

ванно, а не декларативно говорить об определенных художественно-мировоззренческих сдвигах в творчестве писателя той поры, о его отходе от завоеванных в «Падении Даира» позиций... Но каждый, кто даст себе труд прочесть или перечитать это произведение, почувствует, что в очерке известный крен в сторону «завышения» его оценки. Неудача повести не в том, что она написана в условно-символистской манере, но в том, что такой стиль не был для А. Малышкина органичен. В «Вокзалах» есть все, что видит в них автор очерка,— и Мшанск, и Петербург, и пильняковская «метель», но нет — человека. А ведь именно человек с его радостями и горестями и мечтой о счастье был всегда в центре художественных поисков Малышкина. Могут возразить, что его нет и в «Падении Даира». Но там есть образ народа, устремленного к единой цели. Эпичность произведения опирается на постижение исторических закономерностей, и это нетрудно уловить в обобщенных образах повести. Даже видимая «бессюжетность»

здесь внутренне оправдана. В «Вокзалах» же она идет от эксперимента, подобного тем, какие без конца ставил в своем творчестве Б. Пильняк. Может быть, благодаря неудаче с «Вокзалами» А. Малышкин со всей силой ощутил необходимость возвращения «к себе», к тому, что было внутренне присуще его дарованию.

Писать об А. Малышкине нелегко, он художник по-настоящему современный. Книга И. Крамова располагает к себе широтой и продуманностью концепции, тонкостью исследовательского чутья, основательностью, полемичностью, а главное, свежестью взгляда на творчество А. Малышкина. Может быть, ей недостает завершающих, итоговых выводов. Ведь хотя дарование А. Малышкина было не столь крупным, чтобы определять направление исканий других писателей, неоспорима значительность принадлежащего ему в литературном процессе 20—30-х годов места, в высокой степени поучителен его творческий опыт.

А. КЛИТКО

УКРАИНСКАЯ ПРОЗА НАЧАЛА XX ВЕКА *

Нельзя вести серьезный разговор о сегодняшнем дне нашей литературы, не учитывая опыта ее ближайших предшественников. Когда идет спор о традициях и новаторстве, о положительном герое, роли романтизма в современном искусстве слова, о соотношении стилей и разнообразии художественного видения мира, опыт писателей предоктябрьской поры оказывается особенно поучитель-

ным — и в позитивном и в негативном плане.

Украинские писатели конца XIX — начала XX века — Франко, Леся Украинка, Коцюбинский — не дожили до победы социалистической революции, а такие художники, как Панас Мирный, Нечуй-Левицкий, находились уже на склоне лет и не могли запечатлеть начала новой эры. Однако подвижническое служение народу этих мастеров слова стало примером для украинской литературы новой эпохи. Достаточно сказать, что из школы Коцюбинского вышел Павло

* Н. Л. Калениченко, Українська проза початку XX ст., «Наукова думка», Київ, 1964, 450 стр.

Тычина, в ней получил первые уроки безвременно умерший Василь Блакитный (Эллан), что Олесь Гончар и Михаил Стельмах, по их собственному признанию, многому научились у автора «Intermezzo» и «Fata morgana». Вот почему работы украинских исследователей о литературе начала века обращены не только к прошлому, но и к настоящему. Дыхание современности постоянно чувствуется и в монографии Н. Калениченко об украинской прозе начала XX века. Автор сумел увидеть прошлое с высоты настоящего и в то же время — что весьма важно — устоял перед соблазном модернизировать прошлое.

Начало XX века, века коренных изменений в общественной жизни человечества, чрезвычайного обострения противоречий классового общества, ознаменовалось резко выраженной поляризацией литературных направлений, обострением борьбы между ними (не исключаяющей, однако, взаимодействия и взаимосвязей), усилением влияния реакционной литературы, а вместе с тем рождением искусства нового типа.

Н. Калениченко удалось разобраться в этой сложности. Для того чтобы верно осветить литературный процесс накануне Октября, автору необходимо было отрешиться от почти традиционных для украинского литературоведения представлений о литературе как о создании одних только великих мастеров и привлечь для анализа произведения других литераторов, о которых мы долгое время забывали, — Л. Яновской, Днепро-вой Чайки, Н. Романович-Ткаченко, А. Плюща, Т. Сулимы, А. Чайковского, Е. Ярошинской, Л. Пахаревского, Н. Кибальчич, Т. Осадчего, А. Хомика и многих других. Заслуга Н. Калениченко состоит, в частности,

в том, что анализ творчества этих забытых, но в свое время популярных прозаиков дан не сам по себе, а в общем процессе литературного развития.

