

**Повесть Н.В. Гоголя “Тарас Бульба”  
(из истории сценических интерпретаций)**

Впервые опубликовано: *Виноградов И. А. Повесть Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» (из истории сценических интерпретаций) // Н. В. Гоголь и театр: Третьи Гоголевские чтения: Сб. докл. / Комитет по культуре города Москвы; Гор. Б-ка № 2 им. Н. В. Гоголя; Под общ. ред. В. П. Викуловой. М.: КДУ, 2004. С. 260–271.*

Повесть Гоголя “Тарас Бульба” обладает глубоким драматическим потенциалом. Сохранилось предание, что Пушкин, прослушав в авторском чтении гоголевскую повесть, сказал: «Это эпопея, в которой можно было бы найти материал для прекрасной драмы»<sup>1</sup>. После этого Гоголь, как известно, принялся за работу над драмой “Альфред”, из английской истории, а затем работал над драмой из эпохи Богдана Хмельницкого.

К настоящему дню количество театральных инсценировок “Тараса Бульбы” исчисляется многими десятками. Только на украинском языке известно более двадцати таких интерпретаций повести Гоголя. По мотивам “Тараса Бульбы” написано семнадцать опер, фильмы на сюжет повести сняты в Югославии, Франции, Германии, США. Конечно, сценические интерпретации “Тараса Бульбы” не обходились без курьезов. Особенно это относится к восприятию “Тараса Бульбы” за рубежом. Показательным, например, стал спектакль по гоголевской повести, поставленный в 1897 г. в Брюсселе. Здесь казаки являлись голыми (в трико), с звериными шкурами на плечах, и стреляли из луков<sup>2</sup>. В том же году в Христиании с большим успехом шла опера норвежского композитора К. Эллинга, в которой, в частности, в сцену “скучания” казаков под стенами Дубно были добавлены черты, отсутствовавшие у Гоголя: “От нечего делать они веселятся с появившимися откуда-то легкомысленными женщинами; в лагере – пение, пляска и широкий разгул <...> Приходит Тарас и, возмущаясь этим бесчинством, дает казакам сильный нагоняй...”<sup>3</sup>. Между тем известно – и в повести Гоголя об этом есть упоминание, – что женщины на Сечь и в полевой казацкий лагерь вообще не допускались. И тем более это относилось к военному походу казаков. Андрий Бульба потому и гибнет, что нарушил эту заповедь запорожцев.

Наивен и даже примитивен американский фильм “Тарас Бульба” с участием Юла Бриннера.

Одна из проблем сценической интерпретации “Тараса Бульбы” оказалась сквозной. Практически перед каждым драматургом вставал вопрос о том, изображать ли в постановке заключительную сцену гибели Тараса, его казнь. В решении этой проблемы наметились разные подходы.

Самая первая инсценировка “Тараса Бульбы” была написана еще при жизни Гоголя, в 1846 г. Ее автором был драматург Кондратий Дмитриевич Ефимович, гвардейский офицер. В начале 1847 г. его пьеса поступила на рассмотрение драматической цензуры и была запрещена, так как, по словам цензора, “общий интерес” пьесы был основан исключительно “на представлении древней казацкой вольницы”<sup>4</sup>. Новая инсценировка была сделана режиссером русской драматической труппы в Петербурге Н.И. Куликовым, который переработал пьесу Ефимовича. На этот раз драма была пропущена - с условием, однако, “чтобы Тараса Бульбу не жгли на сцене”. Согласно этому замечанию Л.В. Дубельта, “казнь Тараса Бульбы <была> исключена” из инсценировки<sup>5</sup>. Такое решение, судя по всему, основывалось на известном замечании Императора Николая Павловича, которое тот высказал еще в 1836 г. на первом представлении оперы Михаила Глинки «Жизнь за Царя». Глинка вспоминал об этом замечании Императора так: «Успех оперы был совершенный <...> Меня сейчас после этого позвали в боковую императорскую ложу. Государь первый поблагодарил меня за мою оперу, заметив, что нехорошо, что *Сусанина убивают на сцене...*».<sup>6</sup>

1 декабря 1852 г. разрешенная Дубельтом пьеса Ефимовича и Куликова «Тарас Бульба» была поставлена в Александринском театре в бенефис Е.Я. Сосницкой. Первая переделка носила грубо мелодраматический характер и была критически оценена в журналах. В драме “мы <...> не узнали <...> ни Гоголевской повести, ни героя ее”<sup>7</sup>. “...Из прекрасной повести <...> вышло чрезвычайно слабое драматическое произведение <...> Представление Тараса Бульбы привлекло в театр множество публики; но публика осталась холодна к драме, несмотря на то, что в ней участвовали лучшие артисты”<sup>8</sup>.

