

КРИТИЧЕСКИЙ
РЕАЛИЗМ
В ЛИТЕРАТУРАХ
ЗАПАДНЫХ И ЮЖНЫХ
СЛАВЯН



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
И Н С Т И Т У Т С Л А В Я Н О В Е Д Е Н И Я

КРИТИЧЕСКИЙ
РЕАЛИЗМ
В ЛИТЕРАТУРАХ
ЗАПАДНЫХ И ЮЖНЫХ
СЛАВЯН

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Москва 1965

Редакционная коллегия:

Ю. Д. БЕЛЯЕВА, И. К. ГОРСКИЙ,

С. В. НИКОЛЬСКИЙ

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Проблемы критического реализма в литературах южных и западных славян относятся к числу недостаточно исследованных в советском и зарубежном литературоведении. Между тем без освещения этих проблем картина развития европейских литератур XIX—XX вв. остается неполной, тем более, что литературный процесс в странах Центральной и Юго-Восточной Европы имел в ряде отношений свои специфические особенности. Они частично были связаны в XIX в. с поработанным положением большинства южно- и западнославянских народов, ведших демократическую национально-освободительную борьбу. Своеобразие литературного развития не в последнюю очередь было обусловлено также запаздывавшим общественно-историческим развитием, одновременным проявлением тенденций, как пройденных уже другими литературами, так и вновь возникавших во многих странах. Национально-освободительное движение наложило своеобразный отпечаток на весь литературный процесс у южных и западных славян, на формирование реалистического искусства, на постановку проблемы личности и общества, личности и коллектива, обусловило известную специфику литературных форм. Большую роль, в частности, в процессе становления реализма играл здесь исторический роман и переосмысливавшиеся литературой традиции народно-эпического творчества.

В славянских литературах были созданы большие художественные ценности, история возникновения которых отражает национально-неповторимый опыт каждого народа и одновременно подтверждает ряд общих закономерностей развития искусства

XIX—XX вв., устремленного в своих вершинных явлениях к реализму.

В настоящей книге собраны исследования, посвященные как некоторым общим вопросам генезиса реализма в славянских литературах, его судеб в конце XIX — начале XX в., так и постановке проблем реализма (метод и мировоззрение, творческий процесс как познание, художественное новаторство в реалистической литературе XX в.) на творчестве отдельных крупнейших писателей. Издание содержит также обзор докладов по проблемам критического реализма на V Международном съезде славистов, состоявшемся в Софии в 1963 г., и ряд рецензий на зарубежные исследования.

БОРЬБА НЕРУДЫ ЗА РЕАЛИСТИЧЕСКУЮ ЭСТЕТИКУ В ЧЕШСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 60—70-х ГОДОВ XIX ВЕКА

Вопросы реализма, реалистического искусства, особенностей реалистического обобщения остро стоят сейчас в литературоведении и критике.

В Чехословакии проблема реализма возникает прежде всего в связи с рассмотрением вопроса о традициях, корнях, истоках литературы социалистического реализма, а также в связи с пониманием и толкованием сущности этого творческого метода. В кругах чехословацкой творческой интеллигенции на протяжении XX в. можно встретиться с предубежденным отношением к реализму как к плоскому, приземленному, эмпирическому искусству, которому чужда смелость поиска, творческого полета, размаха, которое лишено подлинных эстетических высот¹. Нам кажется, что в какой-то мере это объясняется тем, что, с одной стороны, в чешской литературе второй половины XIX в. объявлялись и рекламировались в качестве образцов реализма такие явления литературы, которые не имели ничего или очень мало общего с подлинным искусством («идеальный реализм», прокламируемый в 80-е годы XIX в. журналом «Освета» и воплощенный в романах Влчека, творчество писателей «реалистов», проповедовавших масариковские идеи морального самоусовершенствования как панацею от всех социальных бед и др.). С другой стороны, чешская литература дала необычайно яркие творческие индивидуальности, которые в рамках других творческих направлений создали произведения большой эмоциональной силы и высокого эстетического уровня (например, произведения В. Ванчуры, В. Незвала, Ф. Галаса и др.). В чешском литературоведении еще очень мало сделано в области марксистского освещения истории реализма, раскрытия его национальной специфики, о чем справедливо пишет в статье «К современному состоянию теории реализма» известный

¹ См. страстные выступления З. Неудлы в защиту подлинного реалистического искусства, которое не имеет ничего общего с натуралистической фактографией действительности.

чешский литературовед Ф. Водичка: «Термин «реализм» мы употребляем часто именно лишь как термин, однако его объем и содержание, его чешская специфика не стали еще предметом нашего исследования»². И действительно, хотя многие чешские исследователи так или иначе затрагивали проблемы развития реализма в своих последних работах³, национальная специфика чешского реализма, его судьбы все же не стали одним из основных аспектов исследования процессов развития чешской литературы второй половины XIX в. В решении ЦК КПЧ о газетах и журналах, посвященных вопросам литературы и искусства, подчеркивается, что проблема реализма как творческого метода освещается в современной литературе крайне недостаточно и само понятие реализма все реже и реже появляется на страницах печати.

Сейчас, как нам представляется, особенно полезно вспомнить опыт тех этапов развития литературы, которые богаты творческими поисками, разведкой новых художественных путей изображения духовного мира человека и сложных общественных отношений эпохи, бросить взгляд на годы, отмеченные благородными усилиями писателей создать национальную чешскую литературу, достойную встать вровень с общепризнанными европейскими литературами.

В этом отношении очень интересна и показательна эстетическая борьба в чешской литературе 60—70-х годов прошлого века, борьба, в которой выковывались многие эстетические принципы и утверждалась концепция нового для чешской литературы направления и метода реализма. Наиболее характерной и значительной фигурой этого процесса, бесспорно, был Ян Неруда (1834—1891). Творчество Неруды, главы реалистического направления, утверждавшегося в чешской литературе в 60—70-е годы, — его проза, поэзия, публицистические статьи и очерки, литературно-критические статьи и заметки составили этап в развитии чешской литературы. Он с такой полнотой сконцентрировал в своем творчестве основные тенденции литературного процесса, став на несколько десятилетий центральной фигурой чешской литературной жизни, оказал такое огромное влияние на развитие других областей искусства, как никто другой из чешских писателей до него.

Во всех начинаниях Неруды видны его прочные демократические позиции. Он представлял, несмотря на известную буржуазную ограниченность, «партию народа в литературе», что, обычно, является порукой прогрессивной ориентации художника во многих сложных явлениях общественной жизни и художественного творчества. Собственно художественное творчество Неруды — его поэзия, драматургия, повести и рассказы составляют

² «Česká literatura», 1963, № 3, str. 200.

³ М. О т р у б а, М. К а џ е р. Tvůrčí cesta J. K. Tyla. Praha, 1961; J. K l i m а. Karel Čapek. Praha, 1962. «Čtvero setkání s ruským realismem». Praha, 1958. Dějiny české literatury, d. II, Praha, 1960; d. III, Praha, 1961.

сравнительно небольшую часть его творческого наследия⁴. Огромное количество времени и творческих сил Неруда отдавал практической, повседневной деятельности критика — литературного, театрального, критика по вопросам изобразительного искусства и музыки.

Из многочисленных его статей по различным вопросам развития литературы и искусства отечественного и зарубежного, современного и прошлого складывается связная система эстетических взглядов писателя, его концепция развития чешской национальной литературы, которая является по существу концепцией чешского реализма. Неруда не был мыслителем с философским уклоном, он был практиком литературной жизни. Именно в этом повседневном титаническом труде журналиста, обладающего широким культурным кругозором и большой эрудицией в вопросах литературы и искусства, рождались, складывались и выковывались его эстетические принципы, критерии и взгляды. Напрасно мы стали бы искать каких-то специальных программных трудов или заявлений, выражающих эстетическое кредо писателя. Взгляды Неруды на ряд основных краеугольных вопросов эстетики рассеяны в конкретных, часто очень небольших статьях, заметках и рецензиях, однако позиция писателя всегда выражена четко и дает возможность судить о его эстетических критериях и требованиях, симпатиях и антипатиях, о его поисках, раздумиях, завоеваниях и ошибках.

В настоящей статье сделана попытка осветить роль Неруды в литературном движении и эстетической борьбе 60—70-х годов XIX в., т. е. в период утверждения чешского реалистического направления, дать представление о его литературно-критических взглядах.

В чешском «нерудоведении» очень мало работ, специально посвященных исследованию эстетических воззрений писателя.

Этих вопросов, естественно, касаются прежде всего авторы немногочисленных монографий, однако в них рассмотрение эстетической концепции Неруды носит «подсобный», подчиненный характер, вследствие чего неизбежно фиксирование внимания автора лишь на определенных, наиболее важных для него моментах⁵. Что касается большой статейной литературы о Неруде, то

⁴ Так, в издаваемом сейчас полном собрании сочинений писателя запланировано 40 томов. Из них: два тома поэзии, два тома повестей и рассказов, один том пьес, девять томов фельетонов и очерков, шесть томов театральных статей и рецензий, три тома литературно-критических статей, четыре тома «портретов» известных культурных и политических деятелей, один том статей и рецензий по вопросам изобразительного искусства и музыки и т. д. (Jan Neruda. Spisy. Knihovna klasiků. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, díl 1—40). Дальнейшее цитирование проводится по этому изданию.

⁵ См., например, научно-популярную монографию: K. Polák, M. Grygar. Jan Neruda. Praha, 1955, в которой рассматривается все твор-

в ней более или менее полно освещены либо отдельные художественные произведения, либо периоды или стороны творчества Неруды⁶, причем литературно-критической деятельности Неруды, его эстетической концепции явно «не повезло», они раскрыты весьма скупо. Среди немногочисленных исследований этой проблемы следует прежде всего указать статью Ф. К. Шальды «Ян Неруда как литературный критик», 1911⁷, автор которой подчеркивает огромный вклад Неруды в чешскую эстетику, обращая внимание на колоссальный охват писателем чешского литературного процесса, литературных явлений современной ему жизни. Шальду восхищает тонкое эстетическое чутье, зоркий взгляд Неруды-критика, четко отделявшего явления подлинного искусства от злободневных, актуальных, может быть, и ловко сработанных, но поделок. Шальде была особенно близка и мила эта прозорливость Неруды, умевшего ценить прежде всего подлинное художественное мастерство. Вместе с тем он слегка затушевывает, приглушает прямое требование Неруды к искусству — служить интересам народа в его справедливой борьбе за свои права, быть идейно наполненным, иметь четкую общественную тенденцию.

Небольшую статью Неруде-критику посвятил академик Ян Мукаржовский⁸, выразивший в ней свое восхищение творческим подвигом Неруды и подчеркнувший, что творчество Неруды является «живой и важной частью нашего культурного наследства»⁹, что современная чешская критика «может видеть в Неруде своего непосредственного предшественника, хотя она и осознает этапное расстояние от 60-х годов XIX в. до наших дней»¹⁰. Мукаржовский указывает на то, что уже в первых полемических статьях Неруды выражены его принципиальные взгляды на роль и пути развития литературы, что некоторые его высказывания отчетливо говорят о позициях рождающегося критического реализма. Прямыми преемниками Неруды считает современных чешских писателей и критиков Ф. Бурианек, который в своей статье «Ян Неруда — сегодняшнему дню»¹¹ призвал учиться у Неруды глубокому видению процессов эпохи, чувству гражданственности, ответствен-

чество Неруды, а также книгу: S. B u d í n. Jan Neruda a jeho doba. Praha, 1960, посвященную прежде всего эволюции общественно-политических воззрений Неруды, его участию в общественном движении своего времени, исследованию публицистики Неруды.

⁶ См., например, работы: K. P o l á k. Nerudovy povídky Malostranské. Praha, 1947; F. V o d í č k a. Motivace rozervanosti v Nerudově poesii let padesátých.—«Česká literatura», 1955, № 1; O. S ý k o r a. Humor Nerudových feuilletonů. Praha, 1905, и др.

⁷ F. X. S a l d a. Soubor díla, d. 8. Kritické projevy, Praha, 1956, str. 22—31.

⁸ J. M u k a ř o v s k ý. Neruda-kritik.— В сб.: «Stránickost ve vědě a umění». Praha, 1960.

⁹ Там же, стр. 51.

¹⁰ Там же, стр. 50.

¹¹ F. B u r i á n e k. Jan Neruda dnešku. Praha, 1955.

ности за каждое свое слово, высокой требовательности к себе и другим.

Эстетическим воззрениям маевцев и Неруды посвящено значительное место в «Истории чешской литературы»¹² (т. III), где убедительно говорится о том, что они были преемниками радикально-демократической эстетики, программы демократической литературы, что их творчество «представляет собой этап яркого развития демократической литературы»¹³. Однако в этой связи совсем не поставлен вопрос о новом рождающемся направлении, методе, о новом типе и формах художественного познания, борцом за которые были маевцы и прежде всего Неруда. В чешском литературоведении вообще широко распространено мнение, что программа, концепция чешского художественного реализма связана не с деятельностью Неруды, который выказал ряд отдельных, хотя и очень глубоких требований реалистического изображения действительности, но с критической деятельностью В. Мрштика, с трудами О. Гостинского, теоретически обосновавшего эстетику реализма в чешской литературе («О художественном реализме», 1890). Таким образом, создание эстетической теории чешского реализма относится обычно лишь к концу 80-х — 90-м годам XIX в.¹⁴

Формирование чешской эстетики реализма представляется нам сложным и длительным процессом, в который вложили свою лепту многие деятели чешской литературы — предшественники Неруды и те, кто пришел в литературу после него. Однако именно Неруде принадлежит заслуга выдвижения системы таких принципов художественного изображения действительности, которые свидетельствуют о складывающейся концепции реалистического искусства уже в 60—70-е годы XIX в. При этом Неруда, естественно, опирался на литературно-критическую деятельность своих предшественников и старших современников: ему был особенно близок по духу К. Гавличек-Боровский, он активно сотрудничал с К. Сабиной. Вопрос об эстетических воззрениях Неруды является не частным, но принципиально важным для правильного освещения процесса развития чешской эстетической мысли, этапов развития чешского реализма¹⁵.

* * *

За трагическим поражением революции 1848 г. в Чехии последовала не менее трагическая страница ее истории — десятилетие мрачного безвременья, жесточайшей реакции — годы «погребенных заживо», как назвал период баховской реакции Ян Неруда.

¹² «Dějiny české literatury», d. III, Praha, 1961,

¹³ Там же, стр. 34.

¹⁴ См., например, «Dějiny české literatury», d. III.

¹⁵ Об этом см. подробнее: А. С л о в ь е в а. Утверждение реализма в чешской литературе.— «Славянские литературы. V Международный съезд славистов». М., 1963.

С тупой методичностью в стране проводилась политика последовательной германизации (были отменены суды присяжных, общинное и земское самоуправление, чешский язык был изгнан из официальных учреждений и учебных заведений), жестоко подавлялась всякая живая мысль.

Начались гонения на чешскую культуру. Радикальные демократы Й. Фрич, П. Хохолоушек, К. Сабина томились в казематах. Тайно был сослан Гавличек, вернувшийся из ссылки смертельно больным. Похороны опального поэта, озаренного ореолом мученика за идеи свободы и ставшего для молодых поколений символом пламенного, бесстрашного борца с абсолютизмом и реакцией, превратились в патриотическую манифестацию. В условиях хорошо налаженной полицейской слежки, постоянных доносов и репрессий любое проявление патриотизма, верности идеям национального освобождения преследовалось как государственная измена. Это ощущение гнета и страха очень точно передал в одной из своих статей Ян Неруда: «Опали буйные волны революции 1848—1849 г., все охватил застой — и если на гладкой, недвижимой поверхности вод нашей жизни была видна какая-либо зыбь, какой-либо трепет, то это был трепет страха. Борцы старшего поколения томились в тюрьмах, либо постарались стать незаметными, уйти в затишье — то ли от усталости, то ли от излишней осторожности»¹⁶. Нужно было обладать большим гражданским мужеством, чтобы демонстративно возложить на могилу Гавличка лавровый венок, увитый терниями, как это сделала Б. Немцова.

Как огромную национальную потерю переживали чехи и смерть преследуемого властями Тыла, который умер в том же году, в том же месяце, что и Гавличек (в июле 1856 г.).

Ушли из жизни одни — не стало Гавличка, Тыла, четыремя годами раньше чешская литература потеряла Я. Коллара и Ф. Л. Челаковского, эмигрировали другие, изменили делу своей молодости, смирились с существующими порядками — третьи (В. Б. Небеский). Казалось, наступило полное омертвление культурной жизни.

Однако австрийский абсолютизм оказался не в силах убить живой голос чешского народа, заставить его замолчать. Чешский народ говорил о себе языком живописи Манеса, Косарека, Чермака, языком музыки Сметаны, он заявлял о себе всенародным сбором средств на постройку Национального театра. Высокой трибуной политической и национальной борьбы стала передовая литература.

В 1853 г. выходят в свет «Букет» Эрбена, в 1855 г. — «Бабушка» Немцовой, альманах «Лада Ниола» Фрича, ненадолго появившегося в Праге перед новым изгнанием. Ходят по рукам в списках сатирические антиабсолютистские поэмы Гавличка. И сбор-

¹⁶ Jan Neruda. Podobizny, I, str. 138—139.

ник баллад, и повесть, и альманах, и поэмы свидетельствовали о духовной стойкости и богатстве чешского народа, вселяли веру в его творческие возможности, в силу и действенность коллективного, народного разума, его воли, веру в национальное освобождение народа. Эти произведения яркими вехами намечали ту генеральную, идущую от традиций Махи и Тыла линию развития чешской литературы, которая противостояла официальному консервативному ее направлению, связанному с дворянскими кругами, с правительственным курсом.

