

Albert Łużanowski

РАССКАЗЫ Н.С. ЛЕСКОВА 70-80-х ГОДОВ
/Вопросы стиля/

Русская действительность семидесятых - восьмидесятых годов XIX века /бурный, сложный, противоречивый процесс ломки старых форм общественной жизни и возникновение новых, рост сознания народной массы и отдельной личности, усиление идейных и эстетических споров и т.д./ предъявила к критическим реалистам повышенное требование объективности и точности повествования. Художник непременно должен был убеждать читателя в том, что он изображает правду жизни. Г.И.Успенский с этими целями вводил в очерк образ как бы "специального наблюдателя", от лица которого велось повествование; Л.Н.Толстой, Ф.М.Достоевский, наоборот, избегали какого-либо посредничества "наблюдателя", стремились достичь в развертывании действия иллюзии течения самой жизни. Новая степень объективности, достоверности, точности повествования проявилась в жанровой природе, сюжетостроении, композиции, языке произведений тех лет, в частности, в рассказах Н.С.Лескова. Нетрадиционный жанр, сюжет, способ повествования, стиль большинства из них /Однодому, Несмертельный Голован, Левша, Тупейный художник, Пугало и др./.

Важнейшим эстетическим принципом Лесков считал принцип максимального соответствия жизни. Он говорил: "художник - записчик, а не выдумщик", "пусть другие разбирают, а мне впору записать"; называл писателя-рассказчика рисовальщиком, т.е. художником, верно рисующим с природы и т.д.

Для Лескова-рассказчика 70-х - 80-х годов характерны две творческие задачи: во-первых, сделать произведение близким жизни; во-вторых, отразить в произведении не часть правды жизни, а суть жизни. Лесков стремился вы-

работать такую малую эпическую форму, которая позволяла бы вскрыть глубинные процессы жизни. Именно поисками такой формы можно объяснить то обстоятельство, что в произведениях Лескова синтерризовались зачастую качества рассказа, хроники, мемуаров, очерка, сказа.

Литературоведы /например, Б.М.Другов/ отмечали уже, что "Лесков не искал границ между "литературным" рассказом и чисто газетным злободневным очерком"¹. Действительно, определить, в каком месте произведения кончается "беллетристический" материал и начинается "очерковый" бывает очень трудно. Советание качеств рассказа и очерка позволяло Лескову исследовать скрытые пружины жизни, оставаясь - внешне - на позиции рисовальщика.

Так художник поступает, например, в рассказе Несмертельный Голован /1880/. Описывая открытие мощей нового святого, Лесков, безусловно, использует возможности очерка. О том, что владельцы постоянных дворов подняли цены он сообщает в такой форме:

Овес, сено, крупа - все это по тракту поднялось в цене так, что /.../ с этих пор в нашей стороне, чтобы накормить человека студнем, щами, бараниной и кашей, стали брать на дворах по пятьдесят две копейки /то есть пятиалтынный/, а до того брали двадцать пять /или 7 1/2 коп./. По нынешнему времени, конечно, и пятиалтынный - цена совершенно невероятная, однако это так было, и открытие мощей нового угодника в подьеме ценности на жизненные припасы имело для прилегающих мест такое же значение, какое в недавние годы имел для Петербурга пожар истинского моста /У1, 377/.

Подробнейшие сведения из действительной русской жизни, зарисовки с натуры, резкие выпады против нравов "банковского" периода, против церкви, что, казалось бы, более уместно было в очерке, не нарушают художественной целостности Несмертельного Голована. Они способствуют достижению авторского замысла - возвеличить главного героя, показать его нравственную чистоту, противопоставить идеал и действительность, и, следовательно, создать целостную, законченную картину жизни пореформенного периода.