Со времен первой постановки сцена казни Тараса в дореволюционных спектаклях обычно исключалась. В советское время этот вопрос был поднят вновь – и снова эта проблема решалась, так сказать, на самом высоком, правительственном уровне. Наиболее характерным в этом отношении явилось обсуждение законченной к 1937 г. новой оркестровки оперы Николая Витальевича Лысенко “Тарас Бульба” с новым либретто поэта Максима Рыльского (режиссер Иосиф Лапицкий). На премьере этой оперы присутствовали члены правительства Украины, она транслировалась по Всесоюзному радио.

В мае 1937 г. новая постановка оперы Лысенко была показана Украинским государственным театром оперы и балета на гастролях в Ленинграде. Тут же в партийной печати появилось несколько критических отзывов, в которых новая постановка осуждалась за введенную в оперу сцену казни Тараса. Введение нового финала было расценено как попытка “вытравить из <...> оперы героическое прошлое украинского народа”<sup>9</sup>, и спектакль был признан “антинародным”<sup>10</sup>. Спустя два года, в апреле 1939 г., после закрытого просмотра постановки (на котором также присутствовали члены правительства) опера вновь поступила на сцену. Но и новая версия оперы была также подвергнута критике. “Сцену гибели Тараса надо в опере оставить, – писал один из рецензентов, – но после этой сцены следует дать ярко разработанный

финал победы казаков <...> Пример построения фильма "Чапаев" является примером убедительным в этом отношении. Гибель любимого героя вызывает еще больший гнев к его убийцам" <sup>11</sup>. Надо сказать, что проблема, с которой в данном случае столкнулись постановщики, носила принципиальный характер. Если содержание самой повести Гоголя дает, несомненно, возможность читателю "услышать" за физической гибелью Тараса его бессмертие (вспомним слова, сказанные автором о душе павшего в бою атамана Кукубенко: "Подняли ее ангелы под руки и понесли к небесам; хорошо будет ему там"), то на долю безрелигиозного и даже антирелигиозного спектакля оставался, конечно, один "гнев к убийцам".

Вообще атмосфера, сложившаяся в России после 1917 г., не способствовала плодотворному осмыслению религиозно-патриотического содержания повести. В эпоху, когда Православие, православный монархизм и традиционная духовная культура русского народа подверглась прямому уничтожению, соответствующему идеологическому "разоблачению" подверглась и наиболее явственно из всех других художественных произведений Гоголя принадлежащая к этой культуре – повесть "Тарас Бульба". Итогом усилий по ее "развенчанию" стало то, что при большевиках "Тарас Бульба" был надолго – вплоть до Великой Отечественной войны – выброшен из школьной программы и, соответственно, из школьных учебников.

Главные усилия послереволюционной марксистской критики были направлены на то, чтобы затушевать и извратить духовно-нравственный религиозный смысл повести, представив гоголевское произведение как проявление национальной узости и нетерпимости, в чем якобы и заключалось все содержание православного мировоззрения.

Разрыв с традиционной культурой и неприятие духовного содержания гоголевской повести были принципиальными и последовательными. Так, религиозное обличение порока корыстолюбия в собирательном образе Янкеля выдавалось за беспочвенные "антисемитизм" и "юдофобство", утверждение истины в Православии – за "великодержавный шовинизм". Такой взгляд был сформулирован в целом ряде марксистских работ. Соответствующим образом оценивались и дореволюционные постановки повести на сцене: "В целом ряде инсценировок, – писал искусствовед Сергей Сергеевич Данилов, – нельзя не заметить ярко выраженных элементов великодержавного шовинизма, национализма, воинствующего православия и антисемитизма" <sup>12</sup>.

Однако наступление на русскую классику в предреволюционную и послереволюционную эпоху было своеобразным. "Разоблаченный" за историческую недостоверность, "Тарас Бульба" вдруг после победы "пролетариата" неожиданно понадобился строителям "нового общества" – и в обезображенном – не только лишенном христианского содержания, но и антиправославном "переложении" – взят был на время гражданской войны на вооружение для революционной пропаганды и агитации, пока не подросли творения И.Э. Бабеля, А. Веселого, В.В. Вишневского, Вс.В. Иванова, А.Г. Малышкина, А.С. Серафимовича, Ю.И. Яновского и др. – посвященные гражданской войне. Произведения этих авторов призваны были явить "свою",

революционную героиню, но обнаруживают, по наблюдениям критики, прямую ориентацию на “Тараса Бульбу”<sup>13</sup>.