Консервативное направление представляли в 50-е годы журналисты братья Й. и Г. Иречки, историк В. В. Томек, критик Я. Малый, поэты М. Гавелка, Я. Э. Воцель, В. Б. Небеский и другие, которые пошли в наступление на радикально-демократическую революционную идеологию, на передовые традиции чешской национальной культуры. Они фальсифицировали чешскую историю, представляя гуситство временем национального бедствия и упадка, а побелогорскую эпоху «тьмы» и порабощения чешского народа — порой его расцвета. Снова, как в 20—40-е годы XIX в., в качестве главной задачи выдвигалась идея просвещения, а не требования демократических преобразований общества. Современная действительность рисовалась в идиллических тонах. Пагубным признавалось влияние зарубежных литератур (особенно ненавистным было творчество Г. Гейне), иначе говоря, проникновение в чешскую литературу смелых демократических идей, социальной проблематики. Литературу ориентировали не на изображение реальной действительности, а прежде всего на обращение к национальному чешскому фольклору и его обработке, причем национальный характер чешского народа извращенно трактовался как «голубиный», созерцательный, пассивный. За своеобразный эталон национальной литературы, которому рабски должна была следовать новейшая литература, принималось творчество Ганки, Челаковского и других, сыгравшее большую роль в свое время, но во многом ставшее в эти годы уже и пройденным этапом (статьи журналов «Часопис чешского музея», «Обзор» и др.).

В чешском обществе, разбуженном революцией, родилось молодое поколение интеллигенции, которое считало себя духовным наследником радикально-демократического движения, борцов революции, преемниками всего лучшего, передового, что дала предшествующая отечественная литература. Представители этого поколения интеллигенции, начинающие поэты и писатели, которые представляли наиболее передовые молодые творческие силы литературы, с негодованием отвергли концепцию развития чешской литературы, отстаиваемую консерваторами.

В своей борьбе с противниками они опирались на программу демократической литературы, родившуюся в годы революции и сформулированную в программной статье Сабины 1848 г. «Демо-

кратическая литература». Критик утверждал в ней, что с революцией 1848 г. наступает новая эра — рождается литература о народе и для него, неразрывно связанная с его интересами, а не литература для господ, «*rag excellence*», выражающая их идеологию. Основным предметом изображения этого рождающегося искусства слова должны стать общественные отношения эпохи, борьба народа за свои права: «Власть должна принадлежать народу, но как можно ее осуществлять, не зная общественных отношений своего и других народов?»¹⁷ Сабина считал, что демократическая литература дает в руки народа мощное оружие в борьбе за осуществление своих интересов, за создание общества, построенного на принципах подлинного демократизма, и требовал от литературы самоотверженного служения этой борьбе. Сабина подчеркивал, и это имеет принципиальное значение, что «демократическая литература открывает новые возможности для наблюдения и изучения жизни»¹⁸, что это приближает художественный образ к жизни, к ее реальному социальному содержанию.

Борьба за демократические преобразования общества требовала острой, непримиримой критики национального угнетения, абсолютизма, бюрократии, антинародная сущность которых проявилась особенно отчетливо в период реакции, наступившей после подавления революции. Неудачи революции в известной степени способствовали разочарованию во многих революционно-утопических, просветительских, романтических иллюзиях, что принесло с собой и большую трезвость в оценке общественных отношений. Необходимо было осознать и в художественных образах раскрыть сущность тех социальных явлений, которые противостояли народным интересам, препятствовали завершению буржуазно-демократических преобразований. (По словам Ленина, буржуазно-демократическая революция растянулась в Австрии на два десятилетия.) На первый план выдвигается проблема народа, который выступает уже не только как носитель национальной идеи и патристических идеалов, но как основная часть современного общества, со своим социальным и нравственным обликом, устремлениями и чаяниями. Центральная проблема романтизма — проблема общества и личности — углубляется и по-новому решается с выдвижением на передний план такого аспекта, как взаимоотношения различных общественных групп и классов, как борьба за гражданские права человека в новом буржуазном обществе, за гуманистические идеалы против остатков феодализма и церковных пут.

Естественно, что по-новому переосмысляются и задачи литературы — ее художественные возможности, национальные истоки и

¹⁷ «*Čeští radikální demokrati o literatuře*». Praha, 1954, str. 53.

¹⁸ Там же, стр. 54.

традиции, перспективы развития. Новый этап в развитии чешской литературы отмечен выходом в свет альманаха «Май» (1858), а главное — бурной, активной полемикой, которая развернулась сразу же после выхода альманаха в свет между маевцами и их противниками, сторонниками консервативного лагеря.

В этом ежегоднике приняли участие все молодые поэты и писатели прогрессивной ориентации: Я. Неруда, В. Галек, К. Светлая, Р. Майер, В. Шольц, А. Гейдук и др. Из старшего поколения в нем публиковались Б. Немцова, К. Я. Эрбен, К. Сабина, Й. Фрич. Во главе редакции стояли В. Галек, Я. Неруда, Й. Барак. Душой и редактором первого номера был двадцатичетырехлетний Неруда, начинающий журналист и поэт, последующие номера (1859, 1860, 1862) редактировались В. Галеком, завоевавшим литературное имя своими первыми поэтическими опытами.

Название альманаха имело два значения. Прежде всего оно подчеркивало молодость этого начинания и как бы выражало надежду на приход «весны» чешской литературы после зимней стужи баховской реакции. Как самим фактом своего появления, так и названием альманаха отражал рождение новых настроений в общественной и культурной жизни страны.

Альманах был посвящен памяти бессмертного автора поэмы «Май» — К. Г. Махе. В его названии, таким образом, содержалось и программное обращение к традициям Махи. Маха прослыл у представителей консервативных литераторов чуть ли не изменником национальному делу, так как идейные истоки его творчества были связаны с зарождением новой радикально-демократической идеологии, так как его понимание художественного образа, его жанрово-стилевые формы были новаторскими для чешской поэзии и, быть может, ближе смыкались с эстетикой европейского революционного романтизма, чем с просветительской патриотической концепцией его предшественников и современников — Ганки, Линды, Коллара, Челаковского¹⁹.

Именно в Махе увидели «молодые» своего непосредственного предшественника, так как его творчество близко связано с «их жизненными проблемами».

Альманах был заявкой на свежее слово в литературе, которое отвечало бы потребностям нового времени. Это почувствовали представители консервативного лагеря чешской буржуазии, объявившие «молодым» непримиримую войну. Роль ревностного хранителя принципов консерваторов взял на себя весьма плодовитый критик Якуб Малый (1811—1885), ярый враг радикально-демократических традиций революции 1848 г. Он открыл бой на стра-

¹⁹ См. F. V o d í ě k a. *Cesty a cíle obrozenské literatury*. Praha, 1958. С. В. Н и к о л ь с к и й. К. Г. Маха. — «Очерки истории чешской литературы XIX—XX вв.». М., Изд-во АН СССР, 1963.

ницах газет «Пражске Новины» и «Поутник ѓт Отавы», заявив, что в литературе чешской родилось новое, и притом вредное, пагубное, космополитическое направление, яркие образцы которого — альманахи «Лада Ниола», «Май», сборник стихов Галека «Вечерние песни» (1857) и др. (Весьма показательно, что Я. Малый почувствовал идейную и эстетическую близость альманахов мятежного радикального демократа и молодых его преемников.) Я. Малый яростно обвинял молодых в пренебрежительном отношении к национальным традициям и национальному характеру, к героическому прошлому своего народа. Он провозглашал «созидательный, позитивный характер» поэзии, отрицая «негативную, разрушающую» поэзию молодых, которая ведет к ненужному разочарованию в мире и в себе. Он не верил, что острое чувство недовольства действительностью, которым окрашено все творчество молодых, искренне, что оно естественно, и называл его космополитизмом, «сплошным подражанием западной литературе мировой скорби», негодуя, что «это пагубное направление распространяется в литературе, как заразный рак». Здесь имелось в виду ненавистное и опасное для консерваторов творчество западноевропейских революционных романтиков, поэзия Г. Гейне. Действительно, в 50—60-е годы Г. Гейне стал поистине властителем дум патриотически настроенной чешской молодежи. Его поэзия, проникнутая революционными антиабсолютистскими настроениями, острой критикой политической реакции Германии, ядовитым скепсисом, романтическим бунтарским духом, поэзия, открывающая сложный духовный мир человека сегодняшнего дня, была особенно созвучна молодым, которым стали тесны узкие канонические рамки, установленные консерваторами для развития чешской литературы.

Я. Малый предсказывает недолгое и бесславное существование новому направлению чешской литературы: «Я уверен, что это сумасшествие долго не продлится — этому претит и здравый смысл нации и все отношения нашего времени»²⁰.

От имени молодого поколения Якубу Малому и другим консерваторам в прямой полемике или косвенно отвечали Сабина, Галек, Неруда. Литературная полемика велась в основном в 60-е годы на страницах журналов, которые редактировались Нерудой или Галеком, или ими совместно («Образы живота», «Родинна кроника», «Кветы», «Люмир»). Большую роль в литературных боях сыграло также литературно-критическое приложение к газете «Народни листы», которое практически стало самостоятельным журналом, выходившим в 1863—1868 гг. под различными названиями («Критичка пришилога», «Литерарни пришилога», «Ли-

²⁰ Jakub Malý. O jistém směru novější literatury české.— «Poutnik od Otavy», 1859, str. 283—288.

терарни листы», «Чески литерарни обзор»). В нем сотрудничали К. Сабина, В. Галека, Ф. Шульц, менее активно — Неруда.

В начале своей деятельности маевцы были объединены общностью взглядов на характер и пути развития национальной литературы, симпатией к новым рождающимся принципам литературы. Они вели полемику с противниками, отстаивая идейность литературы, ее действительную общественную роль в борьбе за права народа, необходимость изображения социальных отношений действительности, защищая право обращаться к опыту иных национальных литератур (статьи Галека 60—70-х годов, к ним мы подробнее обратимся ниже, Ф. Шульца «Чешское литературное искусство», 1867 г., анонимные программные статьи, помещенные в литературно-критическом приложении к газете «Народни листы» в начале 60-х годов: «О литературном подъеме и направлении чешской литературы», «Второй сборник песен Гейдука», «Художественная литература в народной жизни» и др.).

Однако именно Яну Неруде принадлежала главная заслуга в защите новых творческих принципов, которые от имени молодого поколения писателей он так убедительно отстаивал и в своих программных статьях 1859 г. («Теперь», «Порочные направления», «Примирение», «Кое-что о последнем слове» и др.), и в ряде мелких статей, рецензий, писем конца 50-х — начале 60-х годов, решительно заявив: «молодые не сомневаются в том, что их путь — единственно правильный»²¹.

Следует сразу уточнить следующее: нельзя прямо отождествлять маевцев, их эстетические бои и литературную практику с реалистическим направлением в чешской литературе. Процессы формирования и утверждения чешского реализма были сложнее и богаче. Однако несомненно, что именно эстетическая борьба маевцев в 60-х годах дала толчок и положила основу концепции чешского реализма, что все наиболее яркое и талантливое в области художественной литературы связано в 60—70-х годах с творческими усилиями маевцев. Таким образом, маевцы были типичными представителями складывающегося, утверждающегося реалистического направления. Это не означает, однако, того, что все они отчетливо осознавали свою принадлежность к реалистическому направлению, выступали всегда монолитно, под единым знаменем, поддерживая друг друга и прежде всего своего «вождя и наставника» Яна Неруду. Между ними были и внутренние противоречия и даже борьба.

Так, известный противник Неруды и маевцев, Ф. В. Ержабек в одном из писем 1863 г. сообщал об издании нового журнала «Освета», с радостью отмечая, что в редакции журнала нет маевцев: «гальковско-нерудовская партия полностью исключена и на нее

²¹ Jan Neruda. Smírění (1859).— Literatura, I, str. 152.

начнется мощная атака»²². Причем среди членов редакции он упоминал Ф. Шульца и Г. Пфлегера-Моравского, недавних соратников Неруды. С Шульцом Неруда, однако, сотрудничал в дальнейшем.

Другой пример. Неруда горько жаловался в одном из писем Й. В. Фричу уже в 1860 г., т. е. всего лишь через два года после выхода в свет альманаха «Май»: «Как ты мне здесь был бы нужен, потому что из нескольких разумных, которых я смог найти, нет ни одного сколько-нибудь деятельного, позитивно творящего... Все участники нашего бывшего маевского круга меня покинули, «Образы живота» я редактирую и пишу почти один, разве что изредка кто-нибудь из «охладевающих друзей» подбросит мне что-либо, когда нуждается в гонораре»²³. Отсутствие сплоченности среди маевцев подтверждал в своих письмах и Галек. В 1860 г. он пишет Фричу: «Коллегиальность между нами, молодыми, почти окончательно исчезла...»²⁴. Сложные отношения связывали и вдохновителей маевского движения — Неруду и Галека. Это были отношения единомышленников, соратников по борьбе, соредакторов многих журналов, нелицеприятных критиков, дающих оценки творчества друг друга, но вместе с тем и литературных соперников, людей чрезвычайно различного склада характера, что порой препятствовало их полному взаимопониманию. Это соперничество и некоторое отчуждение двух ведущих литературных деятелей и писателей своего времени, начавших смелый поединок с консерваторами, от литературы было весьма выгодно этим последним и усиленно раздувалось ими, тем более, что они имели возможность сыграть на некоторых личных слабостях обоих — тщеславии Галека и болезненном самолюбии Неруды.

В истории многолетнего тесного сотрудничества Неруды и Галека можно найти страницы взаимных обид, охлаждения, разочарования. Но при этом Неруда и Галек никогда не теряли ни глубокого взаимного уважения и объективности в обоюдных критических оценках, ни единства в главных вопросах складывающейся эстетической концепции.

Если Неруде принадлежала главная заслуга в теоретическом обосновании принципов нового, по сути дела реалистического направления в литературе, то Галек сыграл большую роль как организатор чешской литературной жизни. Со дня основания культурного общества «Умелецка беседа» и до самой своей смерти он возглавлял ее литературный отдел. Он первым выступил с предложением создать серьезное коллективное исследование по истории чешской литературы, начиная с Й. Добровского вплоть до середины XIX в. («История новейшей чешской литературы», 1863). Очень важны выдвинутые им принципы исследования —

²² «Rpk Jana Nerudu». Praha, 1952, str. 29.

²³ Jan Neruda. Dopisu, I, Praha, 1963, str. 73.

²⁴ Vítězslav Hálek. Dopisy. Praha, 1963, str. 151.

центральное место должно принадлежать освещению процесса развития эстетической мысли, художественных достижений писателей, связи произведений с общественным движением времени, с эпохой. Биографический материал должен, по мысли Галека, занять второстепенное место.

В той жаркой полемике, которая шла в чешских журналах на рубеже 50—60-х годов и в 60-е годы вокруг характера и направления творчества участников маевского альманаха, отправным основополагающим моментом была непреклонная вера Неруды и маевцев в свое право на новое слово в литературе²⁵.

Неруда утверждал, что новая эпоха, новые общественные отношения неизбежно рождают новые эстетические вкусы и симпатии, новые задачи, новую ориентацию литературы. «Почему вы не хотите, чтобы кто-нибудь иначе развивался чем вы? Думаете, можно ждать чего-нибудь великого от слепого обезьянничанья? Разве у нового времени, у новых сил нет собственных прав, как нет его и у индивидуальности?» Неруда считал закономерным и неизбежным различие творческих устремлений своего поколения и творческого наследия «отцов»: «Вполне естественно, что мы отличались плодами своего творчества от старших писателей, потому что мы вообще не только как младшие, но и как *дети иных времен, отношений и идей должны были от них отличаться*»²⁶. Три года спустя он снова подчеркивал, что молодые «в большинстве своем не следовали за схемами, доставшимися от старших»²⁷. Несколько лет спустя он опять возвращается к этой мысли. Говоря об огромном значении Краледворской и Зеленогорской рукописей для развития чешской литературы, он при этом отдавал себе ясный отчет в том, что «проповедь желающих видеть эти превосходные старочешские стихи единственным образцом всей современной чешской поэзии не могла дать желанного результата, придя в столкновение с требованиями наших дней»²⁸. Неруда был глубоко убежден, что после 1848 г. наступил новый этап, новая эра в развитии чешской литературы — родились «новые взгляды, открылся

²⁵ Следует подчеркнуть, что теперь в оценке боев маевцев, естественно, возникает известный «оптический обман», так как имена их противников безвозвратно канули в историю, их творчество не оставило следа в литературе. Тогда как творчество маевцев и до сих пор является живым словом чешской литературы. Однако в свое время противники маевцев представляли большой и могучий лагерь официальной литературы, а сами маевцы — горстку безвестных начинающих литераторов. (На это справедливо обратил внимание М. Погорский в своей интересной статье «O tak zvaném kosmopolitismu majovců». — «Česká literatura», 1955, № 2.)

²⁶ Jan Neruda. Smíření (1859). — Literatura, I, str. 150. Курсив мой. — А. С.

²⁷ Jan Neruda. Stagnace literární. (1862). — Literatura, I, str. 308. — Курсив мой. — А. С.

²⁸ Jan Neruda. Památka RK (1867). — Literatura, II, str. 23. (Неруда считал рукописи — подлинниками.)