Хроникальный принцип построения произведений у Лескова непосредственно связан с мыслью о необходимости изобразить развитие человеческого характера на фоне широких картин общественной жизни. Он стремится воплотить его в хрониках Соборяне, Захудалый род, Детские годы /первоначально - Блудящие огни/. По поводу новой, т.е. хроникальной композиции Лесков писал в 1874 году:

Я буду рассказывать /.../ не так, как рассказывается в романах /.../. Я не стану усекать одних и раздувать значение других событий: меня к этому не вынуждает искусственная и неестественная форма романа, требующая закругления фабулы и сосредоточения всего около главного центра. В жизни так не бывает. Жизнь человека идет как развивающаяся со скалки карття, и я ее просто и буду развивать лентою /У, 279/.

Почти в тех же выражениях он объяснил причину обращения к новому способу повествования в письме к И.С.Аксакову от 13 февраля 1881 года:

Рассказ /Обищеванцы - А.Л./ представит такую группу честнейших чудесков, из самого "отребья", что порою это даже невероятно, но все это развивается свитком, лентой, без апофеоза, даже "без кульминационной точки"².

Хроникальный способ повествования используется Лесковым в конце семидесятых и в восьмидесятые годы уже не в "большой", а в "малой" эпической форме - в рассказе /Однодум, Несмертельный Голован, Инженеры-бессребренники/. Хроникальная форма не уничтожила сути лесковского рассказа как жанра, но придала ему новые черты. Если рассмотреть его внутреннее строение, то окажется, что он имеет обычную завязку, кульминацию, развязку, т.е. в нем есть определенный центр, вокруг которого все сосредоточено. Таким центром является человеческая личность. Развитие, становление личности и составляет основу сюжета лесковского рассказа. В нем появляется "подводное течение". Наличие его позволяло автору ненавязчиво выразить свое отношение к изображаемому, значительно экономить выразительные средства. Вот почему, хотя хроники и стали меньше по объему, но от этого не уменьшилась степень проникновения художника в глубины жизни. Хроникальная композиция используется Лесковым, по его собственному свидетельству, в двух целях: дать широкую картину человеческой жизни и убедить читателя в том, что в произведении изображается жизнь такой, какова она есть на самом деле. В этом отношении наиболее характерным является рассказ Однодум /1879/.

В творческой практике Лескова хроникальность часто подчинялась мемуарному началу, выступала как одна из черт мемуарного построения произведения, что особенно ярко проявилось в рассказе Несмертельный Голован /1880/. В нем после авторского вступления и краткой общей характеристики героя читаем: "Случай этот /якобы спасение мемуариста - А.Л./ отмечен моею бабушкой следующим образом:

Вчера /26 мая 1835 г./ приехала из Горохова к Машеньке /моей матери/ Семена Дмитриевича /отца моего/ не застал дома, по командировке его в Елец на следствие о страшном убийстве /.../ /У1, 352/.

Далее подробно излагается будто бы записка бабушки, комментируемая автором, в которой и в самом деле сообщаются некоторые факты жизни родителей автора и из детства самого автора. Создается видимость мемуаров, которая однако легко разрушается, если факты, сообщаемые от имени автора-мемуариста, подвергнуть проверке. Вероятнее всего, никаких записок бабушки не было. Так считает А.Н.Лесков³, отметивший, что бабушка Лескова едва умела писать, и С.А.Рейсер⁴. Автор-мемуарист сообщает, что ему в мае 1835 года было полтора года, Н.С.Лескову в мае 1835 года было 4 года и 3 месяца и т.д. Подобным же образом мемуарная форма создается и в рассказе Пугало/1885/.

Лескову мемуарная форма представлялась правдивее других. Он отмечал, что у него расширился взгляд "на мемуарную форму вымышленного /подчеркнуто мнимого - А.Л./, художественного произведения". "По правде же говоря, - писал он Ф.И.Буслаеву 1 июня 1877 года, форма эта мне кажется очень удобной:

она живее, или, лучше сказать, истовее рисовки спенами, в группировке которых и у таких больших мастеров, как Вальтер Скотт, бывает видна натяжка, или то, что простые люди называют: "случается точно, как в романе"/X, 452/.