Попытки использовать гоголевскую повесть в агитационных целях делались уже в первые годы советской власти. Однако если в истолковании текста до революции главное внимание при таком подходе уделялось отождествлению Тараса Бульбы со Степаном Разиным или Емельяном Пугачевым – то есть “отрицателями” существующего строя, то после революции актуальной, напротив, стала пропаганда защиты новой государственности. Одна из первых попыток такого “переосмысления” относится к 1920 г., когда в Советскую Россию вторглась Польша. Тогда в специальном выпуске еженедельника “Вестник театра” (официального театрального органа А.В. Луначарского), посвященном Западному фронту, среди лозунгов “Польские помещики протянули руки к земле смоленских, витебских и других крестьян...”, “Франция и Англия спустили на нас польских панов...”, была помещена статья Н. Львова “Инсценировка "Тараса Бульбы"”. Обращение к гоголевской повести автор объяснял тем, что “новая драматургия еще не развилась в достаточной мере и не может поспеть за убегающими вперед требованиями театральной жизни”<sup>14</sup>.

Схема инсценировки “Тараса Бульбы”, предложенная Н. Львовым, предусматривала агитационный характер пьесы и преследовала цель вывести за рамки спектакля религиозное содержание повести. Вполне по-пролеткультовски автор заявлял: “Никаких стремлений точно следовать за гоголевским текстом у нас нет и быть не должно. Не Гоголя хотим мы демонстрировать на сцене, а сценическое произведение, в котором выражена в художественных образах борьба казаков с поляками”. Предложены были три направления переработки повести “в идейной области”: “1) Придать пьесе резко агитационный, волнующий характер. 2) Устранить религиозно-нетерпимые (узко-православные) мотивы казацкого восстания и борьбы. 3) Изъять все антисемитские моменты и настроения, которыми страдает гоголевская повесть”. Помимо означенных, предлагалось также ввести мотивы прямо антиправославного характера: рекомендовалось, в частности, показать, как русские священники предают казаков, будучи “подкуплены польскими червонцами”<sup>15</sup>.

Новые предложения к “идейной” переработке “Тараса Бульбы” были высказаны в коллективной рецензии так называемых “рабкоров” на оперу Лысенко, шедшую в Киевском театре в 1929 г. “Гоголь дал в "Тарасе Бульбе” реакционную романтику, – заявляли “рабкоры”. – В своей композиции оперы "Тарас Бульба" Лысенко сюжетно отошел от Гоголя, но все-таки не дошел до удовлетворения потребностей современности <...> В работе режиссера тов. Манзия прежде всего нужно отметить недостаточное акцентирование социальных моментов. Мы видим вольную запорожскую Сечь, а не движение казацкой бедноты <...> Слишком много также в опере церковных мотивов <...> Роль Янкеля, эпизодичную и не связанную органично со всей композицией оперы, можно было бы с успехом заменить на польского перебежчика, показав его с социальной стороны (дав тип селянина-бедняка)”<sup>16</sup>. Подобным образом

инсценировка “Тараса Бульбы” на украинском языке Д. Байды-Суховия была запрещена в 1927 г. политическим редактором Главного управления по контролю за репертуаром и зрелищами В.И. Блюмом за то, что торговец Янкель был показан в этой инсценировке “предателем”<sup>17</sup>.

Сформулированные в 1920-х гг. требования “социального” заказа надолго определили лицо “Тараса Бульбы” в советском театре. Традицию играть торговца Янкеля “более благородным и отзывчивым человеком, чем у Гоголя”, продолжали, например, еще в 1950-х гг.<sup>18</sup> (Не этим ли, кстати, объясняется то, что в наше время мораль “приобретателя” все агрессивнее навязывает себя обществу в качестве некой этической “нормы”?) Хотя в работах литературоведов той поры подчас и раздавались голоса против попыток найти в гоголевской повести “социальные моменты” – изображение социального “расслоения казачества”<sup>19</sup> – однако достоинством театральных постановок считалось как раз противоположное решение. Отмечалась, например, работа постановщика оперы “Тарас Бульба” на сцене тифлисского театра в 1932 г., который “в своей трактовке заострил моменты социального порядка (массовые сцены подъема и борьбы) и значительно сгладил национально-религиозные акценты”<sup>20</sup>. В постановках других театров также изображалась “борьба Бульбы с казачьей верхушкой” – “столкновение Тараса с гетманом реестровых казаков и его единомышленниками”, где Бульба “гневно обвинял атамана в забвении интересов народа”<sup>21</sup>.