Полнота картины достигается в книге также и тем, что писатели, большая часть творческого пути которых была пройдена в прошлом веке, но которые продолжали свою деятельность и в предоктябрьскую пору (Франко, Мирный, Нечуй-Левицкий, Гринченко), рассматриваются как участники литературной жизни начала XX века, как старшие современники Коцюбинского, Леси Украинки, Кобылянской, Стефаника, то есть и в этом случае корректируются наши представления о прозе 1900—1910-х годов.

Конечно, важна не только широта охвата литературных явлений, но и способ их анализа. Вплоть до середины 50-х годов в нашем литературоведении подлинно социологический анализ нередко подменялся социологическими схемами. Предавалось забвению марксистско-ленинское положение, предполагающее способность художника выходить за рамки ошибочных политических доктрин (и других своих предубеждений) и создавать объективные картины жизни. Отсюда шла недооценка творчества тех украинских прозаиков, которые находились в плену народнических и либеральных представлений. Н. Калениченко подошла к их творчеству с должной объективностью.

В монографии рассматриваются произведения украинских писателей всех существовавших тогда направлений, течений и групп. Художники революционной демократии, сближающиеся в новых исторических условиях с рабочим классом и марксизмом, писатели общедемократической ориентации, литература, на ко-

торой лежала печать либерально-народнических, а подчас и националистических предубеждений, различные декадентские группировки — все это подвергнуто тщательному анализу. В течение десятилетий мы привыкли раскладывать украинских писателей предоктябрьской поры по взаимонепроницаемым «полочкам», канонизировать одних и отвергать других, идти лишь по линии противопоставлений революционно-демократических писателей всем остальным. В действительности же, как убедительно показывает автор, дело было значительно сложнее, и даже писатели, которые колебались между интересами народа и (чаще всего сами того не сознавая) устремлениями господствующего класса, нередко принимали участие в борьбе против самодержавия, социально-политического и национального гнета, ибо в их творчестве отражались «различные стороны и грани общественной практики народа» (стр. 72).

Разумеется, и это подчеркивает Н. Калениченко, союз этот имел свои пределы, а общность неминуемо предполагала борьбу — и в сфере идей, и в области художественных принципов.

Н. Калениченко с полным основанием утверждает: противоборство противоположных тенденций можно видеть не только тогда, когда речь идет о борьбе различных художественных направлений (и даже не только *внутри* направлений, течений и групп), но нередко и в творчестве отдельных писателей. Именно так и движется литературный процесс: в живой жизни сплошь и рядом нарушается перегородка, отделяющая одни направления и течения от других. Важно только одно: всегда видеть сложную диалектику развития, не забывать об этих противоречиях,

но и не абсолютизировать их, выяснять ведущие тенденции.

Утверждение наиболее важного и перспективного в ходе развития украинской прозы накануне Октября — вот в чем состоит пафос книги. Объективно-диалектический подход к литературному материалу позволил автору полнее раскрыть богатство украинской литературы кануна новой эры, которое способствовало быстрому расцвету украинского слова советской эпохи, заложив для этого прочную основу.

Одна из наиболее интересных глав монографии — «Новое вино — в новые мехи». В самом деле, если мы твердо стоим на том, что форма содержательна, а содержание не существует вне формы (а здесь нет у нас разногласий), то должны и практически рассматривать эти понятия в их неразрывном единстве. К сожалению, обстоятельно раскрывая социальную обусловленность новаторства украинской прозы, автор порою сбрасывает со счетов другой фактор — талант писателя. Какие бы возможности ни открывала эпоха, их осуществление всегда зависит от степени одаренности художника.

Исходя из верного, на мой взгляд, положения, что «новое прогрессивное искусство включает в себя и элемент продолжения (лучше было бы сказать развития.— Л. И.), и элемент отрицания предыдущего этапа...» (стр. 294), автор исследует конкретные соотношения традиций и новаторства, структуру повествовательных жанров, смену литературных форм — и каждый раз в социально-исторической обусловленности эстетических явлений, в аспекте важнейших проблем, выдвинутых действительностью того времени (характер изображения народа и личности, положительный герой революционной эпохи как че-

ловек, пробужденный и выпрямляемый народной революцией).