Лесков не любил нарушать хронологическую последовательность развития событий, рассказ повествователя также предполагает сохранение порядка в передаче фактов. В произведениях Лескова вполне естественно намечается синтез хроники и мемуаров. Повесть Детские годы, в которой художник обосновывал новый принцип построения /хроникальный/, имеет подзаголовок: "Из воспоминаний Меркула Праотцева" и написана от первого лица. Примерно такой же синтез наблюдается в рассказах Зверь /1883/, Пугало /1885/, Интересные мужчины /1885/.

Лесков подчеркивал свою объективность и хотел оставаться незаметным. Известный способ достижения этой цели - предоставления слова одному из героев. Вполне естественно, что внимание художника привлекла сказовая форма /Очарованный странник, Запечатленный ангел, Тупейный художник, Левша/. Сказ был удобен для Лескова тем, что герой в таком случае рассказывал о себе, или о людях близких, известных ему. Иллюзия достоверности, безусловно, усиливалась.

Итак, стремление Лескова быть "по возможности правдивее и вернее"⁵ на практике привело к синтезу качеств различных эпических форм. Возник оригинальный лесковский рассказ, который способен был отразить бурно развивающуюся русскую жизнь и запечатлеть характерные типы ее в форме, соответствующей формам развития самой жизни.

Своеобычны жанровые определения, данные Лесковым своим произведениям /"спиритический случай", "разнохарактерное pot-pourri", "пейзаж и жанр", "жанр" и др./ . Вложенный в них смысл порой трудно раскрыть, но если это удается, то оказывается, что даже ими художник хотел подчеркнуть близость изображаемого жизни. Так, "жанр" - это бытовая картина из жизни, хорошо знакомой автору, в центре которой помещен обычно положительный тип /Очарованный странник, Павлин, Несмертельный Голован, Пугало/; "пейзаж и жанр" - произведение, в котором на социальном фоне изображается ряд бытовых картин с отрицательными типами в центре /Полуношники, Зимний день/.

Большинство произведений семидесятых - восьмидесятых годов написаны Лесковым как жанры. Понятие "жанр" было употребительным в то время. В близком лесковскому смысле им пользуется Ф.М. Достоевский в Дневнике писателя /По поводу выставки/. "Что такое в сущности жанр? - задавал вопрос Ф.М. Достоевский и отвечал на него следующим образом: Жанр есть искусство изображения современной, текущей действительности, которую перечувствовал художник сам лично и видел собственными глазами L...s"⁶. Лесков читал эту

заметку Достоевского, ответил на нее заметкой же "О певческой ливрее", в которой указал на некоторые неточности, но не возражал против определения жанра.

Другой большой художник - И.А.Гончаров - в середине семидесятых годов тоже употреблял понятие "жанр". В статье Необыкновенная история/1876/ он вспоминал, как в 1850-х годах от И.С.Тургенева ждали "чего-то крупного". "А у него, - писал И.А.Гончаров, - ничего больше не было и быть не могло. Он весь рассыпался на жанр". И далее: "И в самом деле, у него кисти нет, везде карандашом, силуэты, очерки, все верные, прелестные/.../. Тут он необычайный художник, потому что рисует с натуры, свое, знакомое ему и им любимое"⁷.

Как видим, жанр всеми названными художниками определялся как повествовательная форма, в которой изображается жизнь, хорошо знакомая автору.

Однако Лесков никогда не был пассивным созерцателем жизненных событий. Он так охарактеризовал свой метод: "/.../ мне всегда казалось, что я писал просто, - что видел, что чувствовал, как мне представлялось и как я понимал то, что хотел представить по возможности правдивее и вернее"⁸. Это суждение Лескова позволяет сделать вывод о том, что писатель стремился создать свой целостный художественный мир, в котором действуют определенные социальные, нравственные, бытовые законы.