более широкий, свободный горизонт»²⁹. Четко оформлена эта мысль и в более поздней статье («О вкусе», 1870): «Новая эпоха рождает новый вкус, новое искусство, которое должно быть созвучно со своим временем и создавать свои новые художественные формы»³⁰. Итак, Неруда отчетливо понимал неразрывную историческую взаимосвязь литературы и эпохи, известную «заданность» литературы, специфика и особенности развития которой диктуются общественным характером эпохи, всем комплексом ее сложных общественных отношений. Он считал, что искусство, вызванное к жизни потребностями своего времени, исторически оправдано: «Наше направление» не является порочным, напротив, оно актуально, своевременное, а значит и необходимо»³¹.

Неруда и Галек были свято убеждены, что пути развития чешской литературы и культуры лежат не вдали, не отдельно от столбовой дороги развития мировой культуры. Им был чужд и смешон панический страх перед влиянием классиков мировой литературы, которое якобы лишает чешских поэтов своего творческого лица, вносит в чешскую поэзию чуждые ей настроения неудовлетворенности, разочарованности, скепсиса и т. д.³²

Маевцы широко обращались к творчеству Гейне, Гюго, Беранже, Петефи, Ленау, Некрасова и других писателей, которые были у себя на родине носителями прогрессивных, революционных, демократических идеалов. Творчество некоторых из них было отмечено печатью того сложного переходного этапа от прогрессивного романтизма к реализму, который переживала и чешская литература на рубеже 50—60-х годов.

Решительно заняв эту позицию, Неруда и Галек последовательно защищали ориентацию на достижения мировой культуры, называя это «космополитизмом». Этот термин, вошедший в литературный обиход в связи с борьбой маевцев против изоляции чешской литературы, не имеет ничего общего с тем проявлением буржуазной идеологии, которое в наше время связывается с этим понятием. Он означал лишь глубоко прогрессивное требование ликвидировать изоляцию чешской литературы от мирового процесса развития эстетической мысли и художественного познания. Четкую позицию в этом вопросе занял К. Сабина, который выступил со статьей «Литературные картины» (1859), подчеркнув общественную роль литературы, которая должна развиваться на основе прогрессивных идей, не связанных национальными рамками.

²⁹ Jan Neruda. Sebrané spisy, 1859.— О umění. Praha, 1950, str. 44.

³⁰ Там же, стр. 270.

³¹ Jan Neruda. Smíření (1859).— Literatura, I, str. 150.

³² См. статьи Я. Малого в газетах «Поутник от Отавы», «Пражске новины», а также большую программную статью, опубликованную в нескольких номерах газеты «Пражске новины» за 1859 г.— «Básně Ad. Heyduka. Máj», подписанную неясным шифром, и др.

В защиту этой точки зрения была направлена и полемическая статья В. Галека «Поэзия чешская в отношении к поэзии всемирной» (1859). Основная мысль, на которой Галек строит все свои рассуждения, выражена в статье с предельной ясностью — чешская современная литература, современная поэзия не может, не должна развиваться лишь в рамках, указанных ей чешской классической поэзией эпохи возрождения, вне связи с развитием всемирной литературы. Подобное развитие обеднило бы отечественную литературу в художественном и идейном отношении, так как за ее пределами остались бы не только прогрессивные идеи человечества, широкое познание мира, человеческих страстей и стремлений, но и опыт в развитии таких родов литературы, как роман, драма, эпическая поэзия, бедно представленных в чешской литературе.

Однако в пылу полемики со своими идейными противниками Галек выдвинул и такие положения, которые оказались спорными, ошибочными. Их, по существу, не приняли его соратники, да и сам он в дальнейшем отошел от многих суждений, осознав их полемическую крайность. Утверждая, что источником искусства является жизнь, Галек сам себе противоречил, доказывая: творчество писателя ценно для человечества не изображением норвежской, испанской или чешской жизни, а изображением общечеловеческого, свойственного всем народам мира во все исторические эпохи, созданием образа «человека как человека», обращением к извечным общечеловеческим этическим проблемам. И поэту, который хочет создать подлинное произведение искусства, не должны связывать национальные рамки ни в выборе традиций, ни в выборе темы и героев.

Следует сразу указать, что в 60—70-е годы Галек отошел от этих воззрений — он стал горячо защищать национальную специфику именно как одно из условий подлинного искусства. Патристическому искусству, патристическому воспитанию Галек в дальнейшем отводит большую роль в национально-освободительной борьбе своего народа. Этой задаче служили его весьма популярные в свое время статьи воспитательного характера — «Послания к чешским студентам»³³ (1873).

Выступления Неруды в защиту «молодых», которые пытались определить пути развития чешской литературы не так узко и прямолинейно, как это делали их противники, были свободны от крайних точек зрения Галека. Возражая консерваторам, яростно нападающим на «молодых», он писал от имени своего литературного поколения: «Постоянная болтовня о национальности и патристизме является для нас уже пройденным этапом. Мы всем сердцем ненавидели каждого, кто думал, что нет выше цели, как

³³ О критической деятельности Галека см. подробнее в книге: Dušan Jeřábek. Vítězslav Hálek a jeho uloha ve vývoji české literární kritiky devatenáctého století. Praha, 1959.

быть просто поклонником своей нации, что этого вполне достаточно, и ему уже совсем не требуется что-либо для нации делать. Мы находимся на такой ступени просвещения, когда быть бездеятельным патриотом отнюдь не является заслугой. Считать себя членом нации, уважать ее — это первая обязанность каждого образованного человека, и при этом обязанность самая легкая. Теперь наш долг поднять свою нацию до уровня развития мировой мысли и просвещения, и тем самым помочь ей не только завоевать признание, но и обеспечить существование»³⁴. Великим грехом, прямо преступлением перед собственным народом казалась Неруде рабская оглядка консерваторов назад, на каноны и традиции литературы возрождения (поэзия Коллара, Эрбена, Челаковского), на народную поэзию, на Краледворскую и Зеленогорскую рукописи как на единственные источники вдохновения, как на единственные вехи путей развития литературы. Неруда и его соратники решительно воспротивились стремлению отгородить «китайской стеной» чешскую литературу от передового зарубежного искусства, выступили против узконационального кругозора литературы и ограниченного понимания национальной самобытности литературы как фольклорно-этнографического аспекта изображения действительности, когда, по словам З. Неедлы, «антихудожественная имитация народной песни объявлялась канонем национального искусства»³⁵.

С предельной четкостью Неруда сформулировал свою точку зрения в одной из рецензий 70-х годов («Стихи С. Чеха», 1874): «Слава богу, уже позади споры о том, должна ли чешская поэзия развиваться лишь на национальной основе, либо она может расправлять свои крылья также и во всемирном потоке. Как наука, как промышленность, она не может обойтись без знания всего, чего достигли остальные народы. Мы не можем столетиями обращаться только назад, не можем связывать развитие чешской поэзии лишь со своей народной песней и древними памятниками — Краледворской и Зеленогорской рукописями. Если мы будем знать широкие проблемы и новые направления, которые определяют развитие прогрессивного поэтического искусства иных народов, мы сможем опереться на этот фундамент своим чешским духом и развиваться в этом направлении и далее, на славу чешского народа»³⁶.

Эти позиции Неруды использовали его противники, проповедующие реакционную теорию «чистой» чешской литературы, свободной от каких-либо инонациональных влияний, для обвинений как самого Неруды, так и его соратников в антипатриотизме. Од-

³⁴ Jan Neruda. Něco o posledním slově (1859).— Literatura, I, str. 121.

³⁵ Зденек Неедлы. Статьи об искусстве. М.—Л., «Искусство». 1960, стр. 499—500.

³⁶ Jan Neruda. Básně Sv. Cecha (1874).— Literatura, II, str. 86.

нако взгляды, Неруды и его единомышленников, напротив, были продиктованы верной и деятельной любовью к родине, душевной заботой о развитии отечественной литературы, которая могла бы выйти на мировую арену и прославить свой народ плодами его творческого гения. «Патриотизм является нашей жизненной необходимостью,— писал Неруда в 1863 г. своей юной родственнице и другу Аничке Тихой.— Только тот нас от патриотизма отводит, кому выгодно, чтобы мы как нация вообще перестали существовать»³⁷.

Большую общественную воспитательную роль Неруда отводил писателю. Он писал с искренним убеждением: «Чешский писатель — воин, страж народа и как воин он не имеет права перейти в неприятельский лагерь из-за того, что в своем недостаточно обеспечен питанием и одеждой! В этих делах невозможны никакие компромиссы»³⁸. И Неруда никогда не вступал в соглашения со своей гражданской совестью, оставаясь образцом патриота и гражданина, отдававшего все силы развитию национальной культуры: «Обычно наши противники, если хотят отвести, отвратить нас от патриотизма, начинают ставить человечество над нацией. Смеху подобно: если я действительно хочу быть полезным человечеству, я должен прежде всего стать образованным человеком, должен кое-что значить как индивидуум. И если чешский народ стоит чего-то как нация, тогда и только в этом случае он сможет принести какую-то пользу и всему человечеству. Француз содействовал прогрессу человечества, развиваясь как индивидуум чисто французский, итальянец — итальянский, немец — немецкий и т. д. Также и чех, только как чех участвовал в истории человечества, содействуя его прогрессу... Мысль, что патриотизм не имеет у малого народа такого же значения, как у великой нации, кажется мне просто идиотской. Древние греки были малым народом, но творили чудеса...»³⁹.

* * *

Программное последовательное стремление идти в литературе своим собственным путем, чуждым слепого подражания, рабского следования литературе возрождения, путем, далеким от перепевов народной поэзии, Краледворской и Зеленогорской рукописей à la Коллар и Челаковский, органически сочеталось у Галека и, особенно, у Неруды с глубоким уважением, восхищением, прямо преклонением перед творческим подвигом предшественников, деятелей возрождения. Хочется подчеркнуть, что проблема отношения Неруды и маевцев к национальным традициям нам кажет-

³⁷ Jan Neruda. Aničce Tiché (1879).— Dopisy, I, str. 723.

³⁸ «Národní listy», 1877. Цит. по кн.: S. B u d í n. Neruda a jeho doba. Praha, 1960, str. 477.

³⁹ Jan Neruda. Aničce Tiché (1879).— Dopisy, I, str. 723.

ся принципиально важной для понимания эстетических воззрений Неруды, для понимания складывающейся программы чешского реализма, которая выростала прежде всего из опыта отечественной литературы. В чешском нерудоведении она затрагивается очень мало.

Всюду, где Неруда касался чешской литературы прошлых лет, выражено отчетливое сознание преемственности, ясное ощущение того, что «молодые» представляют собой последующий этап в развитии литературы, подготовленный всем ее предшествующим развитием, ставший возможным после творчества К. Г. Махи, Н. Коллара, К. Я. Эрбена, Ф. Л. Челаковского, Й. К. Тыла и др.: «48 годом завершается первый период нашего литературного развития», — писал в 1859 г. Неруда, видевший место каждого из своих предшественников в чешском литературном процессе. Он призывал «молодых» не зачеркивать все прошлое своей литературы, не отбрасывать его нигилистически как пройденный и уже устаревший этап, а свято беречь все лучшее для своего и грядущих поколений: «Наступает необходимость сохранить все то, что нам оставили наши могучие предшественники»⁴⁰. Эту позицию он решительно подчеркивает и в дальнейшем: «Мы, живущие писатели, многим обязаны старшему поколению чешских будителей»⁴¹.

В чем же, по его мнению, было величие деятелей чешского возрождения, их неоценимых заслуг перед всем народом, перед отечественной литературой и новыми поколениями писателей? Если суммировать высказывания Неруды о представителях литературы чешского национального возрождения, и о деятелях чешских будителей, то со всей очевидностью станет ясно, что его привлекали прежде всего национальное своеобразие, оригинальность чешской литературы прошлого, ее творческие поиски и завоевания на пути создания отечественной литературы, ее принципиальная гражданственность, воинствующий патриотизм и демократизм.

Высоким примером, достойным всякого подражания, виделся Неруде патриотический подвиг будителей. Эти люди «великого сердца, могучего духа и еще более могучей воли»⁴², как называет их писатель, целиком отдавали себя самоотверженному апостольскому служению униженному и бесправному чешскому народу. Ими двигала преданная любовь к родине и высокое сознание своего патриотического долга. Эти черты представляются Неруде прежде всего необходимыми и для современного литератора. Неруда и Галек постоянно обращали внимание на демократическое происхождение ведущих деятелей чешского возрождения, под-

⁴⁰ Jan Neruda. Literatura, I. Sebráné spisy (1859), str. 135.

⁴¹ Jan Neruda. Prokop Chocholoušek (1879).— Podobizny, I, str. 176.

⁴² Jan Neruda. Na Volšanském hřbitově (1860).— Literatura, I, str. 168.

черкивая их кровную связь с судьбами и интересами народа и считая себя в этом отношении их прямыми преемниками.

Среди писателей старшего поколения особое чувство духовного родства вызывает у «молодых» фигура К. Гавличка-Боровского. Гавличек стал для них символом гражданственности, патриотизма, олицетворением смелой бескомпромиссной борьбы с реакцией, образцом политического журналиста и идеалом поэта-сатирика, который, по словам Неруды, «был острым и могучим, а его слог напоминал то молнию, то крапиву»⁴³. Эту гражданственную, политическую линию подчеркивал в творчестве Гавличка и Галек: «Он воевал в доброй сече, он боролся за свободу и свет для нашего народа, беспощадно преследовал тупость и мещанство, с энтузиазмом нес знамя прогресса человечества, с гневом обрушивался на общественные институты, созданные для нашего порабощения»⁴⁴. Галек неоднократно отмечал гавличковскую сатирическую интонацию у Неруды, считал его прямым преемником великого чешского поэта и журналиста.

Многokrатно в разные годы и в разной связи Неруда доказывал, что подлинное искусство должно быть оригинально, свободно от подражания, должно быть новым, собственным словом художника. Эти черты он видел в лучших образцах литературы чешского возрождения, отдавая дань уважения своим предшественникам, которые были пионерами чешской национальной литературы и успешно создавали ее, не имея достаточного национального опыта и традиций.

На первом месте из всех предшественников у нерудовского литературного поколения в этом отношении стоит Маха. Прямыми наследниками именно его традиций, его пути в литературе объявили себя маевцы, от имени которых выступал с программной статьей о Махе в первом номере альманаха «Май» Карел Сабина.

Рассматривая все ценное, что принес своим творчеством (завершенными произведениями и отрывками, набросками, не увидевшими света, дневниками, записками, письмами и т. д.) в чешскую литературу К. Маха, Сабина прежде всего обращает внимание на смелое новаторство поэта, который выходил за рамки просветительского национально-романтического направления своего времени. Это новаторство было особенно дорого литературному поколению маевцев, которое роднили с Махой мучительные поиски места личности в обществе и ощущение непримиримого противоречия идеала и действительности («молодые» ощутили полное несоответствие реальной действительности 50—60-х годов идеалам революции 1848 г.). Сабина прослеживает назревание в творче-

⁴³ Jan Neruda. Na Volžanském hřbitově (1860).— Literatura, I, str. 168. См. также стихотворения «Карлу Гавличку Боровскому» из цикла «Книги стихов» и «Балладу о душе Карла Боровского» из цикла «Баллады и романсы» и др.

⁴⁴ V. Hálek. Na oslavu Karla Havlička (1870).— O umění, str. 131.

стве Махи перелома: его сближение с реальной действительностью, стремление познать и изобразить жизнь обычных, простых людей. Этот поворот к реальности у Махи Сабина соотносит с задачами маевцев. Он обращает внимание на богатство языка Махи, его новаторскую поэтику, подчеркивая, что поэт чутко прислушивался к звучащей вокруг него живой разговорной речи. Эти наблюдения Сабины давали в руки «молодых» путеводную нить. И, наконец, критик говорил об истинно чешском, национальном характере поэзии Махи.

С подобным же глубоким пониманием значения Махи для чешской поэзии писали о нем Неруда и Галек. Я. Малый обвинял «молодых» в том, что они слепо подражают Махе и западноевропейской романтической поэзии «мировой скорби». Опровергая это обвинение, Неруда неоднократно подчеркивал историческую, общественную обусловленность пессимистических, скептических ноток поэзии Махи и своих единомышленников: «Маха писал так, как того требовала его эпоха, но эта эпоха еще не кончилась, поэтому и мы иначе писать не можем...»⁴⁵ Здесь Неруда имеет в виду, что Маха творил в предреволюционные годы, а он и его современники вступили в литературу вскоре после революции, которая, однако, не завершилась победой и не изменила коренным образом ни общественных отношений, ни положения народа, оставив в силе ту общественную атмосферу, которая питала скепсис и бунтарство Махи.

Неруда неоднократно указывал на истинно национальный характер творчества Махи, «который знал свою родину несравненно лучше многих из тех, кто обвинял его в антипатриотизме»⁴⁶, восхищаясь смелостью и новизной его поэтических образов, богатством его поэтического языка. Он называл Маху «солнцем на небосклоне чешской поэзии».

Галек в своих статьях о Махе обнаружил глубокое понимание причин неприятия, непризнания его творчества — поэт не подчинялся господствующим вкусам высших чешских кругов, он был мятежным романтиком, смелым новатором, который «не впрягся в чужую телегу и из поэта не стал марионеткой»⁴⁷. Особенно важным для понимания характера творчества Махи Галек считал тот факт, что в праздновании маховского юбилея приняли активное участие крестьян, собравшиеся в Литомержици из всех окрестных деревень. Он видел в этом доказательство истинной народности поэта.

В одной из поздних статей 1888 г. Неруда как бы подводит итог своему отношению к деятельности писателей-будителей, которая была для своего времени прогрессивной и новаторской:

⁴⁵ Jan Neruda. Karel Hynek Mácha (1860).— Literatura, I, str. 217.