Характеризуя то новое (в содержании и форме), что рождалось в украинской прозе начала XX века, Н. Калениченко выделяет углубленный психологизм, своеобразную лирическую окрашенность стиля, изменение функций повествования от первого лица, стремление максимально расширить границы переносного значения слов, взаимопроникновение эпоса, лирики и драмы, внедрение достижений смежных искусств в практику искусства слова, смешение жанров и т. д. В постановке этих вопросов автор во многом сближается с П. Колесником («Коцюбинський — художник слова», «Наукова думка», Київ, 1964) и другими украинскими исследователями, но рассматривает их более широко, поскольку для анализа привлекается вся проза начала XX века. Но именно эта глава, — вероятно, в силу ее наибольшей насыщенности не только новыми фактами, но и далеко идущими обобщениями, — вызывает немало возражений.

Так, например, взаимопроникновение жанров и родов литературы является, собственно говоря, извечным объективным законом художественного развития, и особенность украинской прозы начала XX века следовало бы усматривать не столько в самом наличии этого процесса, сколько в *интенсивности* подобных явлений и в их *специфике*, характерной именно для данной национальной литературы и для данного времени. Исследователь утверждает далее, что «киноискусство взяло за основу особенности прозы начала XX века — в смысле концентрации и сжатости действия, соединения «кусков», кадров, из которых возникают новые представления, новое качество»

(стр. 389). Как частное наблюдение высказанная автором мысль заслуживает пристального внимания, но в качестве категорического утверждения она требует специальной аргументации, — нельзя ведь сбросить со счетов и роль сценического искусства в развитии кино. И совсем уж нельзя согласиться с автором, что малая форма «преимущественно культивировалась писателями-модернистами» (стр. 393). А как же быть тогда с тем же Коцюбинским, Стефаником, Кобылянской, Васильченко, Тесленко, Чеховым, Серафимовичем, наконец, Горьким? Положение это выдвинуто без серьезных доказательств. То, что украинские модернисты, кроме Винниченко, не дали больших полотен, еще ни о чем не говорит: в русской и зарубежной литературах «большая форма» в ее модернистской интерпретации встречается постоянно...

Но здесь исследователь подводит нас к явлению, особенно сложному, — я имею в виду вопрос о модернизме и его соотношении с реализмом. Вопрос этот не раз был предметом ожесточенных споров, осложняемых к тому же несовершенством литературоведческой терминологии, когда модернизм понимался то как все новое в искусстве, то как синоним декадентства. Еще в 30-е годы и Коцюбинский, и Леся Украинка, и Франко, — писатели, которые вели борьбу против упадочнической буржуазной культуры, — именовались порой модернистами; при этом в одних случаях это определение приобретало положительный, в других осуждающий смысл. Советскому литературоведению первых двух десятилетий особенно много хлопот доставила проза Коцюбинского, совершенно необычная для украинской литературы и постоянно напоминавшая исследователям то Гамсуна, то Роденбаха,

то Шницлера. Известно, что сам Коцюбинский, борясь с «хуторянством», провинциальщиной, узконационалистическим пониманием самобытности литературы, за ее «европеизацию», порой полемически подчеркивал свою склонность к манере письма названных художников. Однако его произведения при некотором внешнем сходстве в сути своей были глубоко оригинальны. И тогда родилась спасительная формула: Коцюбинский использовал приемы западноевропейских модернистов (речь шла главным образом об импрессионизме) в совершенно иных целях, подчинив эти приемы задачам реалистического искусства. В том либо ином виде эта формула сохранилась до нашего времени. П. Колесник в монографии о Коцюбинском — художнике слова рассматривает соотношение импрессионизма и реализма глубже, но утверждает, что «критика просто выдумала импрессионизм Коцюбинского» (стр. 143). Представляется, что Н. Калениченко, включаясь в дискуссию о соотношении реалистического и нереалистического методов и возможности (либо невозможности) использования созданных ими приемов, преодолевает некоторые крайности, высказанные П. Колесником, который по существу отождествляет импрессионизм с декадентством. Отнюдь не игнорируя, а, наоборот, подчеркивая принципиальное различие между прозой реализма и модернизма начала XX века, автор вместе с тем признает возможность их сближения в области эстетических и стилистических поисков, вплоть до появления в реалистической прозе такой черты, как фиксация скоропреходящих, моментальных впечатлений, зачастую весьма субъективно окрашенных, разорванность и фрагментарность композиции, что издавна считалось

атрибутом импрессионизма как литературной школы.