Как следствие этого в рассказе Лескова оформляется сложный сюжет, придающий повествованию романическую глубину. В основе некоторых рассказов конфликт между личностью и средой, а сюжетное строение их весьма сложно. Конфликт рассказа Тупейный художник/1883/ ясен: столкновение между крепостным и баринном. Но выделить одну из сюжетных линий в качестве ведущей - дело трудное. Главной можно было бы считать линию Аркадий-Люба /при анализе так, бывает, и пишут: в рассказе поведана печальная история любви крепостного гримера и крепостной актрисы/, но Люба - пассивна, не участвует в развитии действия; а основное внимание автора уделено вовсе не взаимоотношениям героя и героини.

В рассказе есть целый ряд сюжетных ходов: Аркадий и граф, Аркадий и Люба, граф и Люба, Аркадий и деревенский брат графа, Люба и старая крепостная женщина. И все-таки, разумеется, главная сюжетная линия есть. Это - борьба между Аркадием и графом, между крепостным и хозяином. При кажущейся простоте сюжетное строение рассказа весьма сложно. Кроме того, в рассказе очень обстоятельная экспозиция, содержащая отступления в далекое прошлое; эпилог, повествующий, как закончилась жизнь героя, устанавливающий связь прошлого с настоящим. Проведение охватывает весь жизненный

путь героя и, фактически, героини. В целом же впечатление такое, будто Тупейный художник - "конспект" романа, будто сюжетные ходы даны в зародыше, намечены крупными штрихами, но детально не разработаны. Рассказ получил возможность широкого охвата жизни, а "конспективность" его строго обусловлена: она достигается в ходе двойного пересказа. Лесков вводит образ повествователя, передающего события со слов няни. Причем, между моментом рассказа няни и его пересказом проходит порядочный срок, да и сама рассказчица вспоминает переживания давно минувших в ее жизни дней.

При создании рассказа Лесков использует способы сюжетостроения, характерные для произведений крупных форм, в частности, для романов Л.Н.Толстого и Ф.М.Достоевского. Он хочет придать законченность произведению не за счет фабулы, а за счет внутреннего сцепления.

В рассказе Дугало /1885/ изображена борьба между добром и злом, между человечностью и тем, что мешает единению людей. Конфликт, как видим, характерен для Достоевского и Толстого. В Дугале зло - это и остатки крепостничества, и признаки нового, "банковского" времени: темнота, невежество, недоверие, обман, стремление поживиться за счет другого и т.д. Но люди, в сущности, по природе своей добры. Зло побеждается добром. Для реализации этой мысли Лесков нашел удачную форму: он изобразил борьбу нетронутого, чистого детского сознания с темным бытом окружающих, с их жизненной "философией". Вот эта-то борьба и есть пружина развития действия.

Очень тонко Лесков показывает, как возникает противоречие. В своеобразной экспозиции /изложенной в главах первой и частично во второй/ дан образ вдумчивого, впечатлительного мальчика, детство которого прошло в городе, в обществе няни, вдали от ребятишек-сверстников, в стороне от всякого рода суеверий. Открытыми, доверчивыми глазами всматривается он в мир. Но вот он попадает в деревню и слышит там рассказы о водяных, кикиморах, о страшном пугале Селиване. Для него, "все эти живые и занимательные истории имели [... полную вероятность /.../]" /УШ, 8/. Столкнулись два мира - темный мир суеверий и невежества и светлый мир ребенка. Завязка произошла в тот момент, когда мальчик стал верить в нечисть и, заглянув однажды в толчий амбар, увидел там кикимору. Развитие конфликта началось.

В сознании ребенка разворачивается сложная борьба между добром и злом. В конце концов зло начинает одолевать, но тут-то и происходит встреча героя с Селиваном, добрым, как оказалось, мужиком. Победа человечности стала очевидной и окончательной в тот момент, когда Селиван принес оставленную случайно на его постоялом дворе шкатулку с деньгами.