⁴⁶ Там же, стр. 219.

⁴⁷ V. Hálk. Odhálání pomníku Máchova dne 1 května 1861 v Litoměřicích (1861).— O umění. Praha, 1954, str. 120.

«Сегодня мы лишены абсолютно всякого критерия, мерил, с каким нужно оценивать литературный труд деятелей возрождения, когда наши писатели не имели еще ни установившейся просодии, когда не было никакой отечественной поэтической традиции в языке, когда не было ни предшественников, ни образцов, вообще никакой реальной помощи. Лишь одним обладали эти люди — огромной волей, безмерным трудолюбием и стойкостью»⁴⁸. Большой мастер слова, знающий, как много поистине титанического труда затрачивает писатель, он хорошо видел, какими трудными, непроходимыми тропами шли его предшественники, и был глубоко благодарен им за эту «вспаханную целину» чешской поэзии и прозы.

Однако прежде всего его привлекал истинно национальный характер творчества будителей, которые создавали национальную чешскую литературу. Проблема национальной специфики занимает важное место в литературно-критических высказываниях Неруды уже с первых его шагов в литературе. Со всей определенностью Неруда заявляет, что истинное искусство всегда национально-своеобразно и характерно, и только таким мыслит себе развитие чешской литературы на современном ему этапе.

Неруда считал, что понятие человечества включает в себя все народы мира — и в этом его красота и гуманизм. И поэтому развитие и укрепление культуры каждой нации служит на благо развития общечеловеческой культуры и прогресса. Следовательно, долг каждого художника — содействовать развитию своей, национальной культуры, создавать произведения, отмеченные печатью национального своеобразия («Нашим космополитам», 1874).

Непременным основным качеством новой литературы Неруда и Галек (выше говорилось и об ошибочных суждениях Галека на рубеже 50—60-х годов, от которых он в дальнейшем отказался) считали ее национальную специфику, ярко выраженный национальный характер, находящий свое выражение и в проблематике, и в созданных образах, и в изобразительных средствах, и прежде всего во взгляде самого писателя на предмет изображения. Неруда писал в 1868 г.: «Чешская жизнь определяет истинно чешскую основу поэтического действия, подлинно национальные черты драматических характеров, она является той оправой, в которую поэты смело смогут вложить свои представления»⁴⁹. Эти принципы Неруда настойчиво и последовательно проводил в своих статьях и рецензиях 60—70-х годов⁵⁰.

⁴⁸ Jan Neruda. Vojtěch Nějedlý (1888). — Podobizny, III, str. 335.

⁴⁹ Jan Neruda. O umění, str. 202.

⁵⁰ См., например, статью «Чешский сельский роман и его создательница», 1869, где критик подчеркивает и высоко оценивает «истинно чешский характер героев», утверждая, что на основании их изучения можно написать исследование о психологии чешского народа. См. также рецензию 1874 г. на поэтический сборник Галека «Сказки нашей деревни». Автор видит несравненные достоинства поэта именно в том, что все его «творения отличаются под-

С годами Неруда все более ценил национальную самобытность и славянский характер чешской литературы, все чаще оглядываясь в прошлое, что было в 80-е годы в известной степени здоровой реакцией писателя на появление декадентских космополитических веяний. Именно к 80-м годам относится и наиболее известное высказывание Неруды о значении национального характера литературы: «Мы пестовали литературу «современного чеха», забывая, что этот чех должен быть равен всем остальным народам, но отнюдь не одинаков с ними. Мы одевались в какую-то поэтическую всемирную униформу, а между тем в великую армию поэтов, в эту «всемирную поэзию» принимаются лишь те, кто приходит туда в своей индивидуальной, скажем, национальной одежде»⁵¹.

Вот за эту яркую, «национальную одежду», без которой литература не может быть подлинным искусством, Неруда испытывал чувства глубокого уважения и признательности к своим предшественникам, учился у них сам и призывал учиться свое литературное поколение. Причем национальная чешская специфика мыслилась Неруде в контексте славянского характера, славянского своеобразия культуры.

Уже в одном из своих первых программных выступлений 1859 г. он указал на славянский характер чешской культуры и необходимость развивать чешскую литературу не в отрыве от других славянских литератур: «Если чешская литература должна стать такой, чтобы ее признали другие народы, необходимо ориентироваться и на чисто славянские стихии»⁵².

Поэтому, обращаясь, например, к творчеству Челаковского, он восхищается прежде всего чешским своеобразием и истинно славянским характером его поэзии, называя его в одной из статей 1860 г. «самым совершенным подражателем народных песен и глубоким знатоком славянского духа»⁵³. Позже, в 1881 г. он снова обратил внимание на народность, на «чешский дух» его поэзии, в которой непринужденно сочетается «поэтический полет с игривым юмором, как и в самом характере нашего народа»⁵⁴. Отдав дань глубокого восхищения поэтическому таланту и мастерству К. Я. Эрбена уже в своем первом поэтическом опыте (сб. «Кладбищенские цветы», 1857), Неруда и в дальнейшем не устает восхищаться художественным совершенством и ярким националь-

ленно чешским характером, как каждый цветок лишь присущим ему ароматом. У его поэзии тот же характер, что и у чешской природы, что и у чешского народа...» (Jan Neruda. O umění, str. 82—83). Он писал в 1865 г. о чешской драме: «Чешское драматическое искусство для того, чтобы стать подлинным искусством, должно подняться до уровня национальной самобытности...» (Jan Neruda. O umění, str. 175).

⁵¹ Jan Neruda. Feuilleton (1887).— O umění, str. 129.

⁵² Jan Neruda. Nyní (1859).— O umění, str. 13.

⁵³ Jan Neruda. Na Volšanském hřbitově (1860).— Literatura, I, str. 167.

⁵⁴ Jan Neruda. F. L. Čelakovský (1881).— Podobizny, I, str. 353, 354.

ным своеобразием его поэзии, умением «философски проникнуть в поэтическое содержание народных легенд и поэтически передать их философию»⁵⁵. Особенно высоко Неруда ценил поэтический сборник Эрбена «Букет» за его чешский и славянский характер: «Букет» навсегда останется для нас драгоценным благодаря своей глубокой поэзии, необычайно стройной форме баллад, глубоко индивидуальному облику, проистекающему из самого характера чешского народа... И не только для нас. Он будет всегда одним из лучших украшений всей славянской поэзии»...⁵⁶

Итак, обращаясь к литературе чешского возрождения, Неруда хорошо чувствовал и высоко ценил ее яркую национальную окрашенность, специфику, ее славянский «дух» и характер. Он извлекал богатые уроки из опыта литературы своих предшественников для себя и своих современников. В этой ориентации на «славянские стихии» Неруда считал себя последователем Я. Коллара, который создал своей поэзией «Дочь Славии», «евангелие чешского патриотизма...», воспитавшее два поколения чешского народа». В 1882 г. в связи с тридцатилетней годовщиной смерти Коллара Неруда заявил, что «благотворное влияние Коллара определило в значительной степени современное наше мировоззрение, устремления, действия»⁵⁷. В своей ориентации на Коллара Неруда следовал прочно и издавна сложившимся в чешской культуре и литературе традициям. Однако в творчестве Неруды, как и во всей чешской демократической литературе 60—80-х гг. XIX в., колларовская идея славянской взаимности на почве культурного сближения народов наполняется новым содержанием — мечтой о боевом содружестве демократических сил славянских народов в борьбе за национальную свободу (солидарность чехов с польским восстанием 1863 г., с освободительной борьбой на Балканах в 70-х годах и т. д.).

Политическая жизнь и борьба славянских народов, в том числе чехов, виделась Неруде как неотъемлемая часть общественно-го движения всего человечества. Отсюда и его живой интерес к судьбам малых славянских народов⁵⁸, и стремление найти место чехов среди других славянских народов. Все это, естественно, приводит к попытке соотнести развитие чешской литературы с общеславянским литературным процессом. Именно поэтому такое большое место в его статьях, рецензиях, письмах, очерках занимают вопросы славянской культуры и литературы. Писатель обнаруживает превосходную осведомленность и понимание в оценке многих важных явлений славянской культуры и литературы.

⁵⁵ Jan Neruda. K. J. Erben (1870).— Literatura, II, str. 56.

⁵⁶ Jan Neruda. Karel Jaromír Erben (1881).— Podobizny, I, str. 381.

⁵⁷ Jan Neruda. Jan Kollár (1882).— Podobizny, II, str. 16.

⁵⁸ См. его статьи о сербо-лужицких писателях, в частности Я. Смолере, его письма о культурном движении силезских чехов и др.

Для Неруды очень показательно, что, обращаясь к какому-либо культурному событию из жизни славянских народов, он каждый раз задумывался и о его месте, о его роли для общеславянской культуры, а также и для мировой культуры.

С большой гордостью, с большим достоинством писал Неруда о представителях славянской культуры, отстаивая их приоритет в различных сферах духовной деятельности человечества.

Совершенно особое место, естественно, отведено Нерудой словацкой культуре и литературе. Для него характерно чувство неразрывной общности исторических судеб чехов и словаков, родственной близости их языков, их культуры. «Пусть словаки пишут на своем языке, все же это и наш язык, пусть они идут и в поэзии своим путем: все же богатство их духа является частью нашего духовного богатства»⁵⁹.

В серии «портретов» Неруды, публикуемых им в газете «Гумористицке листы» появляются «портреты» Янко Есенского, Йозефа Милослава Гурбана и его сына Сватозара Гурбана Ваянского и др. Он привлек последнего к участию в своем издании поэтических новинок «Поэтицка беседа» и в альманахе «Народ — себе», посвященном открытию Национального театра в Праге. В свою очередь С. Г. Ваянский немало содействовал популяризации творчества Неруды в Словакии, цена его несравненно выше всех современных ему поэтов, включая и Врхлицкого.

Среди братских славянских народов глубокий, живой интерес и симпатии вызывали у Неруды русский народ, русская литература.

Россия, великая славянская держава, политически и национально независимая, издавна привлекала сердца славян как оплот и надежда, как друг и союзник в борьбе с немцами и турками. Неруда, по его собственному признанию, испытывал хорошую зависть к русским как к великому, национально не угнетенному народу, имеющему большой вес на международной политической арене⁶⁰.

Писатель принадлежал к тем прогрессивным кругам чешского общества, которые, не будучи реакционными русофилами, ориентировались на передовые силы русского общества и верили в демократический подъем России, — его чешская литературная общественность чувствовала по произведениям Герцена, Островского, Некрасова, Тургенева, Щедрина.

Подобно многим своим современникам, Неруда учил русский

⁵⁹ Jan Neruda. Josef Miloslav Hurban (1879). — Podbizny, I. str. 207. В этой связи необходимо указать, что Неруда разделял колларовское отрицательное отношение к языковой реформе Штура, к стремлению словаков создать свой собственный литературный язык, вслед за Колларом ошибочно полагая, что это разъединит народы и затормозит продвижение вперед общего дела борьбы за национальную независимость.

⁶⁰ Jan Neruda. Sebrané spisy, d. 18. Praha, 1907, str. 140.

язык — и в университете, и самостоятельно — в его библиотеке были грамматики русского языка⁶¹. Известно также, что в библиотеке Неруды в переводах и в оригинале были также произведения русских писателей. Таким образом, можно предположить, что он мог знакомиться с русской литературой и в оригиналах. Творчество русских писателей широко представлено в журналах, которые редактировал Неруда или с которыми он сотрудничал⁶².

Неруда хорошо знал многие произведения великих русских реалистов в области литературы, живописи, музыки. Он глубоко проникал в подлинную сущность и ценность русского реалистического искусства, понимая его мировое значение, его роль в развитии общеславянской культуры и литературы, в развитии чешской литературы.

Русскую литературу он считал самой передовой во всей мировой литературе. Его прежде всего привлекали в ней общественное содержание, высокий гражданственный пафос, подлинная правда изображения всех сторон русской действительности во имя борьбы за счастье простого человека, совершенство формы. И все эти качества так или иначе он соотносил с задачами современной ему чешской литературы, смело опираясь на опыт братской русской литературы, «беря его на вооружение».

О колоссальном воздействии русской реалистической литературы на поколение 60—70-х годов, на формирование складывающегося чешского реалистического направления очень выразительно писала Е. Красногорская, младшая современница Неруды и Галека:

«...Тогдашнее поколение восторженно принимало новый, оригинальный мир, который открывали для них три русских писателя. Сейчас никто даже не может себе представить, каким чудом были для нас тогда Гоголь, Гончаров и Некрасов, с каким экстазом читало это поколение «Мертвые души», каким евангелием жизненной правды были нам Обломов, как тогда ударила в сердце поэзия Некрасова...»⁶³

Эти русские писатели много значили и для Неруды, их творчество помогало ему искать и находить в искусстве пути реализма.

⁶¹ В одном из своих фельетонов писатель остроумно сетовал на трудность русского произношения: «Известно, что только тем нерусским, кто родился в новогоднюю ночь, удастся раз в год сделать в русском слове правильное ударение, а остальные попадают всегда влево или вправо, всегда рядом, но никогда туда, куда нужно» (Jan Neruda. Sebrané spisy. d. 22. Praha, 1907, str. 110).

⁶² «Obrazy života», 1859, č. 1 — Turgeněv «Birjuk»; č. 10 — Saltykov-Ščedrin «První krok»; «Obrazy života» 1860, č. 3 — Saltykov-Ščedrin «Nadějný hošík», «Navštěva v žaláři»; č. 5 — Tolstoj L. «Zápisky markerovy»; č. 10 — Turgeněv «Faust»; «Rodinná kronika» 1862, sv. 1, Dostojevský «Polzunkov» и др. «Rodinná kronika», sv. 4 (1864), č. 118. — Někrasov. «Zloděj», «Svatba», «Pálenka»; s. 5 (1864), č. 34 — Někrasov, Krasná partie.

⁶³ E. K r á s n o h o r s k á. Výbor z díla, II. Praha, 1956, str. 516.

Так, пробивая, расчищая, отвоевывая новые пути для развития чешской литературы, отвергая рабское следование литературе предшественников, Неруда и Галек вместе с тем никогда не отрывались от предшествующей национальной традиции, находя ей место не только в истории литературы, но и исходя из нее в современном литературном процессе. Создавая концепцию развития новой чешской литературы, разрабатывая ее программу, программу реализма, Неруда исходил из опыта прежде всего отечественной литературы, соотнося его с общеславянским литературным процессом. Особенно широко он опирался при этом на опыт русской реалистической литературы.

* * *

Отдавая должное заслугам чешского национально-патриотического романтизма с его просветительскими тенденциями, Неруда признавал узость его идейных рамок, ограниченность его художественных возможностей. Гораздо ближе ему и маевцам был революционный бунтарский романтизм Махи, Фрича, Сабины с отчетливо выраженными симпатиями к радикально-демократической идеологии, с его неприятием существующих общественных порядков, с его обращением к сложному духовному миру человека сегодняшнего дня, с его близостью к эстетике европейского революционного романтизма.

Почти все маевцы начинали с романтических произведений маховского, фричевского плана. Не отталкиваясь от этой традиции как от антагонистической, не отвергая ее, они шли дальше в сознательных поисках нового, руководствуясь отчетливым сознанием того, что «жизнь наша меняется, а литература является ее изменчивым зеркалом. Человека творит жизнь, а он отдает свое изображение ее зеркалу»⁶⁴. В отличие от литературы возрождения, когда ведущей была идея национального самосознания, самоутверждения, просвещения, что определяло национально-патриотический просветительский характер литературного процесса, прогрессивная послереволюционная литература ставила своей главной задачей не патриотическое пробуждение и просвещение народа, но помощь в борьбе народа за демократические преобразования общества. На первый план выдвигаются вопросы, связанные с познавательной функцией искусства, его идейной направленностью. Опираясь на положения, выдвинутые Сабинной в статьях «Демократическая литература» (1848), «О социальном романе» (1858) и другие, Неруда и Галек развивают их применительно и исходя из явлений современной им литературы.

Неруда ясно понимал, что 1848 год — рубеж в развитии литературы, открывающий новую эру, что невозможно литературе

⁶⁴ Jan Neruda. *Moderní člověk a umění* (1867).— *O umění*, str. 74.

оставаться в рамках будительской программы, хотя многое из нее Неруда ощущал как живые традиции литературы, развивающиеся и в его время: «1848 год коренным образом изменил наши литературные вкусы, элегические патриотические переживания à la Тыл читаются у нас лишь из уважения к предмету, однако нам требуется уже иная, более широкая идея. Вместе с нашим развивающимся кругозором растет и круг предметов, которые получают право на отображение в искусстве. Факт как таковой уже больше не удовлетворяет читателя, он хочет, чтобы были показаны связи этого факта со всем остальным миром, чтобы были затронуты не только чувства человека, но и его разум и его интерес к экономическим проблемам»⁶⁵. Речь идет о завоевании для литературы нового, не освоенного ею жизненного материала, о поисках жизненных взаимосвязей и закономерностей, о попытке увидеть неразрывные взаимосвязи психического и социального облика человека. Все это свидетельствует о разведке новых путей художественного отражения мира именно в направлении реализма.

