // Собр. соч.: В 4 т. М., 1976. Т. 4. 6. *Лосев А. Ф.* Владимир Соловьев. М., 1983. 7. *Миц З. Г.* Владимир Соловьев — поэт // *Соловьев В. С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. 8. *Соловьев В. С.* Русские символисты // Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1911—1914. Т. 4. 9. *Соловьев В. С.* Смысл любви // Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1911—1914. Т. 4. *Соловьев В. С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.

Статья поступила в редколлегию 29.09 89

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

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

Категория «художественный образ» может быть понята во всей своей многомерности лишь с позиций ленинской теории отражения. Объект художественного изображения (окружающий автора мир) и предмет изображения (человек) — необъятны, но творящее сознание при помощи фантазии моделирует «сокращенный» образ мира, несущий, тем не менее, большую информацию о его структуре и внутренних связях. Обратная система произведения не может при этом быть сведена к одному лишь человеку. Конечно, формально говоря, и пейзаж, и вещный мир в литературе пропущены сквозь призму человеческого видения, но это не означает отмены самоценности объекта изображения, как и определенной автономности пейзажа и вещи в образной системе.

Художественный реализм XIX—XX вв. углубляет представление о мире и человеке, открывая социальную детерминированность характера, создавая образ среды, окружающей личность. 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» [5, с. 42]. Ярчайшим примером тому может служить образ Собора Парижской богородицы у В. Гюго.

Немалый интерес представляет и характер образных решений в романе Г. П. Данилевского «Сожженная Москва». В существующих исследованиях основное внимание уделяется про-

тотипам, проблематике и сюжетосложению «Сожженной Москвы», отчасти — приемам создания характера в стилистике (Н. Ильинская, В. Мещеряков и др.). А между тем известный в свое время исторический романист Г. П. Данилевский обладал особым даром художнически видеть и живописать словом людей, природу, предметы. Преображенные его фантазией, они живут и в этом романе. 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 Э. 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 года. Мироззрение художника было ограничено буржуазно-либеральным взглядом на историю, что не позволило ему проникнуть в глубь происходящего. Реалистический прием сужен у него неумением подняться до широкой социальной типизации. Не отрицая роли личности и народных масс в истории, он утверждает predeterminedность исторических событий, решающую роль в них отводя случаю. Кажется, что «на все он смотрит сквозь некие литературно-романтические очки» [6, с. 6]. Так, скорую войну с Наполеоном предвещает у него «недавняя комета» [4, с. 4], а назначение Кутузова главнокомандующим русской армии стало роковым для французского императора потому, что «по Апокалипсису... антихристу пререкалось погибнуть от руки Михаила» [4, с. 46].

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 данного исследования.

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 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, популяризируя — несколько тенденциозно — русских и французов, писатель показывает, что в армии Наполеона были люди, не разделявшие захватнических замыслов императора. Например, он выделяет страдающего, брошенного 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 преломляется 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. Логика развития действительности определяет поведение людей, влияет на течение их психических процессов.

Через вполне определенную, предельно конкретную индивидуальность проступают в романе типичные черты той или иной социальной группы человеческих характеристик, 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, сосредотачиваясь 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 отплатить» [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. Аврора выписана 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 события. Базиль больше рассуждает, чем действует. «Что, если в этой суеде и впрямь обо мне забыли? — думал он: — Пьяный ординарец Мюрата, без сомнения, уехал, как и адъютант Себастьяни, а караульного офицера могут сменить. Кто вспомнит о том, что здесь, в этой церкви, заперт русский офицер? И долго ли мне суждено здесь томиться? Могут пройти целые дни! [4, с. 103].

Характеры персонажей обрисовываются также изложением фактов 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 поехать верхом. Аврора смело прокатилась и с тех пор только и думала, что о верховой езде. Позже она оставляла это занятие лишь ради музыки и книг.