Конфликт в рассказе обычный для Лескова - борьба двух взглядов /подлинно человеческого и невежественного/ на человека, но раскрывается он не через борьбу или столкновение героев. Развитие конфликта происходит в душе

ребенка. На первый взгляд, Пугало - это история нескольких встреч мальчика с Селиваном; завязка будто бы первая встреча, кульминация - встреча на постоялом дворе и т.д. Но это всего-навсего точки развития внешних событий. Сюжет /история борьбы/ происходит в душе одного героя. На наш взгляд, такой сюжет был новым для рассказа 70-80-х годов XIX века.

Предпосылки появления такого сюжета созданы в произведениях Л.Н.Толстого /автобиографическая трилогия, Казаки, Война и мир/. но в законченном виде он появился в романах Ф.М.Достоевского. Сюжет романа Преступление и наказание /1866/ - это процесс борьбы в душе Раскольникова, причем борьбы между убеждениями, взятыми из среды, чуждой, по Достоевскому, человечности, и человеческой сущностью героя.

Лесков пришел к новому способу построения сюжета постепенно. Еще в Счащарованном страннике сюжет - не борьба героев, а история роста личности флягина. В Однодуме прослежена история формирования Рыкова, но в этом произведении есть уже и столкновение мнений о герое, в результате которого проясняется личность "праведника". Этот прием развит Лесковым в Несмертельном Головане и в Пугале. Несмертельный Голован целиком построен на столкновении двух мнений о герое, в этом рассказе появился и образ мальчика, пытающегося разобраться в противоречивых мнениях, но появился лишь в конце произведения и не определил всей его структуры. В рассказе Пугало образ мальчика стал главным: все исходит от него и к нему возвращается.

Рассказ Лескова держится на внутренних связях. Можно вспомнить высказывания Л.Н.Толстого об "архитектуре" романа Анна Каренина: "Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях /знакомстве/ лиц, а на внутренней связи"⁹. Это суждение отражает и суть "постройки" рассказов Лескова.

Новый сюжет рассказа, еще только оформляющийся в творчестве Лескова, станет весьма распространенным в чеховских произведениях. Основная черта, например, Ионича, Дамы с собачкой, признанными литературоведами классически чеховскими, - тот самый сюжет, который характерен для лесковского рассказа Пугало. Борьба двух жизненных философий происходит также в душе героя, столкновения героев отсутствуют.

После всего сказанного не будет неожиданным утверждение, что в рассказе Лескова менялось соотношение фабулы и сюжета, роль фабулы, безусловно, умалядась.

В рассказах Лескова большое значение для достижения замысла имеют темп развертывания сюжета и темп повествования, которые не всегда совпадают. Автор упорно добивается их ритмичности¹⁰. В Девще /1881/ первые три главы целиком посвящены осмотру царем Александром английских диковин. В 4-й главе рассказано, как узнали о блохе после смерти Александра Павловича. Имен-

но в этих эпизодах автор разъясняет мотивы, побудившие Николая I отдать приказ "превзойти" англичан. Платов везет блоку к тульским мастерам, передает приказ государя. Браждующие стороны определились - с одной стороны, самодержавие в лице Николая I, придворные, Платов /образ Платова несколько сложнее/ с их шовинизмом, безразличием к судьбе народа, его талантам, с другой - обстоятельные, уважающие себя и людей других наций простые русские люди.

Но вот тулякам передан приказ царя, и развитие действия началось. После завязки оно как будто убыстряется: Платов скачет, свистовые бегают, туляков к Платову гонят тумаками и т.д. Но автор создает только видимость оживления. Он рассказывает о езде Платова в каком-то неестественно оживленном тоне, выносит описание ее в отдельную главу, на ход работы туляков поспешность атамана не оказывает ни малейшего влияния. Вся "бутафория" нужна Лескову лишь для того, чтобы прояснить общую картину: застой, косность действительной жизни России. Была и более частая задача: подчеркнуть противоположность, разделяющую туляков и Платова. На фоне положительности, истовости туляков, их неторопливости в работе спешка атамана воспринимается как что-то несерьезное, неуместное. И становится ясной вся глубина сарказма Лескова: Платов скор оказывается только на расправу, скор тогда, когда ему нет отпора, а в других случаях он чрезвычайно медлителен¹¹.