Цель искусства для Неруды — показ действительности не сквозь призму различных философских систем и моральных предрассудков, а в ее подлинном подобии. В одной из первых статей он подчеркивает, что процесс познания действительности, поиски истины бесконечны, как бесконечна сама жизнь: «Не нужно зависеть от философских систем, надо изучать действительность и тогда мы не будем бросать камни в того, кого еще вчера короновали. Позор для человечества, что оно боится познать самого себя, оно лжет, подобно слабохарактерному человеку, который не решается защищаться, и, будучи болен, боится выздоровления. Ошибаются думающие, что уже сейчас вполне могут объяснить миру, в чем истина: бесконечен путь поисков ее и нет предела, на котором мы могли бы навеки остановиться. Истину найдет все человечество в целом, а отдельный человек — лишь крупицу ее. Он может доискаться ее, только изучая действительность, человечество, но никогда не придет к ее познанию в результате одних размышлений»⁶⁶. Исходя из этой философской посылки, Неруда с первых литературных шагов настойчиво пропагандировал принцип конкретно-исторического изображения действительности, т. е. один из главных принципов реализма, благодаря которому реалистическая литература наполняла действительным, объективным содержанием умозрительное, отвлеченное представление романтизма об историческом и общественном процессе. Начиная с первых своих полемических программных статей 1859 г. и до конца жизни Неруда горячо, убежденно отстаивает этот эстетический принцип, доказывая его жизненность, безусловность для подлинного искусства: «Прежде всего необходимо, чтобы мы научились

⁶⁵ Jan Neruda, *Moderní člověk a umění*, 1867.— О умění, стр. 74.

⁶⁶ Jan Neruda. *Skodlivé směry*, 1859.— О умění, стр. 28, 29.

изучать людей, их жизнь, их потребности, радости и печали; мы нуждаемся в верных рассказах о жизни, в образах людей, живущих в различных условиях, сборники правдивых эпизодов из жизни, опыт невыдуманный, но подлинный»⁶⁷. Близкие Неруде взгляды в своих статьях, рецензиях, речах высказывал Галек, который также отстаивал точку зрения, что источником искусства являются не субъективные страсти поэта, но сама жизнь во всей ее сложности (1859 г.— «...мы считаем источником поэзии не страсть, но жизнь в широком охвате»⁶⁸; 1862 г.— «...корни искусства лежат в подлинной, кипучей жизни»⁶⁹). Неруда утверждал: «поэта должно волновать прежде всего то, что движет его эпохой»⁷⁰, «в художественных произведениях каждой эпохи должны чувствоваться ее идеи»⁷¹. Он был убежден, что «события современности не наносят урона произведениям искусства, но лишь придают им характер эпохи, ее вкус». «Во время политических споров и бурь ярче и прекраснее расцветает искусство»,— писал он, подчеркивая, что великие художники итальянского Возрождения создавали произведения, «которые были знаменем и зеркалом своего времени, а сами художники — деятельными участниками борьбы своего народа, людьми своей эпохи»⁷². Он убеждал своих читателей: «Те идеи, что движут всем народом, не могут не волновать его поэта: наоборот, поэт они волнуют еще больше. И хотя ему по плечу и высшая точка зрения — он может понять отношения своей эпохи, исходя из всемирного опыта — все же он остается «сыном своей эпохи»⁷³. Творчество личности в эпоху общественных движений выражает коллективную энергию, волю народа, поэтому оно и общественно значимо и народно. Таким образом, Неруда горячо выступал за тенденциозную литературу, добиваясь от нее эмоционального воздействия, политической действительности и в конечном счете — общественной пользы, служения делу демократических преобразований общества.

«Собственно политических стихов, стихов на злобу дня у нас появляется гораздо меньше, чем того требует общественное движение нашего времени и чем мы ради пользы движения этого желали бы. Они необходимы вопреки всем эстетическим прокламациям о том, что тенденциозная поэзия — вне искусства, что стихи на злобу дня не имеют поэтической ценности»⁷⁴. Неруда внимательно изучал творчество современных ему поэтов, горестно

⁶⁷ Jan Neruda. Skodlivé směry (1859).— O umění, str. 28, 29.

⁶⁸ V. Hálk. O umění, str. 14.

⁶⁹ Там же, стр. 19.

⁷⁰ Jan Neruda. Poznámka redakce (1859).— O umění, str. 35.

⁷¹ Jan Neruda. Básně Adolfa Heyduka (1859).— Literatura, I, str. 112.

⁷² Jan Neruda. O vkusu (1870).— Literatura, I, str. 278.

⁷³ Jan Neruda. Nové básně (1875).— Literatura, II, str. 158.

⁷⁴ Jan Neruda. Nvá doba nová Růže stolistá (1861).— Literatura, str. 273.

констатируя, что оно дает «мало следов» влияния современной эпохи, что «благородная идея свободы и общественного переустройства лишь слегка коснулась их мысли гораздо меньше чем у иных народов в подобную историческую эпоху. Однако идея свободы, которая владеет миром, так же поэтична, как любое другое чувство, как любая другая идея»⁷⁵. Он осуждал отсутствие настроения эпохи, гражданственности в любовной лирике Галека, своего соратника, поэта, талант которого он высоко ценил: «Не для нашего времени такая чистая лирика, которая совершенно не взирает на то, что движет окружающим миром, на то, что в нем происходит, которая не пытается найти широкий горизонт и ограничивается лишь областью сердца поэта, его интимными чувствами»⁷⁶.

Он верил, что эстетически действенным может быть лишь то произведение, которое в своем видении жизненной реальности стоит на уровне передовой общественной мысли своего времени. Неруда возвращался к этой идее на протяжении ряда лет снова и снова, говорил ли он при этом об общественных движениях, развитии литературы или останавливался конкретно на анализе творчества какого-либо писателя или определенного произведения.

Неруда подчеркивал, что объектом реалистического искусства должна стать прежде всего социальная действительность сегодняшнего дня: «В чем больше поэзии — в бранных походах королей или в борьбе труда за справедливую его оплату, в борьбе за существование? В чем больше поэзии — в муках влюбленного сердца и песнях соловья или в отчаянии отца, который не может прокормить семью? Вы скажете, что это злободневно, а все злободневное проходяще и не имеет права на вечность, однако этими словами не скроешь того, что современный человек именно в этих темах видит подлинную поэзию»⁷⁷. Ему был принципиально враждебен «вечный страх перед реализмом, перед правдой», ему были глубоко чужды «эти вечные поиски поэзии вне самой действительности, постоянное, объясняемое тысячами причин, уклонение от изображения действительной жизни, содрогание, если смелый поэт покажет нам ее правдивое зеркало»⁷⁸. И в предшествующей и в современной ему литературе Неруду привлекало обращение писателей к сложной и всегда «целинной» проблематике современной общественной действительности. Так, он горячо писал в 1859 г. о заслугах Тыла, который делал первые шаги в создании реалистических произведений: «...Он хорошо чувствовал современные ему социальные отношения и находил для их изображения всегда нужные средства, умел выделить их характерные стороны»⁷⁹.

⁷⁵ Jan Neruda. Máj (1861).— Literatura, I, str. 271.

⁷⁶ Jan Neruda. Večerní písně (1859).— Literatura, I, str. 48.

⁷⁷ Jan Neruda. Moderní člověk a umění (1867). — O umění, str. 75.

⁷⁸ Jan Neruda. Jakub Arbes (1879). — O umění, str. 101.

⁷⁹ Jan Neruda. Sebrané spisy (1859). — O umění, str. 136.

Внимательно и доброжелательно следя за творческими успехами молодого Сладека, Неруда подчеркивал в рецензии 1883 г. на его сборник «На пороге рая», что стихи «действительно навеяны жизнью», и настойчиво советовал поэту творить и далее, исходя не только из собственных настроений и рефлексий, но из «впечатлений действительной жизни, мы бы сказали из фактов»⁸⁰. Он справедливо утверждал, что искусство, правдиво отражающее всю сложность современной жизни, не может не отразить бесправия и угнетения трудовых слоев, царящего в обществе, где капитал становится идолом, которому все поклоняется, оно демократично по самой своей сущности. Поэтому против правды в искусстве выступает лишь тот, кто боится быть изобличенным.

«Социальная поэзия не по вкусу тем, кто жиреет от пота своих ближних и пиццеварению которых мешают жалобы обездоленных и голодных. Всех их бросает в дрожь при звуке социальной песни, они предадут анафеме даже простую балладу, которая берет свою тему из подлинной жизни... Рабочий добьется своих прав в человеческом обществе, равно как социальная поэзия в обществе литературном»⁸¹.

Неруда безо всяких обиняков пишет, что молодые писатели обращаются к правде, к действительности, поэтому их обвиняют в ереси, объявляют их творческое направление аморальным, вредным, порочным. Неруда же глубоко убежден в обратном, а именно в том, что направление, «препятствующее познанию действительности и правды более всего вредит морали»⁸².

Литературным жанром, представляющим наибольшие возможности для создания правдивого реалистического полотна современной социальной действительности во всем ее богатстве и сложности, Неруда справедливо считал роман. В этом отношении он был солидарен с идеями Сабины, высказанными в статье 1858 г. о современном социальном романе: «Роман является верным зеркалом внешней и внутренней духовной жизни, все сложное построение его есть картина социальных отношений эпохи, в которой происходит действие... Характер эпохи определяет и характер романа. Современный роман отличается от романа прошлого главным образом тем, что он продуман, а не просто выдуман. Роман прошлого искал всю прелесть в пестром разнообразии явлений, роман наших дней основывается на правде жизни»⁸³.

Однако, понимая огромные идейные и художественные возможности реалистического романа, Неруда считал закономерным отсутствие его в чешской литературе в 60—70-е годы, так как этому, по его мнению, препятствовали и не устоявшиеся, складыва-

⁸⁰ Jan Neruda. Na prahu ráje (1883).— O umění, str. 120.

⁸¹ Jan Neruda. Moderní člověk a umění (1867).— O umění, str. 75 (и ранее об этом же «Skodlivé směry», 1859, там же, стр. 28—29 и др.).

⁸² Jan Neruda. Skodlivé směry (1859).— O umění, str. 29.

⁸³ Karel Sabina. O literatuře. Praha, 1953, str. 91—96

ющиеся общественные отношения и отсутствие должного эстетического опыта в создании реалистических произведений: «Почему в наше время нет еще подлинного романа? Только потому, что его и не может быть. Общественные отношения еще не определились, и фотографии подвижной, необычайно быстро меняющейся жизни нашего времени, связанные красной нитью наших мечтаний о переменах, ведущих к определенным целям, являются пока еще лишь суррогатом романа»⁸⁴. К этой мысли Неруда возвращается снова и снова, подчеркивая, что в Чехии в 60—70-е годы вряд ли можно ждать появления социального реалистического романа прежде всего потому, что этому препятствуют и неразвитость социальных отношений и отсутствие масштабных общественных идей, страстей: «Роман социальный у нас почти невозможен — одна книга исчерпала бы все наши оригинальные социальные проблемы»⁸⁵.

В другой статье он писал, что социальный роман может «лишь там расцвести, приобрести национальный, оригинальный, присущий литературе именно данного народа самобытный характер, где народ активно, всеми силами участвует в общественном движении (без этого литературное творчество не имеет достаточного стимула), и где могут развиваться сложные общественные отношения. У нас этого в полной мере еще нет и все это развивается лишь понемногу. Чешский роман пока неизбежно становится идиллией, сельским рассказом или чем-нибудь в этом роде»⁸⁶. Исходя из анализа конкретных литературных фактов, Неруда пытался вывести закономерности чешского литературного процесса. Задумываясь о причинах отсутствия чешского социального романа в 60—70-е годы, он высказывает соображения, с которыми трудно не согласиться. Справедливы его утверждения о том, что в основе социального романа должны лежать общественные коллизии большого масштаба, острые социальные конфликты. Он прав, когда говорит об отсутствии необходимого эстетического опыта при создании широкого социального полотна в современной ему чешской литературе. Он прав, когда предсказывает в Чехии появление прежде всего исторического реалистического романа, так как отечественная история богата столкновениями больших общественных страстей, а чешская литература имеет опыт в развитии исторического жанра. Неруда оказался в известной степени прорицателем, так как подлинные завоевания в создании реалистического чешского романа связаны с творцом исторического романа — А. Ирасеком. Однако критик ошибался, не видя в современной ему чешской общественной жизни социальных проблем крупного плана, которые могли бы лечь в основу большого эпиче-

⁸⁴ Dílo Jana Nerudy, d. XXV. Praha, 1925, str. 142.

⁸⁵ Jan Neruda. Originální geniove a česká literatura (1962).— Literatura, I, str. 347.

⁸⁶ Jan Neruda. České romány (1860).— Literatura, I, str. 212.

ского полотна. Дело, очевидно, в том, что не было еще отчетливого осознания этих проблем, а отсюда и возможности облечь их в художественную плоть. (Неруда требовал от писателя-романиста «прямо микроскопической исторической и психологической ясности».)⁸⁷

Задумываясь над закономерностями литературного развития, Неруда подошел к проблеме типического. Именно Неруде принадлежит заслуга четко и убедительно сформулировать один из важнейших принципов реалистического искусства — принцип типизации.

Если резко выраженная индивидуальность романтических героев представляла собой универсализацию какой-либо одной особенности или черты натуры, то именно реалистическое искусство вводит принцип типизации, раскрывая человеческий характер не только в его психологической сложности, в его индивидуальном своеобразии, но и в зависимости от формирующей его среды, определяющей его основные качества. Этот новый для чешского искусства принцип социальной мотивировки характера, принцип типического обобщения действительности, как одного из важнейших критериев реализма и художественности произведения, впервые был выдвинут Я. Нерудой уже на рубеже 50—60-х годов. Критик смог это сделать, опираясь на достижения русского и западноевропейского реализма, а также исходя из опыта реалистических достижений чешской литературы 40—50-х годов, творчества Тыла, Немцовой, Гавличка. «Если мы выберем из класса определенную личность в качестве героя романа или новеллы, то мы должны ее так охарактеризовать, чтобы она, воплощая особенности своего класса, вместе с тем представляла собой нечто индивидуальное, обусловленное особенностями характера и обстоятельств. Начитанный и искушенный человек увидит в такой фигуре старого знакомого, но вместе с тем его привлечет и нечто новое и своеобразное»⁸⁸.

Исходя из этих требований, он критикует образы героев в повести Светлой «Любовь к поэту», где мир предстает перед читателем «не таким, каков он есть, а таким, каким она его хотела бы видеть, поэтому в этом мире действуют неживые, почти сплошь идеальные герои»⁸⁹ и, напротив высоко оценивая ее романы из крестьянской жизни (1869), он обращает особое внимание на художественную убедительность характеров героев, на их типично-чешский склад, считая, что они могут служить материалом для создания труда о психологии чешского народа. (Переоценив значение Светлой, он, однако, верно, почувствовал ее попытки в создании социально и психологически мотивированного

⁸⁷ Jan Neruda. Andrej Cernyšev (1875).— Literatura, II, str. 209.

⁸⁸ Jan Neruda. Pan Vyšinský (1859).— Literatura, I, str. 101.

⁸⁹ Jan Neruda. České romány (1860).— O umění, str. 53.

реалистического характера.) Неруда привлекает образ главного героя одного из романов Зейера именно тем, что, по мнению критика, он «является подлинным представителем своего народа и своей эпохи»⁹⁰.

Неруда глубоко задумывается над сложной проблемой взаимосвязи и единства, субъективного и объективного в искусстве, прежде всего применительно к лирике, высказывая очень верные и близкие нам мысли. Неруда был свято убежден, что какие бы сверхактуальные патриотические идеи не проповедовал поэт, его поэзия никогда не будет подлинным искусством, будет лишена и лиричности и гражданственности, станет рифмованной газетной статьей, если все эти идеи не будут глубоко и по-настоящему пережиты поэтом, если он при этом не приоткроет перед читателем своей души и сердца, не поделится с ним своим духовным опытом, не заставит его волноваться и переживать вместе с собой:

«...Никто не может требовать, чтобы каждое стихотворение, продиктованное любовью к родине, мы признали хорошим. Патриотические песни могут стать трескучей фразой, как и каждое лирическое стихотворение. Однако если в них есть подлинное поэтическое воодушевление, если они насыщены поэтическими образами, они навечно сохраняют свою ценность»⁹¹.

Он высоко ценил цикл любовной лирики Галека «Вечерние песни» прежде всего за то, что совершенно справедливо считал первым, основным и главным критерием лирической поэзии — искренние, подлинные переживания поэта: «Галек выполнил первое требование, которое мы считаем и главным: он действительно, как индивидуум, все это прочувствовал»⁹². Однако и от интимной лирической поэзии Неруда требовал определенного объективного начала, выражающегося хотя бы в неперменном живом отклике, «сопереживании» читателя: «...поэт должен выражать не только то, что он прочувствовал, как индивидуум, но и то, что каждый может почувствовать с ним вместе»⁹³. Он высоко оценивает поэтический цикл Галека «Сказки о нашей деревне» (1874) за органическое слияние субъективных переживаний поэта с отражением объективного мира: «Здесь Галек на подлинной высоте — он многосторонне связал свои субъективные переживания с внешним миром»⁹⁴. Все эти требования Неруды: чтобы в лирику вторгалось историческое ощущение эпохи, ощущения связей героя с объективной действительностью, чтобы конкретность эмоций поэта раскрывала также и общечеловеческий душевный опыт — свидетельствуют о его стремлении создавать реалистическую поэзию.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Jan Neruda. Básně Anny Vlastimily Růžičkové (1859).— Literatura, I, str. 147.

⁹² Jan Neruda. Večerní písně (1859).— Literatura, I, str. 48.

⁹³ Там же

⁹⁴ Jan Neruda. Pohádky z naší vesnice (1874).— O umění, str. 82.

Рассмотренные высказывания убедительно говорят об устремленности, целенаправленности Неруды, желающего видеть в отечественной литературе правдивое, исторически конкретное отражение социальных отношений и борьбы своей эпохи, ее настроений, характеров ее представителей.