К числу подобных новшеств советского театра относится использование антикатолических мотивов “Тараса Бульбы” для антицерковной, антирелигиозной пропаганды, когда, например, вводили в сценарий интригана-иезуита, в образе которого “раскрывалась вся подлость человека в сутане”, “разоблачалась фальшь и жестокость церкви”<sup>22</sup>. Особого рода эффект достигался, когда из инсценировки удаляли православные “церковные мотивы”, в частности, иконы, которые, согласно тексту повести, послала мать Остапу и Андрию, заменяли в спектаклях “мешочками с горстью родной земли”<sup>23</sup>. Такой, например, выглядела сцена встречи Андрия с панночкой в балете В.П. Соловьева-Седого. “Подлинного драматизма, – отмечал театральный критик, – достигает актер, когда иезуит, отстраняя панночку, хочет насильно вырвать у Андрия отречение от родины. Прижатый наступающими на него монахами к подножию Мадонны, прижимая руками к груди ладанку с родной землей, ища в ней опоры, он силится отстраниться от зловещей фигуры иезуита <...> и в то же время не может противостоять его гипнотическому взгляду...”<sup>24</sup>.

Показательны и эстрадные чтения “Тараса Бульбы”, устраивавшиеся, в частности, во второй половине 1920-х – 1930-х гг. известным мастером художественного чтения артистом Александром Яковлевичем Закушняком. Актер представлял повесть Гоголя как “романтическую и героическую поэму сильных страстей”, “гимн молодости, здоровью, силе, цветущей природе” и пр.<sup>25</sup> В то же время критика отмечала крайне идеологизированный подход А.Я. Закушняка к содержанию “Тараса Бульбы”, “где тактичным и уместным красным карандашом проведена незаметная, но существенная подчистка текста <...> гоголевский подчеркнутый национализм затушеван, а религиозные

моменты поданы с естественной иронией”<sup>26</sup>. Подобный подход “позволял” Закушняку “достигать таких, например, эффектов, как ироническая трактовка диалога между кошевым и вступающим в Сечь новичком <...> в котором новичок и словом и крестом доказывал свою верность Христовой вере, а Закушняк придавал этим словам характер обязательной, но казенной и пустой в сущности церемонии”<sup>27</sup>. Иронически подавались также фраза “Молитва материнская и на воде и на земле спасает” и реплика рассказчика о вооруженных выступлениях Тараса Бульбы “во славу Божию, христианства и казачества”<sup>28</sup>.

Несколько изменилось отношение к “Тарасу Бульбе” советской критики после осуждения в партийной печати осенью 1936 г. либретто Демьяна Бедного к опере А.П. Бородина “Богатыри”, в котором русские богатыри были изображены сатирически (как “пьяницы, трусы и кутилы”) и в таком же издевательском освещении представлено Крещение Руси. Даже партийная пресса той поры, как это ни удивительно, взяла “под защиту” это событие от глумления расхоронившихся безбожников. Крещение Руси “являлось, – по словам правительственного постановления, – в действительности положительным этапом в истории русского народа, так как оно способствовало сближению славянских народов с народами более высокой культуры”<sup>29</sup>. Вслед за этим постановлением появились работы, в которых главный герой сравнивался с “Владимиром Киевским, Дмитрием Донским, Александром Невским”, с “князем Пожарским”<sup>30</sup>. Однако принципиального перелома в отношении к “Тарасу Бульбе” в те годы еще не произошло. Имя Тараса Бульбы лишь стало часто связываться с партийной деятельностью. Известный по тем временам критик Б.С. Вальбе писал: “Теперь, когда Джамбул и Сулейман Стальский и бесчисленное множество народных певцов поют великие сталинские дела, особо проникновенно звучат слова Гоголя о Тарасе и его соратниках... "Будет, будет бандурист, с седою по грудь бороною <...> и скажет он про них свое густое, могущее слово..."”<sup>31</sup>

Настоящий перелом в отношении к патриотическому содержанию “Тараса Бульбы” случился лишь пятью годами позже, с началом Великой Отечественной войны.