Развитие действия началось, как было отмечено, в 5 главе, но в 6 и 7 главах оно приостановлено. Автор сообщает, что туляки-мастера ушли из города, рассказывает о догадках обывателей, дает характеристику тульским мастерам. Наконец, в середине 5-й главы действие продвинулось: мастера заперлись в избе и приступили к работе. В конце концов появляется Левша как отдельное действующее лицо /ранее он из среды мастеров не выделялся/, Платов увозит его, действие переносится во дворец, в Англию, но оно по-прежнему замедлено различными "рикошетами" /типа рассуждения Левши об английских и русских женщинах, о женитьбе в России, рассказом о пари и т.д./.

Перелом в развитии действия наступает в конце рассказа, в кульминационных эпизодах.

Убыстрение темпа, правда, происходит также в 16 главе: Левша узнает, что англичане ружья кирпичом не чистят и тут же решает возвратиться на родину: "Левша ничего не сказал. Но вдруг начал беспокойно скучать, затосковал, затосковал и говорит англичанам: "Покорно благодарствуйте на всем угощении, а я всем очень доволен, что мне нужно видеть, уже видел, а теперя я скорей домой хочу". Никак его более удержать не могли". /УП, 53/. Это убыстрение эпизодическое. О возвращении Левши в Россию повествуется в замедленном темпе. В данном случае, заменяя темп разви-

тия действия и темп повествования, автор стремится подчеркнуть действенный характер патриотизма Левши и его путевую тоску.

Начавшееся же в кульминационных эпизодах ускорение продолжает развиваться. Действия начинают быстро сменять друг друга: "Тогда его сейчас обсыкали, пестрое платье с него сняли, и часы с репетиром, и деньги обрали, а самого пристав велел на встречном извозчике бесплатно отправить" /УП, 56/. Все совершается моментально. Кульминация и развязка занимают всего две главы, причем в половине одной из них /19/ - эпилог /рассказано, как вели себя чинуши после смерти Левши, уже проиграв Крымскую кампанию/.

Свертывание действия в конце произведения имеет глубокий смысл: автор передал тем самым жуткую трагедию таланта в России.

Глубоко мотивирована и общая замедленность развития действия: Лесков как бы еще раз подчеркивает неподвижность, застойность жизни России. Умело пользуется при этом автор возможностью ярче высветить образ /так, растягивая действие в начале, в экспозиции, он обращает внимание на жеманство Александра, несерьезность его занятий/, подчеркнуть состояние героя /долгий, подробный рассказ о пари не только призван помочь читателю отвлечься от английских эпизодов, но и оттенить тоску Левши/ и т.д. Так Лесков уже темпом развития действия умел подчеркнуть очень важные идейные моменты.

Несколько иначе, но в принципе сходно, разворачивается сюжет в Тупейном художнике. В начале его - обширная экспозиция /1 - 4 главы, экспозиционные моменты встречаются неоднократно и в дальнейшем /в 6, 7, II, 14 главах/. Завязывать действие Лесков не торопится, причем, дает двойную завязку. Герой и героиня узнают о страшном решении графа порознь, но, по сути дела, одновременно: перед самым началом спектакля. Однако первая завязка дана в 5 главе /узнала Люба/, вторая /и главная/ - только в 8-ой/узнал Аркадий/. Стремление автора ясно - создать ситуацию мелодраматическую, заставить читателя пережить трагедию героя. До момента главной завязки - 8 глав, действие же занимает всего 5 глав /8-13/. Зато развитие его происходит стремительно, напряженно. Движений характера Аркадия от момента завязки до кульминации очень мало. Это - осознание беды, принятие решения, сообщение о нем Любе. Затем следуют кульминационные эпизоды.