До Неруды никто из чешских писателей не прокламировал подобные требования с такой продуманной убежденностью и последовательностью как программу, как генеральную линию развития творческих принципов. Именно ему принадлежит заслуга так цельно аргументированно осветить проблему тенденциозности, идейности литературы. Ближе всех их предшественников был Неруде в этом отношении Гавличек, его «духовный отец», единственный, на кого он мог опереться в данном вопросе. В своих литературно-критических статьях Гавличек высказал ряд замечаний, в которых видно его стремление приблизить литературу к реальной действительности, воплощать в ней новые знания о жизни: «...В книги надо вкладывать как свои мысли, так и познания, еще не известные большинству наших земляков»⁹⁵. Анализ одного из неудачных произведений Тыла «Последний Чех» послужил Гавличку поводом для осуждения такого рода творчества, когда писатель изображает «жизнь и нравы», которых он не знает. При этом будут неизбежны и отступление от жизненной правды, и отсутствие убедительной логики в развитии характеров, и художественная недостоверность, трафаретность сюжетных ситуаций.

Неруда мог использовать опыт Гавличка и в своей борьбе за идейность искусства. Гавличек выдвинул принцип тенденциозности в искусстве еще в предреволюционные годы: «Принято говорить, что искусство не имеет никакой цели, кроме самого себя, что оно не должно иметь никакой тенденции и т. п. Все это пустые разговоры, как нам кажется, ибо, например, две страны независимы друг от друга и самостоятельны лишь до тех пор, пока одна не покорит другую. То же можно сказать и о тенденции поэзии». И далее: «...Тенденциозная поэзия лучше, чем нетенденциозная, потому что она шире, в ней есть поэзия и нечто большее»⁹⁶. Гавличек едко высмеивал бессмысленную, безыдейную поэзию, где «идиллическим звоном стихов» воспеваются «козы, молоко и рожки пастухов». Если Гавличек — предшественник Неруды и Галека, был их союзником в борьбе, то их современник, Йозеф Дурдик, критик талантливый и для своего времени весьма эрудированный, выступал в основных вопросах эстетики как их антипод. Мало занимаясь исследованием содержания искусства, он сосредоточивал свое внимание на вопросах формы, утверждая в своих статьях 70-х годов, что эстетическая ценность произведения не зависит от

⁹⁵ Карел Гавличек - Боровский. Избранное. М., 1957, стр. 131.

⁹⁶ Там же, стр. 131, 153.

его тенденции, от его идейной наполненности. Он пытался определить прекрасное как извечную эстетическую категорию вне исторической эпохи, вне национальной и социальной обусловленности. В этой позиции был опасный элемент формализма, чуждый Неруде и Галеку. Так, например, в отличие от маевцев, понявших большой общественный смысл поэзии Махи, Дурдик считал, что этот поэт вошел в историю литературы лишь благодаря «нежной прелести стиха». Высоко оценивая поэтический цикл Галека «В природе», он вместе с тем высмеивал поистине реалистические, оригинальные образы Галека.

Все литературно-критические выступления Неруды проникнуты мыслью о неразрывном единстве формы и содержания, о естественном, органическом развитии идеи, воплощении тенденции в художественной ткани произведения — его образах, композиционном построении, деталях и т. д., о необходимости соблюдения жизненной и художественной достоверности.

Критик требует от писателя раскрытия и соблюдения причинных связей в развитии действия, причинно обусловленных поступков героев, связи духовного склада героя с окружающей его средой. «Для каждого художественного произведения от века и навеки веков первым и безусловным является требование — выростать как единое гармонически связанное всеми своими частями целое из главной определяющей идеи»⁹⁷. Это положение блестяще конкретизировано Нерудой в его рецензии 1868 г. на пьесу «Барон Герц» Е. Боздеха, чей драматический талант он высоко ценил. Со всей свойственной ему прямоотой и определенностью суждений критик подверг автора суровой критике за пренебрежение этим важнейшим законом художественного творчества — драматург не выдвинул ни единой значительной идеи, вокруг которой могло бы сконцентрироваться действие, ни яркой центральной фигуры, органически раскрывающей эту идею. Боздех не сумел убедить читателя ни в правдивости происходящих событий, ни в психологической достоверности поступков своих героев. И то и другое выглядит как цепь ничем не оправданных случайностей. Все это, по мнению Неруды, свидетельствует о низком художественном уровне драмы.

Очень показательна и рецензия Неруды 1870 г. на пьесу Ержабека «Слуга своего господина», в которой он дает мастерский анализ художественных достоинств и просчетов пьесы. Пьеса эта была живым откликом драматурга на злободневные политические события — кровавое столкновение участников одной из первых массовых стачек чешских рабочих в Сварове с подавляющими их войсками. Критик горячо одобряет проблематику пьесы, авторскую смелость в постановке самых жгучих социальных проблем сего-

⁹⁷ Jan Neruda. Baron Goertz (1868).— O umění, str. 187.

дняшнего дня, общую идейную направленность автора, симпатии которого были на стороне восставших:

«Автор «Слуги своего господина» отважно взялся за разработку жгучей социальной проблемы, в изучении которой и в стремлении ее разрешить мы делаем лишь самые первые шаги. Она сотрясает нашу общественную жизнь, мы знаем о ней, что разрешить ее необходимо мирным либо кровавым путем и поэтому каждая фраза, ее касающаяся, пусть даже и известная нам, волнует нас с огромной, вечно обновляющей силой»⁹⁸. Однако даже самая животрепещущая актуальная социальная проблематика не спасает, по мнению критика, пьесу от провала. И прежде всего потому, что автор отступает от логики жизни и в сюжетном построении пьесы, и в обрисовке характеров ее главных персонажей, подменяя ее декларативностью и сентиментальностью. Содержание и форма не сливаются в гармоническое целое. Поэтому Неруда считает, что подлинного произведения искусства не получилось, хотя была интересная и смелая авторская заявка.

Неруда много писал о таком гармоническом единстве идеи и формы применительно к лирической поэзии, в которой объективное содержание отражается особым, специфическим путем. Он считал, что глубокое проникновение в сущность, в природу изображаемого, представление о предмете, выношенная поэтом мысль естественно и органично выливаются в поэтический образ: «Там, где ясна мысль, обычно и образная сторона лучше удается»⁹⁹. И, наоборот: «Самые превосходные идеи страдают от небрежной, непроработанной формы»¹⁰⁰. Неруда стремился к короткому, мгновенному контакту мысли и эмоции, к образной мысли, к эмоциональному образу. Он сурово осуждал поэтов, которые мало работают над формой своих произведений («Небрежная форма у нас воспринимается почти как признак гениальности, однако пользу из нее извлекают лишь литературные ремесленники, которых у нас больше, чем где-либо»¹⁰¹). Он становится очень требователен и придирчив там, где встречает затертые поэтические образы, излишнюю многоречивость, которая нарушает художественную цельность и ослабляет эмоциональное воздействие произведения на читателя («Фричу следовало бы добиваться большей лаконичности, что, бесспорно, привело бы его к большим успехам. Иногда художественный образ уже дорисован, завершен, предмет исчерпан, а Фрич добавляет еще одну или две строфы, говорящие о богатстве его мыслей, но ослабляющие впечатление, лишаящие завершение стихотворения ударности»¹⁰²). Особенно показательны его суро-

⁹⁸ Jan Neruda. Služebník svého pana (1870).— O umění, str. 220.

⁹⁹ Jan Neruda. Básně Adolfa Heyduka (1853).— O umění, str. 113.

¹⁰⁰ Jan Neruda. Heydukovy Nové básně (1864).— O umění, str. 474.

¹⁰¹ Jan Neruda. «Máj» (1861).— Literatura, I, str. 275.

¹⁰² Jan Neruda. Výbor básní (1861).— Literatura, I, str. 265.

вое, но справедливое суждение о первом поэтическом сборнике Галека: «Слеза счастливой любви хоть и драгоценна, но теряется в слишком большой посуде»¹⁰³; или резкие слова о многословии А. Гейдука, который повторяет свои мысли, мотивы, при этом создается впечатление однотонности, читатель начинает скучать, и тут уже не поможет «никакая ритмическая виртуозность, никакое богатство поэтических образов»¹⁰⁴. Следует подчеркнуть, что все это Неруда писал о своих близких друзьях, о единомышленниках, к творчеству которых он подходил с особо строгой меркой. Он упрекает Пфлегера-Моравского, который, ощутив смятение чувств, но не дождавшись хоть какой-то кристаллизации мысли, не осознав, что он, собственно, хочет сказать, начал писать свои стихи. «В первом и наивысшем волнении, пока еще душа поэта вся в движении, пока еще поэт не продумал тщательно и до конца все, что на него в данный момент оказало такое сильное воздействие, пока еще он не привел своих мыслей в надлежащую систему, не расставил все по своим местам, он не может создать ничего ясного»¹⁰⁵. Здесь Неруда высказывает свое неудовлетворение романтической лирикой, исходным отправным моментом которой были прежде всего эмоции, нередко весьма туманные, иногда еле уловимые.

В одном из писем Ю. Грегру Неруда пишет о своем творческом процессе, о том, как он стремится ощутить органическое единство рождающейся мысли и поэтического образа, как труден этот процесс, требующий от поэта больших творческих усилий: «Когда у меня есть хорошая мысль, я жду, чтобы созрела и хорошая форма. Я ненавижу современную искусственную форму патриотических стихов. По-моему, *каждый, кто вообще умеет читать*, должен понимать то, что мы пишем, особенно стихи *на злобу дня*. Однако эта популярная форма очень трудна и не сразу дается, совсем не сразу»¹⁰⁶. Далее писатель подчеркивает, что рифмованные передовицы на злобу дня могут принести делу не пользу, а вред.

Здесь следует опять обратиться к творчеству Галека, эстетическая мысль которого работала в том же направлении. Интересно, например, что высказывания Неруды и Галека о поэтическом сборнике Й. В. Ягна «Четки» очень близки. (См. рецензию Неруды 1862 г., где он подчеркивает неудачи поэта в области формы, что связано с известной бедностью чувств и мыслей. Галек в своей рецензии¹⁰⁷ на ряде примеров показывает, что у Ягна не было «ясной точки зрения», что его стихи лишены подлинного поэтического вдохновения, и все это влечет за собой невыразительность формы, стихи превращаются в рифмованные газетные лозунги.)

¹⁰³ Jan Neruda. Večerní písně (1859).— Literatura, I, str. 43.

¹⁰⁴ Jan Neruda. Nové básně (1875).— Literatura, II, str. 218.

¹⁰⁵ Jan Neruda. Gustav Pflieger (1859).— Literatura, II, str. 80.

¹⁰⁶ Jan Neruda. Dopisy, I, str. 321.

¹⁰⁷ Vitězslav Hálek. Sebrané spisy, d. IV. Praha, 1905—1920.

Чуткий и заинтересованный критик, от внимания которого не ускользнуло ни одного сколько-нибудь серьезного и значительного произведения современной ему чешской литературы, Неруда безошибочно угадывал наиболее сильные стороны таланта многих своих современников, жанры, в которых писатель раскрывался более полно, в органическом единстве идеи и художественного воплощения, в единстве отражения субъективного, личного и объективного. (Неруда не был слишком придирчивым критиком, он доброжелательно откликался почти на все новинки чешской литературы, подчас переоценивая их роль.) Так, он неоднократно называл Гейдука и Галека «лириками божьей милостью», считая, что их поэтическое дарование наиболее полно и щедро раскрывается в лирической поэзии, тогда как, например, у Боздеха «могучий инстинктивный талант драматурга». «У каждого таланта есть свой индивидуальный облик, — писал он о Каролине Светлой в 1869 г., — писательница нашла себя в романе из крестьянской жизни»¹⁰⁸. Неоднократно указывая, что «Цимбалы и скрипка» — лучшее творение Гейдука, в котором его талант показал себя во всей широте и богатстве, Неруда подчеркивал, что «здесь поэт всей душой погружен в избранный предмет, он до конца естествен и потому также и особенно правдив»¹⁰⁹. Из всего богатого и многообразного творчества Галека Неруда выделил, действительно, одно из лучших наиболее зрелых и реалистических произведений своего соотечественника — «Сказки о нашей деревне», которое, по мнению критика, «показывает творческую зрелость Галека, сознательное следование направлению, наиболее близкому ему по духу. Здесь Галек — настоящий Галек, здесь Галек доказал, что освободился от всех, быть может, и блестящих экспериментов и по-настоящему осознал свою художественную индивидуальность, что он созрел»¹¹⁰.

Стремление создавать искусство, которое выросло бы из самой жизни, правдиво и конкретно рисовало бы всю сложность ее общественных отношений, все богатство душевного мира человека, осуждая существующие социальные пороки, при этом пытались бы постичь закономерности общественного развития, естественно, приводило Неруду и Галека к русской реалистической литературе. Она была хорошо известна чешскому читателю. Галеку особенно близки были Гоголь и Тургенев, а Неруде — Гоголь и Островский, «немилосердные художники», с большой художественной убедительностью раскрывающие правду жизни и бичующие ее пороки. В своей рецензии на постановку в 1865 г. «Ревизора» Неруда дал удивительно верную оценку этой пьесы, что свидетельствует о его довольно верных представлениях о российской общественной действительности, о его, безусловно, отрицательном отношении

¹⁰⁸ Jan Neruda. Literatura, II, str. 43.

¹⁰⁹ Jan Neruda. Cymbal a housle (1876).— Literatura, II, str. 220.

¹¹⁰ Jan Neruda. Pohádka z naší vesnice (1874).— Literatura, II, str. 35.

к русскому самодержавию и о глубоком проникновении в тайны мастерства великого русского реалиста: «Гоголь выставил на осмеяние у позорного столба все то, к чему привело Россию самодержавие. Какое же множество кричащих, чудовищных образов нарисовано поэтическим, могучим пером Гоголя: Мы видим кровожадных пиявок, совершающих именем правительства и властью, представленной им правительством, жестокое насилие... Мы видим непрестанную омерзительную вражду этих пиявок друг с другом: видим, как перед власть имущими они пресмыкаются еще более низко и раболепно, чем перед ними самими люди, доведенные рабством до идиотского, растительного существования. И ревизор, как некая Немизида, являющаяся издали в этот мир чиновников, не может нас особенно порадовать: вопреки всякому страху мы видим в этих людях все же надежду, что и у страшного ревизора, вероятно, найдется какое-либо из тех дурных качеств, которые им самим свойственны в избытке, или, в худшем случае, удастся подкупить ревизора — и все начнется сызнова. Видя, кроме этой цепи деяний русских чиновников и их последствий, также и мнимого ревизора в замечательном изображении Гоголя, мы не можем поверить, что он нарисовал картину лишь одного городка, отмеченного особым несчастьем... В «Ревизоре» Гоголь-художник рисует кнотом»¹¹¹.

Очень близка по духу нерудовской оценке «Ревизора» известная программная статья Галека «Ишу Гоголя» (1872). Исходя из тезиса о необходимости общественной гражданской тенденции для каждого подлинного произведения искусства, требуя от искусства правдивого отражения жизни, Галек чрезвычайно высоко оценивает тенденциозность и мастерство Гоголя, который с негодованием отвергает современные ему социальные отношения, изображая и осмеивая их в своих произведениях. Веря в действительную общественную роль подлинно художественной литературы, Галек считает, что писатель такого типа, как русский Гоголь, крайне необходим чешской литературе, чешской жизни. Галек пишет о необходимости изучать и изображать чешскую жизнь, чешские общественные отношения, чешских людей, создавать чешские типы, бичевать общественные пороки Чехии, как это делал Гоголь по отношению к русской действительности: «Я мечтаю о чешском Гоголе, как о дожде в засуху, когда каждая травинка высыхает, как горло богача в аду. Я мечтаю о нем, как о всеобщем благодетеле, который снял бы пелену с наших глаз, чтобы мы научились видеть, что есть в нас смешного. Я тоскую о нем, как о враче, который смог бы поднять нам голову и поставить сердце на нужное место. Я хочу его, как здоровой домашней пищи...»¹¹². «Изберите тип чешского буржуа с полным карманом и пустой головой, со всей его спесью, со

¹¹¹ Jan Neruda. O umění, str. 169—170.

¹¹² V. Hálek. Gogola hledám (1872).— O umění. Praha, 1954, str. 47—48.

всеми его претензиями и взглядами. Есть ли задача более благодарная, чем поставить перед глазами нашей денежной аристократии ее образец, на который можно было бы показывать пальцем и который служил бы этому классу ужасающим примером?»¹¹³.

Так же, как творчество Гоголя, драматургия Островского привлекала Неруду своей суровой, неприкрашенной правдой жизни, беспощадной критикой существующих общественных отношений, истинным человеколюбием. В своей рецензии на «Грозу» Неруда приближался к добролюбовской оценке этой пьесы как непримиримого обличения «темного царства».

Неруда называл Островского милосердным художником, мужественно обнажающим гнойные раны русского общества, которое не может свободно развиваться в жестоких тисках самодержавного деспотизма. По мнению Неруды, жестокая правда его искусства помогает воспитывать волю, лечить эти раны. Он считает, что этот художник рисует свой народ с суровой правдой, без малейшего приукрашивания действительности: «Он все обнажает до нага, не оставляя правде даже фигового листочка на теле или привычного для нас венка в волосах. Совершенно обнаженной стоит правда перед зрителем»¹¹⁴.