Научившись 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. Через восприятие Базиля мы зримо представляем внешнюю заурядность Наполеона, его напыщенность, смешные черты: «Верхняя часть туловища этого человека, как показалось Перовскому, была длиннее его ног, затянутых в белую лосину и обутых в высокие, с кисточками, сапоги. Редкие, каштановые, припомаженные и тщательно причесанные волосы короткими космами спускались на его сероголубые глаза и недовольное, бледное, с желтым оттенком, полное лицо. Короткий подбородок этого толстяка переходил в круглый кадык, плотно охваченный белым шейным платком... Страдая около недели, как и Бертье, простудой, он, в облегчение неприятного насморка, изредка окунал в табакерку покрасивший нос и чихал» [4 с. 99].

В арсенале изобразительных средств Г. П. Данилевского внешнему портрету принадлежит особая роль. Являясь одним из самых выразительных элементов 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 раз любитесь 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 других персонажей. 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. 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 Тро-

пина 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 действий. Такого рода единство представляет собой партия русских пленных: «Отряд прошел верст десять. Перовский разглядывал пеструю, двигавшуюся рядом с ним и впереди его толпу... Изнеможенные, голодные, с израненными, босыми ногами, пленные стали отставать и падать по дороге. Их поднимали прикладами» [4, с. 142—143]. Тяжкие, нечеловеческие страдания объединяли этих людей. А группа крестьян, увиденных Авророй в церкви, привлекает ее внимание равнодушием, пассивностью, каким-то терпеливым приятием своей судьбы. Понурившиеся и молча вздыхавшие крестьяне, как ей казалось, «так мало принимали к сердцу общее всем горе войны...» [4, с. 156].

Органично 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.

Описывая своих персонажей, Г. П. Данилевский широко привлекает детали окружающей обстановки, костюма, умея придать им 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, из-под которой виднелась красная орденская лента; в ушах — дамские сережки, у пояса — кривая турецкая сабля, на шляпе — алый, с зеленым, плюмаж; сквозь расстегнутый воротник небрежно свешивались концы шейного кружевного платка» [4, с. 89]. Вкусы и пристрастия 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 Фигнере невесту Перовского и сообщить ему о судьбе Авроры.

Вещь может внушить человеку чувство восторженного поклонения, благоговения, стать для него самой дорогой памятью. Прошли годы, но по-прежнему в походной шкатулке графа Василия Алексеевича Перовского «между особенно дорогими для него вещами было несколько засохших цветков сирени, пожелтевших писем, в бумажке — прядь черных женских волос, образок в серебре и оброненный на последнем свидании платок Авроры» [4, с. 226].

В решении общих художественных задач, стоявших 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, например: «Близился вечер» [4, с. 60]. «Выпал снег» [4, с. 149]. Но и этого порой достаточно, чтобы дать толчок фантазии, чувству, вернуться 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 строит образы писатель. Воздействуя на психологическое состояние персонажа, пейзаж, в свою очередь, является нередко отражением этого состояния. Так, накануне Бородинского боя Перовский видит «край хмурого, беззвездного неба» [4, с. 68]. 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 активная роль. Он сообщает повествованию жизненность, конкретность, неповторимость, так как это пейзаж вполне 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. Прямая, широкая липовая аллея вела от ограды двора к пруду, окаймленному зеленою поляною... 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 волнением.

В романе немало сцен, обладающих тем внутренним единством, которое придает им значение самостоятельных художественных образов. Это прежде всего сцены пожара Москвы. Во время одного из последних свиданий с невестой Базиль произносит пророческие слова: «Москва как в пожаре... кресты и колокольни над нею — точно мачты пылающих кораблей» [4, с. 20]. И далее многочисленными, емкими, достаточно убедительными эпизодами автор создает единый образ день и

ночь горевшей Москвы. Пылают Покровка, Лубянка, Тверская, Арбат, Замоскворечье: «То было море сплошного огня и дыма, над которым лишь кое-где виднелись нетронутые пожаром кровли домов и церквей. Недалекий пожар освещал красным блеском комнату и всех стоявших в ней» [4, с. 97—98].