К тому времени относятся и ряд сценических открытий, сделанных театральными интерпретаторами повести Гоголя. Назову лишь одно из этих открытий. Такой находкой явилась сценическая интерпретация польской панночки в “Тарасе Бульбе”. Подчеркну при этом, что открытие это стало заслугой именно театра, так как ни в одной из исследовательских работ этого наблюдения сделано не было. Дело в том, что во многих постановках гоголевскую панночку стали играть как пушкинскую Марину Мнишек. Так играли гоголевскую панночку в Киевском театре оперы и балета, в Луганском драматическом театре, в Тернопольском театре и др.<sup>32</sup> Образы эти оказались насколько созвучны друг другу, что в одном из театров, например, при создании сцены с участием панночки даже использовали те же костюмы и декорации, которые оставались от предшествующей постановки “Бориса Годунова”. Таким образом, сценическими постановками был указан один из непосредственных

литературных прототипов героини “Тараса Бульбы”. Соответственно и образ Андрия приобретал при этом дополнительные глубокие смысловые ассоциации.

В настоящее время “Тарас Бульба” ждет, конечно, своей новой театральной постановки, новой сценической интерпретации. Опыт накоплен богатый, но достойного результата до сих пор пока нет.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Записки А.О. Смирновой (Из записных книжек 1826-1845 гг.). - Спб., 1895. - Т. 1. - С. 235-236. Цитируемый псевдо-дневник А.О. Смирновой был издан дочерью мемуаристки Ольгой Николаевной Смирновой и во многом написан ею, а не самой Александрой Осиповной. Тем не менее многочисленные факты свидетельствуют, что в основе “Записок...” лежат какие-то недошедшие до нас подлинные материалы А.О. Смирновой, использованные Ольгой Николаевной. Сама О.Н. Смирнова за пять лет до публикации “Записок...”, поясняя одно из писем Александры Осиповны, признавалась: “Все эти подробности из записной книги моей матери, и она мне многое говорила, и я записывала с ее слов очень интересные подробности” (Шенрок В.И. А.О. Смирнова и Н.В. Гоголь. Письма к Гоголю Смирновой 1844-1851 гг. // Русская Старина, 1888. - № 7. С. 53-54). При серьезной критической проверке с привлечением других источников сведения, сообщаемые в “Записках А.О. Смирновой”, должны быть приняты во внимание.
2. *Городецкий М.* Как в Брюсселе давали “Ревизора” и “Тараса Бульбу” // *Волинь (Житомир)*, 1902. - № 43. - 21 февр. - С. 2.
3. *За границей* // *Театр и искусство*, 1897. - № 22. - С. 414.
4. *РГИА*. Фонд 780. - Оп.1. - № 24. - Л. 23; Данилов С.С. Гоголь и театр. - Л., 1936. - С. 179.
5. *РГИА*. Фонд 780. - Оп. 1. - № 29. - Л. 137; Данилов С.С. Гоголь и театр. - С. 177, 179.
6. Записки М.И. Глинки. Сообщ. Л.И. Шестакова (рожд. Глинка) // *Русская Старина*, 1870. - № 7. - С. 71.
7. *Русский театр в Петербурге* // *Пантеон*, 1853. - № 1. - <Отд. 5>. - С. 2.
8. *Петербургские заметки* // *Отечественные Записки*, 1853. - № 1. - Отд. 7. - С. 57-58.
9. К постановке оперы “Тараса Бульбы” (беседа с артистом М.И. Донец) // *Курортные известия (Ялта)*, 1938. - 2 июля.
10. *Хубов Г.* Антинародный спектакль. Дела Киевской оперы // *Правда*, 1937. - № 294. - 24 окт. - С. 6.
11. *Григорьев В.* “Тарас Бульба” (Киевский ордена Ленина театр оперы и балета им. Шевченко) // *Советская Украина*, 1939. - 5 мая.
12. *Данилов С.С.* Гоголь в инсценировках // *Н.В. Гоголь. Материалы и исследования: В 2 т.* - М.; Л., 1936. - Т. 2. - С. 451-452.
13. См.: *Эренбург И.И.* И. Бабель // *Бабель И. Избранное.* - М., 1957. - С. 7-10; *Смирин И.А.* К проблеме традиции Н.В. Гоголя и И.С. Тургенева в “Конармии” И. Бабея // *Уч. зап. Пермского гос. пед. ин-та*, 1974. - Т.