Критик писал о том, что чешский зритель предпочитает видеть в театре жизнь лучшую, чем в действительности, поэтому его привлекают «хорошие концы». Однако побежденный талантом великого русского драматурга, создавшего высокохудожественное произведение, в котором неразрывно связаны воедино содержание и форма, чешский зритель примиряется с «плохим концом» пьесы «Гроза». Удивительная правдивость обстоятельств и человеческих характеров убедила его в том, что для этих людей жизнь не могла сложиться иначе, удачнее, а следовательно, и у пьесы не могло быть иного конца.

Отношение Неруды к жемчужинам русской реалистической драматургии XIX в.— «Ревизору» и «Грозе» имеет принципиальное значение для его взглядов на развитие чешского национального театра. Деятельный участник комитета по созданию национального театра, многолетний театральный рецензент «Народных новин» (в полном собрании сочинений его театральные статьи составляют шесть томов), Неруда много сделал для создания программы чешского национального театра, его реалистического репертуара, даже актерской реалистической школы. При этом он связывал развитие театра с отечественной, а затем с классической славянской драматургией, в которой первую роль отводил русской драме. Обращаясь к русской реалистической драматургии, он противопоставлял ее французской и немецкой середины прошлого века, призывая учиться правде искусства и его гражданской целеустремлен-

¹¹³ V. H á l e k. Gogola hledám (1872).—O umění, str. 67.

¹¹⁴ Jan N e r u d a. Opě t Ostrovsky (1870).—O umění, str. 214.

ности у русских авторов: «...Столько правды мы не найдем во французских пьесах, быть может и очень искусно обращающихся к жизни, но уже создавших свои шаблоны для изображения многих моральных сторон жизни, мы не найдем ни щепотки этой правды и в сверхшаблонных немецких пьесах. Островский рисует недуги русского общества сурово, неумолимо, как это вообще делают все русские писатели»¹¹⁵.

Если Неруда считал необходимым широко опираться на опыт русской реалистической драматургии в создании отечественного театра, черпая в ней поддержку для своей борьбы за правдивое, идейно насыщенное искусство, вырастающее из реальной конкретной действительности, то и развитие чешской реалистической прозы он связывал с опытом русских реалистов, выделяя при этом Тургенева.

Тургенева Неруда ценил прежде всего как художника истинно национального, русского, как писателя, который сумел жестокую объективную реальность сделать достоянием самой высокой поэзии, отразить в подлинно художественной форме. Тургенев, как и все русские реалисты, «рисует жизнь своего народа иногда прямо с демонической холодностью — со всеми пороками и ошибками... Он сумел поднять эту объективность до подлинных поэтических высот, на уровень художественного идеала».

Неруда подчеркивает огромное влияние, какое имело творчество русского реалиста Тургенева на развитие чешской прозы 60—70-х годов: «В Чехии Тургенева чтут как идеал славянского прозаика. Творчество Тургенева (его метод и стиль) воспитало не один чешский талант»¹¹⁶.

Критик мог сказать так с полным правом потому, что, пожалуй, ни один русский писатель в середине XIX в. не оказывал такого воздействия на чешских прозаиков, как Тургенев. Его творчество привлекало прежде всего своей крестьянской проблематикой, чрезвычайно актуальной для чешской литературы на протяжении всего прошедшего столетия. Оно импонировало чешскому вкусу и своей глубокой поэтичностью, необычайной тонкостью в постановке и решении нравственных, этических проблем.

В. Галек, зрелое творчество которого последних лет жизни, бесспорно, является свидетельством ярких художественных завоеваний чешского реализма (поэтические сборники «Сказки о нашей деревне», «В природе», рассказ «Студент Квох» и др.), связывал свою эволюцию, свое творческое созревание с благотворным влиянием русской литературы и прежде всего Тургенева: «Признаюсь, что во мне назревает какой-то перелом и это благодаря влиянию русской литературы... Новое направление мысли появилось у меня

¹¹⁵ Jan Neruda. Ostrovského Výnosné místo (1880).— O umění, str. 235—236.

¹¹⁶ Jan Neruda. Ivan Turgeněv (1883).— Podobizny, III, str. 151.

в последнее время и было вызвано чтением Ивана Сергеевича Тургенева»¹¹⁷.

Чем же так привлекал чешского писателя Тургенев, что ценного видел он в его творчестве, которое дало толчок новому направлению в его собственном творческом развитии? Прежде всего — суровая правда в изображении жизни русского мужика и безоговорочное осуждение крепостного права, отношения дворянства к мужику: «По-моему, вообще ни один из писателей не пригвоздил еще к позорному столбу с такой силой и с такой последовательностью отношения шляхты к мужику, как это сделал Тургенев»¹¹⁸. И, во-вторых, — необычайная пластика и типичность выведенных писателем характеров, их яркая жизненность и глубокая поэтичность: «...Не знаю, найдутся ли еще картины, так смело задуманные, с такой легкостью исполненные, так глубоко индивидуализированные и поэтические, как в «Записках охотника». Несколько страниц рассказа создают законченный тип, а вся книга рисует множество типов один лучше другого, так что читатель совершенно теряется — кому же отдать предпочтение, чтобы не причинить ущерба другим. При этом рассказ Тургенева овеян совершенно особым духом, и нам кажется, что мы путешествуем в царстве баллад, таким все кажется таинственным — и вместе с тем его фигуры созданы из плоти и крови, мы бы сказали, что это люди обычные, мы могли бы указать на них пальцем, позвать их, любого из них можно встретить каждый день»¹¹⁹.

Гениальный дар Пушкина, создавшего в своем «Евгении Онегине» энциклопедию русской жизни, во всем масштабе открылся именно Неруде, который первым в чешской литературе начал трактовать «Онегина» не как историю личной трагедии и несчастной любви, а как сложное и типичное для русской действительности явление, имеющее под собой определенные общественные корни. В связи с критикой романа Пфлегера-Моравского «Пан Вышинский», написанного под прямым влиянием «Онегина», Неруда впервые высказывается о проблеме типичности, четко формулируя и раскрывая требования, необходимые для создания типического характера: Некоторые оценки Неруды явлений русской литературы говорят о близости взглядам и высказываниям русских революционных демократов. К сожалению, мы не располагаем достоверными данными о возможном знакомстве Неруды с творчеством Белинского, Чернышевского, Добролюбова. В библиотеке Неруды их трудов не было. Их произведения стали более или менее широко переводиться в Чехии в 80-е годы, т. е. в годы, когда основные эстетические позиции Неруды уже сложились и его творческая

¹¹⁷ «Padesát let Umělecké besedy». Praha, 1913, str. 286. Выступление Галека, 1874 г.

¹¹⁸ V. Hálek. Ivan Turgeněv «Lovcový Zápisky» (1874).— O umění, str. 158.

¹¹⁹ Там же, стр. 156.

программа была высказана в печати. По свидетельству русского славяноведа Степовича¹²⁰, побывавшего в 80-х годах в Праге, Неруда был недостаточно хорошо осведомлен о литературной жизни в России, хотя живо ею интересовался и был знаком с творчеством отдельных русских писателей. Мы не вправе предполагать сколько-нибудь прямое и непосредственное влияние взглядов русских критиков на Неруду. Можно только говорить о естественности подобной близости оценок благодаря известному родству во взглядах на общественную роль и задачи литературы, которое в свою очередь диктовалось схожестью исторических процессов и задач Чехии и России в середине XIX в. (борьба с абсолютизмом и монархией, с пережитками феодализма за демократические преобразования общества).

* * *

Исследование чешского литературного движения 60—70-х годов XIX в. показывает, что в это время формировалась программа новой чешской, по существу реалистической литературы. Эта программа складывалась прежде всего в литературно-критических выступлениях Галека и Неруды и на первых порах была связана с эстетической борьбой маевцев против консерваторов.

Главная заслуга в разработке эстетических принципов и критериев развивающейся реалистической литературы принадлежит Яну Неруде, взгляды и выступления которого по этим вопросам в 60—70-е годы свидетельствуют об определенной принципиальной последовательности, системе, концепции.

Неруда определял задачи литературы в обществе, исходя из прогрессивных представлений об общественной функции искусства, близких тому пониманию отношения искусства к действительности, которое было свойственно русским революционным демократам, передовой западноевропейской эстетической мысли. Он был убежден, что искусство и литература вызываются к жизни потребностями своего времени, своей эпохи, зажигают в человеке стремление перестроить мир по законам свободы и красоты, будят в человеке творческие силы, мечту об идеальной гармонической личности, формируют его чувства и взгляды. Литература, по его мнению, должна идти в ногу с передовыми общественными идеями, сопутствовать в борьбе, выполняя таким образом «политические функции»: «Развивающееся просвещение освобождает силы и указывает воле правильное направление, поэтому прогресс на пути просвещения является и прогрессом политическим. Пусть каждый успех в жизни духовной станет в литературе, искусстве либо другой области одновременно и успехом политического значения».

¹²⁰ А. Степович. Памяти Яна Неруды, чешского писателя. Оттиски из книги VII чтений в историческом обществе Нестора летописца, Киев, 1892.

...Если где-нибудь акт литературный является одновременно политическим актом, то у нас — вдесятеро больше»¹²¹. Исходя из этого убеждения, Неруда горячо боролся за правдивое, исторически конкретное отражение социальных отношений и борьбы своей эпохи, ее настроений, характеров ее представителей. До Неруды никто из чешских писателей не прокламировал эти требования как программу, как генеральную линию творческих принципов. Ему принадлежит заслуга целю и аргументированно осветить проблему идейности, тенденциозности искусства. Он первым столь последовательно выступал за единство формы и содержания, требуя естественного органического воплощения тенденции в художественной ткани произведения, соблюдения причинности связей в развитии действия и характера героев. Впервые четко и убедительно, как один из важнейших законов реалистического искусства, принцип типизации был сформулирован в чешской литературе именно Нерудой.

Эстетическая концепция Неруды рождалась на основе исследования конкретных процессов и явлений современной чешской литературы и искусства (Неруда отдавал много времени и сил литературно-критической деятельности, выступая также в течение многих лет в качестве театрального рецензента, высказываясь по вопросам развития музыки и изобразительного искусства. В статье рассматривалась лишь его литературно-критическая деятельность, хотя учитывались и его принципиальные выступления по вопросам театра, живописи и т. д.). При этом он исходил из опыта предшествующей отечественной литературы, а также опирался на достижения европейской и прежде всего русской литературы.

Последовательная борьба Неруды за чешское самобытное реалистическое искусство и претворение этих требований в собственном художественном творчестве помогли ему осознать и оценить мировое значение русского реалистического искусства и литературы в целом, а также творчества отдельных ее представителей. Это в свою очередь поддерживало Неруду в его эстетической борьбе, в создании эстетической концепции реализма.

Эстетическая концепция Неруды была для своего времени вершиной развития чешской эстетической мысли. Однако она не утратила своей ценности и значения и в более поздние годы, являясь тем «плацдармом», с которого вели свою успешную борьбу за реализм в иные годы, в новых условиях последующие поколения чешских деятелей литературы. К ним относятся прежде всего В. Мршттик, который сыграл огромную роль в развитии чешской эстетики реализма как пропагандист трудов русских революционных демократов, прежде всего «короля критиков» Белинского, а также О. Гостинского. Единомышленник и союзник Неруды, Гостинский творчески углубил эстетическую программу реализма так

¹²¹ Jan Neruda. Matice lidu (1867).— Literatura, II, str. 27.

же, как и Мрштик, применительно к новому этапу развития литературы (80—90-е годы), исходя из новых достижений реализма в литературе и искусстве, из новых задач, стоящих перед прогрессивной эстетической мыслью (в годы наступления декаданса он отстаивал прогрессивность реалистического метода в искусстве, раскрывая его художественные возможности). Гостинский первым стал рассматривать эстетику как науку, первым попытался дать философское истолкование эстетическим категориям, прежде всего реализму.

Достойными наследниками лучших традиций эстетического богатства прошлого века, эстетической мысли Неруды стали З. Неedly и Ю. Фучик, основоположники чешской марксистской эстетики.

Многие положения, тезисы, высказывания Неруды настолько свежо и современно звучат сейчас, не обветшав с годами, что могут быть взяты на вооружение в борьбе за идейное реалистическое искусство и в наши дни.

Свою обширную литературную деятельность Неруда справедливо считал «трудом на благо народа» и отдавал ей все свои силы и помыслы. В Неруде было сильно развито ощущение преемственности поколений. Считая 1848 год рубежом, открывающим новый этап в развитии чешской литературы, он был убежден, что его поколение чешских литераторов пришло на смену будителям, как бы приняв от них эстафету развития чешской литературы. Он ставил перед собой большие задачи, веря в то, что его труд проложит новые пути для тех, кто придет в литературу после него, понимая, что в конечном счете он трудится для будущих поколений: «Я вижу,— писал он в письме 1865 г.,— что мне в течение всей жизни не сделать и десятой доли того, что я определил себе как задание на одно десятилетие! Единственным утешением мне может служить мысль,... что я тружусь для тех, кто придет после нас и кто сможет по-настоящему развить свой талант»¹²².

¹²² Jan Neruda. Ffíčovi pred 8. listopadem (1865).— Dopisy, I, str. 86.

СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ
РОМАН А. ИРАСЕКА «ПСОГЛАВЦЫ»

Обобщая достижения общественной мысли конца XVIII — первой половины XIX в., Энгельс писал, что на смену рационалистической философии в это время приходит идея развития: «...история человечества... предстала как процесс развития самого человечества, и задача мышления свелась теперь к тому, чтобы проследить последовательные ступени этого процесса среди всех его блужданий и доказать внутреннюю его закономерность среди всех кажущихся случайностей»¹. Эта особенность общественной мысли на рубеже XVIII и XIX вв. получила свое отражение и преломление и в развитии художественной литературы. Естественно, принцип историзма по-разному формировался и проявлялся в общественном и художественном сознании в каждой стране в зависимости от конкретно-исторических условий.

Чешская литература складывалась как литература порабощенного народа. В эпоху национального возрождения (последние десятилетия XVIII — первая половина XIX в.) вся общественная жизнь в Чехии проходила под знаком утверждения национальной самобытности и национального единства народа. Становление исторического мышления в 10—30-е годы XIX в., а отчасти и позднее, также проявлялось прежде всего в осознании преемственности самобытных национальных традиций. В литературе преобладал национальный критерий, национальный аспект осмысления действительности (Юнгман, Ганка и Линда, Коллар, Челаковский, ранний Тыл). Литература носила отчетливо выраженный демократический характер, основную силу нации чешские писатели видели в народе, в крестьянстве (дворянство в Чехии было онемечено). Но народ воспринимался ими в то время прежде всего как носитель национальной специфичности и изображался преимущественно в фольклорно-этнографическом плане. Такой подход к жизни, сыгравший свою роль в развитии литературы, воспитании патриотических чувств пробуждающегося народа и послуживший источ-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 23.

яком создания значительных художественных ценностей, вскоре оказался, однако, недостаточным. Это почувствовали уже революционные романтики (Маха), пытавшиеся в отвлеченной форме осмыслить более широкий круг жизненных противоречий. Но лишь в революционные 40-е годы достоянием общественного сознания становится социальная неоднородность не только общезавстрийского, но и собственно чешского общества. Начиная с 40-х годов в поле зрения целого ряда писателей (Тыл, Гавличек, Немцова) оказываются не только национальные, но и социальные проблемы и противоречия в их конкретно-исторических формах, что меняет самый характер и принципы художественного изображения (а одновременно и понимание самого национального вопроса). Постепенно «нащупывались» главные пружины, управляющие общественными взаимоотношениями людей. Это вело к усилению объективного начала в самом художественном мышлении. Тем самым преодолевался стихийный «волюнтаризм» романтиков национально-этнографического крыла и ставились на конкретную социально-историческую почву поиски революционных романтиков, уже чувствовавших наличие законов бытия, не зависящих от человека. Теперь внимание начинает привлекать и специфика «общественных групп» «в их отношении друг к другу» (Гавличек)².

Реалистическое направление в чешской литературе сложилось не сразу. В 40—50-е годы, а отчасти и позже продолжали создаваться эстетические ценности и писателями, тяготевшими к романтическому типу художественного мышления. Наиболее яркие примеры в этом отношении — поэзия К. Я. Эрбена, Й. Фрича и др. Творчество Й. К. Тыла и Б. Немцовой в большой степени было отмечено чертами перехода от романтизма к реализму. Вместе с тем в литературе этого времени, в том числе и в произведениях названных писателей, можно наблюдать определенные тенденции, несущие на себе печать рационалистически-просветительских традиций. Таковы поэмы К. Гавличка-Боровского — первые крупные поэтические произведения реалистического плана, по духу испытавшие влияние идеологии французских энциклопедистов. В творчестве Тыла ощутимы назидательно-просветительские начала, элементы, присущие сентиментальной повести.

Имея в виду переплетение и дифференциацию указанных тенденций, следует одновременно учитывать общую специфическую черту чешской литературы первых двух третей XIX в., а отчасти и более поздней — ее своеобразную народно-просветительскую окраску. В Чехии не было дворянской литературы. Носителями национального движения являлись народные массы и формирующаяся мелкая буржуазия. Все писатели принадлежали к первому поколению интеллигенции, теснейшим образом связанной с народной

² Ср.: «Очерки истории чешской литературы XIX—XX веков». М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 25—57, 107—157.

средой. Их произведения были обращены непосредственно к народу. Отсюда и особая роль фольклорного начала в чешской литературе. Этим же обусловлен и «популярный», народно-просветительский колорит, определенным образом окрашивающий творческую практику всех литературных направлений. Эта особенность наложила свой отпечаток и на формирование реалистической литературы, которая начинает складываться в творчестве таких авторов, как Й. К. Тыла, К. Гавличек-Боровский, Б. Немцова, а особенно — Я. Неруды, В. Галека, А. Ирасека.