Значительное место занимают здесь и сцены разграбления Москвы французами: «Грабеж продолжался в безобразных размерах. Солдаты сквозь дым и пламя тащили на себя ящики с винами и разную бакалейку, церковную утварь и тюки с красными товарами. У ворот и входов немногих еще не загоревшихся домов толпились испачканные пеплом и сажей, голодные и оборванные чины разных оружий, вырывая друг у друга награбленные вещи» [4, с. 106].

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 сменяют друг друга, окрашивая сцены пожара и разграбления Москвы в тона 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, казались, с безмолвным состраданием смотрели на заключенного. Церковь была ограблена, остатки утвари в беспорядке разбросаны в разных местах. Сквозные тени оконных решеток падали на пол и на освещенные отблеском пожара 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. Ему удалось показать взаимосвязи человека с окружающим миром, наполнить изображение пейзажа и вещи 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 предвзвещает целостностью и пластичностью образных решений художественные искания позднейшей, пред- и послеоктябрьской поры, заостряя романтизирующие моменты в разработке исторической темы. Роман, отразивший глубокий интерес Г. П. Данилевского к истории Родины, не утрачивает своего значения и в наши дни, оставаясь интересным как для широкого читателя, так и для историка литературы, стремящегося представить па-



нораму художественного поиска в области исторического романа XIX в.

1. А. М. (Милуков А. П.). Сожженная Москва. Исторический роман Г. П. Данилевского // Ист. вестн. 1887. № 1. 2. Богуславский Г. Роман Г. П. Данилевского «Сожженная Москва» // Данилевский Г. П. Сожженная Москва. М., 1968. 3. Виленская Э. 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. Толстой Л. Н., О литературе. М., 1955. 6. Латынина А. Поприще литератора выше всякого другого... // Лит. газ. 1979. 23 мая.

Статья поступила в редколлегию 24.03.88

М. В. Козлов, доц.,  
Винницкий пединститут

## **Эволюция художественного метода и стиля Анны Ахматовой в дореволюционном творчестве**

Анна Ахматова дебютировала сборником «Вечер» (1912), когда символизм переживал глубокий кризис. Наиболее крупные его представители в лице Брюсова и Блока заявили, что время символизма прошло. В их творчестве все более явственно звучат современные социальные проблемы. Брюсов в обзорной статье 1911 г. писал: «Неужели начинающие поэты не понимают, что теперь, когда красивые стихи писать легко, поэтому самому трудно в области стихотворства сделать что-либо свое» [3, с. 199]. Неудовлетворенность состоянием символистской поэзии привела к появлению акмеизма и футуризма.

Ахматова начала свой творческий путь в стане акмеистов, которые хотели преодолеть кризис символизма, вернуть поэзии ощущение реального мира. Хотя поэтесса и считала себя акмеисткой, ее творчество послеоктябрьского периода далеко выходит за рамки акмеизма. В нем своеобразно сочетаются черты символизма, акмеизма и реализма.

Отношение Ахматовой к символизму было неоднозначным. С одной стороны, она высоко оценивала значение этого направления. Ан. Найман пишет, что Ахматова говорила: «А вы думаете, я не знаю, что символизм может быть вообще последнее великое направление в поэзии». Возможно, она сказала даже «в искусстве» [10, с. 168]. С другой стороны, она понимала, что символизм переживает кризис: «Мы пошли в акмеизм, другие в футуризм» [11, с. 168]. С символистами Ахматову сближают черты индивидуализма, апокалипсического представления о мире, мистицизма и субъективизма; а в сфере поэтики — символика образов, формальные новшества. Сама поэтесса признавала свою близость к символистам И. Анненскому и А. Блоку. Так, она писала: «...я прочла (в Брюлловском зале Русского музея) корректуру «Кипарисового ларца», когда при-