- 137; *Скобелев В.П.* Масса и личность в русской советской прозе 20-х годов. (К проблеме народного характера). - Воронеж, 1975. - С. 133-153; *Самойленко Г.В.* Н.В. Гоголь и современность // Изучение творчества Н.В. Гоголя в школе. - Киев, 1988. - С. 85-86; *Крутикова Н.Е.* Н.В. Гоголь. Исследования и материалы. Киев, 1992. С. 157-158.
14. *Львов Н.* Инсценировка "Тараса Бульбы" // Вестник театра. Западному фронту. (М.), <1920; специальный выпуск, без №>. - С. 5.
15. Там же.
16. Теа-гурток робкорів. Робкори про оперу "Тарас Бульба" (Коллективна рецензія) // Пролетарська правда (Киев), 1929. - № 231. - 6 жовтня. - С. 5.
17. *РГАЛИ.* Фонд 656. - Оп. 1. - Ед. хр. 206. - Л. 3.
18. *Курганов М.* Народная драма // Молодежь Эстонии (Таллин), 1958. - 5 июля.
19. См.: *Гиппиус В.* Гоголь. - Л., 1924. - С. 76; *Десницкий В.А.* На литературные темы. - Л.; М., 1933. - С. 178-179; и др.
20. *А. Д.* "Тарас Бульба" на сцене Госоперы // Заря Востока (Тифлис), 1932. - 15 янв.
21. *Глазов Г.* "Тарас Бульба". Инсценизация повести Н.В. Гоголя в театре им. М. Заньковецкой // Львовская правда, 1953. - 29 мая.
22. *Харченко В., Ефименко В.* Инсценизация "Тараса Бульбы" в театре имени М. Заньковецкой // Львовская правда, 1952. - 12 марта; *Саенко М.* "Тарас Бульба" на сцене ТЮЗа // Бугская заря (Николаев), 1959. - 11 марта.
23. *Образовская Л.* "Тарас Бульба" <О гастролях Днепропетровского драматического театра> // Южный Урал (Оренбург), 1964. - 14 авг.
24. *Кремшневская Г.* Героический спектакль // Советская культура, 1955. - 17 сент. - С. 3. Надо сказать, что начало такому прочтению было положено еще в 1880 г. в опере на сюжет гоголевской повести немецкого композитора В.В. Кюнера, в либретто которой был введен образ коварного католика-иезуита, а в уста Остапа вложена песня, где герой высказывал "свое презрение к богословским наукам" (*Макаров П.С.* Музыкальные письма // Биржевые Ведомости, 1880. - № 91. - 14 дек. - С. 577). Эта опера ставилась в 1880 г. в Петербурге.
25. См.: *Верховской Н.Ю.* А.Я. Закушняк и его "Вечера рассказа" // Закушняк А.Я. Вечера рассказа. Воспоминания. Тексты. - М.; Л., 1940. - С. 47.
26. *Верховской Н.* Закушняк. Жизнь. Творчество. Авторы либретто. - <Л., 1927>. С. 6.
27. *Верховской Н.Ю.* А.Я. Закушняк и его "Вечера рассказа". С. 41, 149.
28. *Закушняк А.Я.* Вечера рассказа. С. 131, 135.
29. О пьесе "Богатыри" Демьяна Бедного. Постановление Комитета по делам искусств при Совнаркомом Союза ССР // Правда, 1936. - № 313. - 14 ноября. - С. 3; см. также: № 314, 319, 320, 321, 322, 323.



30. См.: *Замошкин Н.* Неузнанный Гоголь // *Знамя*, 1938. - № 4. - С. 240, 254-256.
31. *Вальбе Б.С.* Наш Гоголь (К 130-летию со дня рождения) // *Известия (М.)*, 1939. - № 75. - 30 марта. - С. 3. Ср. также: "...С какой сверкающей и волнующей силой ожил один маленький эпизод из гоголевской поэмы в речи руководителя большевиков Украины Никиты Сергеевича Хрущева <...> в речи Никиты Сергеевича ожила классическая сцена, когда казак-патриот, поседельный в боях против своей отчизны, в разгаре кровавого боя встретился лицом к лицу с собственным сыном-изменником" (*Чаговец В.* Гоголь и Украина // *Советская Украина (Киев)*, 1939. - № 73. - 30 марта. - С. 3).
32. См.: *Потапов В.* Отказ от выдумки // *Лит. газета*, 1941. - 9 февр.; *Думма Г.* Бессмертие народа // *Омская правда*, 1965. - 27 июля; *Вишневский К.* "Тарас Бульба" // *Пензенская правда*, 1982. - 4 июня; *Кошара Н.* Для долгой жизни // *Рабочая газета*, 1981. - 30 апр. См. также: *Театральные заметки* // *Голос*, 1880. - 14 дек.