Все это весьма понятно: замедляя, оттягивая завязку, Лесков получал возможность более подробно, обстоятельно охарактеризовать ужасы крепостного быта /создавался бытовой и исторический фон/. То же самое можно сказать относительно развязки: она, как и завязка, растянута¹². И чем гуще, темнее фон, тем ярче сияют образы людей, дерзнувших вырваться из ада. Повествование же о самом героическом рывке Аркадия могло быть только стремительным, ибо это был рывок отчаяния.

Аритмичность в рассказе Лескова оказывается средством выражения авторской оценки, авторского голоса, средством создания "подводного течения".

Для стиля Лескова характерна яркая, точная и емкая деталь, передающая внутреннее состояние героя. Для примера возьмем два таких разных рассказа, как Однодум и Тупейный художник.

В Однодуме Лесков вместо авторского комментария поступка Рыкова явно использует деталь. Напомним ситуацию: Ланской входит первый в церковь, "вступив в храм, губернатор не положил на себя креста и никому не поклонился - ни алтарю, ни народу и шел, как шест, не сгибая головы, к амвону" /VI, 236/. Это было против всех правил Рыкова, "дух его, - пишет Лесков, - всколебался" /VI, 237/.

Рыков все шел за губернатором, и по мере того, как Ланской приближался к солее, Рыков все больше и больше сокращал расстояние между ним и собой и вдруг неожиданно схватил его за руку и громко произнес: - Раб божий Сергей! Входи во храм господень не надменно, а смиренно, представляя себя самым большим грешником, - вот как!

С этим он положил губернатору руку на спину и, степенно нагнув его в полный поклон, снова отпустил и стал навтыжку" /VI, 237/.

Через внешние детали передано нарастание возмущения героя. Большую нагрузку несет замыкающая фразу деталь "стал навтыжку". Во-первых, она способствует созданию зримой картины, во-вторых, характеризует героя: он совершил свое и готов держать ответ, но предостерегает губернатора от каких-либо действий против него в церкви. Ланской, действительно, в церкви сдержался, но после все-таки вызвал Рыкова. Указанные штрихи позволяют также автору раскрыть взгляды героя и одобрить их.

Действие от завязки до кульминации в рассказе Тупейный художник протекает, как отмечалось, бурно и мгновенно, но несмотря на это, Лесков, благодаря использованию точных деталей, сумел проследить за движением мысли главного героя, за изменением его внутреннего состояния. Вот Аркадий узнает о решении графа сделать Любу на краткий миг одалиской. Автор кратко замечает: "Аркадий Ильич пошатнулся". Этой фразой переданы и боль героя, и сочувствие автора /герой назван полным именем - Аркадий Ильич, т.е. он человек, а поступают с ним и его возлюбленной бесчеловечно/.

Другой пример. Будучи у графова брата, Аркадий решил бежать вместе с Любой. Автор прямо не сказал об этом ни слова, но намек на решение героя сделал в такой фразе:

Аркадий посмотрел, посмотрел и вдруг - господь его знает, что с ним сделалось, - стал графова брата стричь и брить. В одну минуту сделал все в лучшем виде, золото в карман ссыпал и говорит: - "Прощайте" /VII, 229/.

Безусловно, использование художественной детали продиктовано стремлением "уплотнить" повествование. Оно соответствовало общей эстетической позиции художника, считавшего себя "рисовальщиком".

Однако "рисовать" в понимании Лескова вовсе не означало "копировать". Это доказывается, в частности, и обновленностью стилистических средств в его рассказах. Художник, говоря словами Бабеля, одного из его учеников, удивлял читателя несхидаемостью искусства.