Возникает вопрос: где же источник подобных «формальных схождений» и как следует их оценивать? Украинское литературоведение последних лет уже наметило путь к ответу. Михайлина Коцюбинская в книге «Образне слово в літературному творі» (Изд. АН УССР, Київ, 1960), а также в монографии «Література як мистецтво слова» («Наукова думка», Київ, 1965) и в статье «Золота нитка історії» («Дніпро», 1965, № 5) говорит о явлениях остранения и синестезии, которые возникают в процессе углубления образного синтеза.

Н. Калениченко пишет в рецензируемой книге: «Один и тот же процесс интенсивного поиска новых изобразительных средств вызвал ослабленное внимание художников к достижениям друг друга, тем более, что часто писатели использовали внешне подобные художественные формы и приемы, которые, однако, применялись зачастую в противоположных целях и с противоположных позиций, в зависимости от идейно-эстетической концепции художников слова» (стр. 394). Если кратко обобщить эти размышления, можно сказать, что имеются в виду естественный процесс углубления ассоциативных связей, законы развития образного мышления, которым в той или иной степени вынужден подчиняться каждый мастер слова и которые порождают возможности сближения между писателями различных направлений.

Но главным критерием, позволяющим разобраться в сущности вопроса, остается практика художественного творчества. Импрессионизму в живописи и в литературе часто приписывалось, например, открытие световых и цветовых нюансов, зависимости их от источника освещения и

атмосферных условий. Между тем в прозе Шевченко и в «Записках охотника» Тургенева, появившихся до выступления французских художников-импрессионистов (значения которых я не собираюсь преуменьшать), пейзаж уже был представлен в том богатстве красок, нюансов, игры света и теней, к которому стремились и пленеристы. Рассказ Короленко «Последний луч» обладает всеми достоинствами картин импрессионистов-живописцев. Значит ли это, что Короленко просто использовал их достижения? Конечно, художник волен использовать находки искусства всех времен и всех направлений. Однако самым существенным представляется все-таки рождение способов и приемов отражения мира, определяемое запросами времени и спецификой его собственного художественного видения жизни. Вот почему соображения М. Коцюбинской и Н. Калениченко кажутся мне заслуживающими самого внимательного отношения.

Изучение украинской прозы начала века, естественно, привело автора к необходимости высказать свои соображения по ряду вопросов социалистического реализма, возникновение которого в украинской литературе столь многим обязано деятельности Франко, Грабовского, Леси Украинки и Коцюбинского. Соответствующие замечания разбросаны по всей книге и даны в концентрированном виде в ее заключительной главе. Одно из них представляется особенно существенным. Полемизируя с В. Кудиным («Питання теорії соціалістичного

реалізму», «Держлітвидав України», Київ, 1959) по вопросу о критериях, на основании которых определяется принадлежность писателя к социалистическому реализму, автор напоминает, что сущность дела состоит не в обращении к жизни и борьбе рабочего класса, а в характере *общей концепции*, видения мира писателем. Мысль эта, разумеется, не является новой, но важно то, что богатый материал украинской литературы служит очень убедительной аргументацией в пользу теоретических положений, выработанных в последние годы советским литературоведением.

В двух последних разделах книги Н. Калениченко высказывается и по таким вопросам, как типический характер и проблема художественности, реализм и художественная правда, соотношение реализма и романтизма и т. д. Не все представляется здесь достаточно аргументированным. В частности, автор, выступая против понятия «синтеза» (или «сочетания») реализма и романтизма, замечает его описательной характеристикой, по существу означающей то же самое (стр. 433—435).

Книга Н. Калениченко, написанная на основе большого историко-литературного материала и заключающая в себе важные теоретические проблемы современности, будит творческую мысль, наталкивает на дальнейшие поиски, имеющие значение не только для Украины.

Л. ИВАНОВ

г. Днепропетровск