P R Z Y P I S Y

- ¹ В.М. Д р у г о в, Н.С.Лесков. Очерк творчества, Изд.2, ГИИЛ, Москва 1961, с. 176.
- ² Рукописный отдел ИРЛИ, ф. 3, оп. 4, ед.хр. 337, л. 61.
- ³ Андрей Л е с к о в, дизнь Николая Лескова ..., ГИИЛ, Москва 1964, с. 52.
- ⁴ Н.С. Л е с к о в, Собрание сочинений в одиннадцати томах, т. VI, ГИИЛ, Москва 1958, с. 659.
- ⁵ ЦГАЛИ, ф. 275, оп.1, ед.хр.100. Черновой набросок к рассказу Сд - нодум.
- ⁶ Ф.М. Д о с т о е в с к и й, Полное собрание художественных произведений, т. XI, ГИИЛ, Москва - Ленинград 1929, с. 78.
- ⁷ И.А. Г о н ч а р о в, Собрание сочинений, т.8, "Правда", Москва 1952 с. 255, 256.
- ⁸ ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 1, ед.хр. 100.
- ⁹ Л.Н. Т о л с т о й, Полное собрание сочинений /юбилейное/, т. 62, ГИИЛ, Москва 1953, с. 377.
- ¹⁰ Мы не имеем в виду рассказы на сюжеты Пролога, где Лесков, наоборот, добивался ритмичности в повествовании.
- ¹¹ Правильно трактует образ Платова В.И.Бухштаб в статье Об источниках "Левши" Н.С.Лескова - "Русская литература", 1964, № I, с.57 - 59.
- ¹² В нее входит несколько моментов: возвращение на барский двор, испытания Аркадия, попытка Лябы кончить жизнь самоубийством, отправка Аркадия в солдаты, Лябы - в телачью избу.

Albert Lużanowski

ON N.S. LESKOV'S STORIES /PROBLEMS OF STYLE/

The author analyses the style of Nicolai Leskov, a prose writer of the eighteen seventies and eighties, as a phenomenon determined by the characteristics of the literary process of that time. Life in Russia after the Reform of the 'sixties required of the writers of the critical realism trend that they should narrate their story in an impartial and accurate way. This found expression in the genre structure, in plot and composition, and in the vocabulary of the works produced at that time, and in the stories of N. Leskov in particular.

His works, in fact, present a synthesis of various features typical of different literary genres; story, essay, chronicle, memoirs, and oral tale. Leskov himself considered as the most "genuine, true-to-life" form a story written as memoirs /with elements of a chronicle and an oral tale in it/, since he asserted that it alone permitted to avoid any romance-like artificiality.

By giving his works various non-traditional sub-titles/"A Genre Scene", "A Landscape and Genre Scene", and others/ Leskov also tries to emphasize the close relation of the events and problems presented in his stories to real life.

Within the system of diverse epic forms the essential character of Leskov's story as a genre did not disappear, but its structure was altered. It is, in fact, founded no more on plot, but on inner connections, with an important "undercurrent". In his story, The Scarecrow, the conflict, highly characteristic of Leskov's work, /two opposed views regarding the protagonist/ - takes place not in a man-to-man contact, but in the mind of a single character. This type of plot, according to the author of this article, was an innovation in Russian story-telling of the 'seventies and 'eighties of the last century. Its occurrence had been prepared by the novels of Leo Tolstoy and Fyodor Dostoyevsky, while its mature shape was provided in the short stories of Anton Chekhov.

Upon the example of The Left-handed Man and The Artistic Barber the author of the article has been able to show how Leskov to attain his goal was slowing down, then accelerating the development of his plots. The "artistic detail" helped Leskov to create an "undercurrent", to intensify

his narration. This "artistic detail" idea was in perfect harmony with his general attitude of a "draughtsman from nature".

An unusual genre structure, the construction of the plot, the rate at which it was evolved, and the artistic detail while on the one hand created an illusion of "impartial" narration in Leskov's stories, on the other were subordinated to his conception of an artistic analysis of reality.