Стремление разобраться в конкретной картине современной жизни, во всей сложности переплетения в ней национального и социального начал выводило литературу на путь реализма. Главной предпосылкой становления реализма было формирование социально-исторического мышления. Характерно утверждение на этом этапе (40—70-е годы) социально-бытовых, социально-психологических жанров (отчасти в творчестве Тыла, более последовательно — в произведениях Немцовой, Неруды), овладение мастерством создания социально-психологических типов (наиболее показательны повесть Б. Немцовой «Бабушка» — 1855, «Малоостранские повести» Я. Неруды — 1878).

Смена представлений о современном обществе повлекла за собой изменения и в восприятии исторического прошлого. Чешская литература с самого начала широко обращалась к историческому материалу. Однако в 1800—1840 гг. историческое прошлое раскрывалось в произведениях чешских писателей главным образом в аспекте национальной самобытности народа, его исторических традиций. В 40—70-е годы социальный анализ проникает и в область исторических жанров. Первые признаки этого процесса можно наблюдать в творчестве Й. К. Тыла (драма «Кровавый суд, или Кутногорские рудокопы», 1848), П. Хохолоушка. Но особенно отчетливо и последовательно новый взгляд на историю, новые принципы изображения проявились в произведениях А. Ирасека.

Творчество Ирасека отражает следующую ступень в процессе становления реализма, проявившегося до него в произведениях К. Гавличка-Боровского, уже упомянутых повестях Й. К. Тыла, Б. Немцовой, Яна Неруды. «Ирасек, — подчеркивает в своем исследовании о нем современный чехословацкий литературовед З. Пешат, — стал летописцем своего народа, завершителем народно-эпического повествования эпохи национального возрождения, а одновременно — создателем чешского реалистического романа, одним из ведущих представителей прозы на переломе XIX и XX столетий»³.

Алоис Ирасек принадлежит к тому поколению писателей, мировоззрение и литературные взгляды которых формировались под влиянием традиции эпохи национального возрождения, идей чеш-

³ «Dějiny české literatury», d. III. Praha, 1961, str. 431.

ского революционного движения 1848 г. и демократического подъема 60-х годов. В литературу он вошел со своей темой: о чем бы Ирасек ни рассказывал в своих книгах, для читателя он навсегда оставался летописцем и певцом истории Чехии. Крестьянской среде, в которой писатель вырос, он во многом был обязан тем, что национально-патриотические настроения с самого начала тесно переплетались в его сознании с острым ощущением социальной несправедливости. Жизненный опыт крестьянства во многом обусловил сильные стороны (как и противоречия) восприятия Ирасеком современной ему действительности и исторического прошлого.

Путь Ирасека к произведениям на исторические темы лежал через осмысление общественных противоречий окружающей его жизни. Своеобразным прологом к его историческим произведениям был сборник «Горные рассказы» (создавались в 1872—1876). Ощутимое влияние сельских повестей Б. Немцовой и В. Галека и воздействие романтической традиции (фольклорно-этнографические увлечения, интерес к экзотическим характерам и т. д.) сочетаются в сборнике с непосредственными наблюдениями над социальными трагедиями жителей Гроновского края. Обратясь затем к национальному прошлому, Ирасек сумел увидеть за историческими событиями социальные конфликты.

Хотя творчество Ирасека в 70—80-е годы тематически не было однородным, все же его внимание по преимуществу привлекают события, связанные с освободительными народными движениями и социальными взрывами: крестьянские восстания 1693 г. («Псоглавцы», 1884) и 1775 г. («Скалаки», 1875), революция 1848 г. («Философская история», 1878), польское восстание 1863 г. («Собота», 1887). В романе «При герцогском дворе» (1877), посвященном просветительскому движению в Чехии конца XVIII в., неоднократно и с симпатией упоминаются события французской революции 1789 г.

Уже в первом своем романе «Скалаки» Ирасек обращается к крестьянскому восстанию, вспыхнувшему на северо-востоке Чехии в 1775 г. Социальный конфликт привлекает писателя в фазе его наиболее полного раскрытия, в момент его наивысшего напряжения.

Постижение Ирасеком объективной социальной природы изображаемых процессов (а этому подчинены все сюжетные линии романа, его композиционное построение, система образов и частные художественные решения) обусловило сильную реалистическую тенденцию «Скалаков».

Произведения исторического жанра появлялись в чешской прозе и до Ирасека, но они не обладали значительными художественными достоинствами. В основном это были произведения Я. Клидперы, Я. Марека, П. Хохолоушка, техника которых, грубо говоря, сводилась к искусственному соединению занимательной фабулы с различного рода историческими аксессуарами. Среди

авторов произведений на исторические темы до Ирасека выделялись, пожалуй, лишь Маха и Тыл.

Но и в исторической повести Махи «Цыгане» (1836) тема «хижины и замка» решается еще в аспекте противопоставления морали доброго бедняка и богатого тирана, конфликт раскрывается в основном в сфере любовных отношений, а выраженный в исторической драме Тыла «Кутногорские рудокопы» (1848) революционный протест масс ослабляется примирительной концовкой.

Проблема создания исторического романа оставалась нерешенной и для непосредственных предшественников Ирасека — писателей 60—70-х годов (К. Светлая, В. Влчек, С. Подлипская, Ф. Шульц, Б. Тршебизский). Правда, теоретически некоторые из них уже приблизились к решению этого вопроса⁴. Но на практике в их творчестве по-прежнему культивировались всё та же субъективная трактовка исторических событий, произвол фантазии, преувеличенный и поверхностный интерес ко всякого рода живописной экзотике. Нередкие отступления от исторической правды, подчас анекдотический элемент в сюжете, любовная фабула, заслоняющая собственно историческое повествование, снижали также полноценность романа Тршебизского, в котором реалистические тенденции были наиболее сильны.

«Идеальная концепция будущего, которая фигурировала в тогдашних романах, — характеризует литературную продукцию 60—70-х годов в области исторического жанра чешский литературовед М. Погорский, — обычно основывалась не на реальном познании общественного развития, а выражала всего лишь субъективные желания и благородные устремления отдельных писателей»⁵. По справедливому замечанию Погорского, «эта осцилляция между „идеализмом“ (т. е. активным моментом, посредством идеи и образов, намечающим путь к более совершенным человеческим отношениям) и между „реализмом“ (т. е. тенденцией к правдивому изображению действительности) составляла одну из основных черт в развитии романа» до Ирасека.

Романы Ирасека утверждали реализм в историческом жанре, содействуя «снятию» тех осцилляций, колебаний, о которых и упоминает Погорский.

В «Скалаках» Ирасек отходит от традиционной формы исторического повествования, сложившегося до него, когда исторические события, составлявшие, по выражению А. Н. Толстого, «становые

⁴ Так, Ф. Шульц говорил о необходимости сочетания в произведениях исторического жанра исторической достоверности с художественным вымыслом, что, несомненно, является одной из закономерностей реалистического романа. Однако художественный вымысел, основанный, говоря словами Шульца, на знании истории, архивных данных и т. п., попросту подменялся в его собственных произведениях произволом фантазии. (См., например, «Доктор Йоганек», 1883; «Чешская Магдалена», 1886 и др.)

⁵ «Dějiny české literatury», d. III, str. 85.

жилой истории», служили лишь фоном для другой, вымышленной истории частных человеческих судеб (известные исключения встречались в драматическом жанре — пьесы И. К. Тыла «Кутногорские рудокопы» и «Ян Гус», написанные в 1847 и 1848 гг.). Ирасек обращается в романе «Скалаки» к самым существенным событиям изображаемой эпохи, стремится показать их сущность и природу. Это, в свою очередь, явилось источником событийной и психологической достоверности, а также нового качества героики. Писателя больше, чем героическое в его индивидуальном проявлении, больше, чем героика «сильных личностей», захватывает и воодушевляет героика масс. Ирасековская героика — это как бы подчеркнутое, сгущенное, но реальное воплощение социальных устремлений крестьянства, его борьбы, пафос которой составляет главное содержание и первого романа Ирасека — «Скалаки». Но в «Скалаках» еще ощутимы черты, свойственные романтической прозе. Полярное противопоставление мира крестьян миру панов приводит порой к чрезмерной резкости в распределении белых и черных красок, к психологической однолинейности некоторых образов. Меньше знающий жизнь дворянства, писатель во многом следует романтической традиции, создавая далеко не новый образ помещика-сластолюбца. С другой стороны, стремясь героизировать образ вдохновителя восстания Иржика Скалака, Ирасек прибегает зачастую к романтическому сгущению красок, гиперболизации, к исключительным ситуациям, выходящим за пределы типических обстоятельств (герой, разыгрывающий из себя умалишенного, и т. п.). Романтические тенденции в произведении — отчасти дань традиции. Они свидетельствуют и о том, что реализм только складывался в творчестве Ирасека. Во многом по-иному написан роман «Псоглавцы», отразивший процесс углубления исторической концепции писателя, дальнейшего овладения им принципами социально-исторического детерминизма.

* * *

При сравнении романов «Скалаки» и «Псоглавцы» нетрудно заметить сходство в их тематике, отдельных сюжетных моментах, характеристике действующих лиц и т. д. Как и в «Скалаках»⁶, в романе «Псоглавцы» изображается крестьянское восстание. На этот раз писателя привлекла мужественная борьба населения Ходского края против закрепощения.

Образ жизни ходов и социальные отношения в их среде в какой-то степени напоминают положение, которое занимало наше казачество. Жители пограничных районов, они обязаны были охра-

⁶ Подробнее о романе «Скалаки» см.: Р. Л. Филиппикова. Роман Алояса Ирасека «Скалаки». — В кн.: «Литература славянских народов», вып. 4, М., 1959.

нять границы Чехии, прилегающие к ним дремучие чешские леса, которые служили естественной защитой страны от посягательств врагов. Это были хлебопашцы, одновременно несшие караульную службу и иногда превращавшиеся в ратников. За усердную и честную службу чешские короли не раз благодарили ходов. В королевских грамотах, в разное время дарованных ходам, письменно были закреплены «на вечные времена» их привилегии, полное освобождение «как ныне живущих, так и потомков» от барщины и других крепостных повинностей. Но настали тяжелые времена и для жителей Ходского края. После поражения чехов в битве у Белой горы (1620) ходские земли были проданы имперским наместником немцу, барону Ламмингеру, который направил свои усилия на то, чтобы «приучить» искони вольных землепашцев к покорности и подчинению. Процесс закрепощения ходов вызвал, как это отмечает Ирасек, «длительную и упорную» борьбу народа. Последней вспышкой народного гнева как раз и было описываемое в романе восстание 1693 г., во главе которого стояли мужественные крестьянские вожди: Криштоф Грубый, Матей Пршибек, Ян Сладкий (по прозвищу Козина) и др.

Иногда в чешском литературоведении можно встретиться с трактовкой проблематики идейной направленности романа «Псоглавцы», как и самого восстания ходов, в узконациональном аспекте. Против подобной точки зрения в 1953 г. резко выступил Зденек Неedly. В послесловии к роману «Псоглавцы» в издании «Завет нации» он решительно отверг попытки некоторых писателей, эпигонов Ирасека, «исправить» его, дать иную трактовку восстанию, «внести в борьбу ходов иные, не политико-социальные мотивы». «Они, — пишет Неedly, — подчеркивали национальную распрю между чехами-ходами и немцем Ламмингером или же, исходя из обычной схемы того времени, вносили в роман религиозный мотив, словно бы речь шла о столкновении между угнетенным протестантством и победившим его католицизмом. Однако тем самым они только ослабляли то, что именно и составляет силу Ирасека и что делает роман «Псоглавцы» и в наши дни таким актуальным и прямо-таки пропагандистским произведением. Борьба не носила национального характера — Ирасек едва касается того, что Ламмингер был немцем. Да, собственно, было бы весьма нелогичным и антиисторичным именно так ставить в тех условиях национальный вопрос. Не звучит также у Ирасека и религиозная нота, хотя об этой (т. е. религиозной.— Р. Ф.) борьбе никто у нас не имел такого живого представления, как он. Художественное мастерство «Псоглавцев» в том и состоит, что писатель не разбрасывается, а делает лишь одно острое противопоставление: ставит друг против друга угнетателя и угнетенного. Поэтому все попытки дать иное, несоциальное истолкование борьбы ходов потерпели крах, не произвели никакого впечатления, и все чешские читательские круги, а вместе с ними и весь наш народ знают лишь один Ходский край

и одного Козину: борца за социально-политические права против угнетателей»⁷.

Может быть, З. Неядлы, полемизируя, слишком категорично отрицает национальный аспект проблематики романа «Псоглавцы». Правильнее, пожалуй, говорить о естественном слиянии социального конфликта с национальным. В этом была специфика общественной жизни Чехии XVII в., отраженная и в романе.

Тем не менее, бесспорно, писатель хотел подчеркнуть в нем прежде всего стремление чешского народа, крестьянства к социальной справедливости. Ламмингер для ходов прежде всего — пан, пан, который лишил их исконных прав, обрек их на крепостное рабство и барщину. И только потом уже он представитель другой нации. Поэтому национальное начало лишь углубляет и «осложняет» основную тему произведения (социальный гнет). Социальный аспект романа остается для автора основным. Это подтверждается и творческой историей произведения, подходом Ирасека к историческому материалу, отбором им фактов, раскрывающих трагедию закрепощения ходского народа.

До выхода в свет романа «Псоглавцы» эта трагедия была мало кому известна. Да и сам Ирасек долго не знал истории ходов. Впервые в Ходском крае он побывал в 1882 г., чтобы познакомиться с обычаями местного населения, с этнографическими особенностями его жизни. «Я изучал народ, его обычаи, костюмы, говоры...»⁸, — записывает он в «Воспоминаниях». И только несколько случайно попавших на глаза писателю старых газет⁹, содержащих подробные материалы о борьбе ходов против Ламмингера, заставили его вторично посетить уже знакомые места, связанные с именами участников восстания. Авторы газетных статей трактовали их выступления лишь как единичный акт народной мести. Однако эти статьи не ввели Ирасека в заблуждение. Он более доверял памяти народных масс. Рассказы старожилов, людей, любящих свой край, хорошо знающих его историю, убеждали писателя в том, что восстание ходов не было лишь случайной распрей между паном и его приспешниками, с одной стороны, и народом — с другой, а носило более глубокий характер. Оно было тем эпизодом чешской истории, который наглядно отражал борьбу всего чешского народа за свое социальное и национальное освобождение.

Учет народной точки зрения, предшествующий творческий опыт разработки темы крестьянского восстания, а также косвенное влияние (через всю литературную атмосферу) идей и эстетической программы передовых литературных кругов сказались и

⁷ Alois Jirásek. Psohlavci.— «Odkaz národu». Praha, 1953, str. 280.

⁸ A. Jirásek. Z mých pamětí, d. II. Sebrané spisy Aloisa Jiráska. d. XXXVI. Praha, 1932, str. 299.

⁹ Имеется в виду газета «Prager Zeitung», в которой под названием «Забытые истории» с 1873 по 1875 г. печатались статьи о ходах.

в характере использования Ирасеком исторических трудов Й. Эмлера¹⁰, К. Я. Эрбена¹¹, М. Пангерла¹², А. Сватека¹³, И. Вейсела¹⁴, из которых им были взяты основные факты, связанные с восстанием ходов.

Из перечисленных авторов Ирасеку по духу особенно близок был Вейсел. В своих исторических очерках Вейсел проявляет хорошее знание взаимоотношений между паном и крестьянином. Оценки неизменно даются им с антифеодальных позиций¹⁵. Однако Ирасек идет гораздо дальше Вейсела. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить те места в статье Вейсела «Процесс ходов» и в романе Ирасека, где говорится об апелляционном суде, в который ходы обращаются с жалобой на несправедливое решение, вынесенное венским судом в пользу Ламмингера. По Вейселу, в Праге ходов приняли более милостиво, чем в Вене, не как «мятежников», а как людей, «которые, введенные в заблуждение верой в свои утраченные права, искали защиты у высшей власти, у императора, и которые вынуждены были прибегнуть к силе благодаря грубым действиям»¹⁶ Ламмингера. Эта «вейселовская» трактовка исторических фактов ощущается в романе во фразе графа Коловрата, члена апелляционного пражского суда: «Этот венский прокуратор — шельма... Наобещал им золотые горы. Нет ничего удивительного, что они (т. е. ходы.— *Р. Ф.*) были потом так удив-

¹⁰ См., например, J. E m l e r. Domažlice a Chodové ku konci XVI a na počátku XVII. stol.— «Památky archeologické», VIII.

¹¹ K. J. E r b e n. Dějiny Chodů od nejstarších dob až po války husitské.— «Květy», 1868, III.

¹² M. P a n g e r l. Die Choden zu Taus. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, r. XIII, 1875.

¹³ Чешский исследователь Кв. Годура убедительно доказывает («Česká literatura», 1957, № 1), что статьи в немецких газетах (они печатались, в частности, в газете «Prager Zeitung» за 1874 г. в рубрике «Vergessene Geschichten»), побудившие Ирасека к написанию романа «Псоглавцы», принадлежали не И. Вейселу, как ошибочно думал писатель, а А. Сватеку.

¹⁴ J. Z. W e i s e l. Der Chodenprozess.— «Panorama des Universums», т. XV, 1848.

¹⁵ Например, Вейсел очень резко отзываясь о короле Леопольде I. Ирасеку удалось донести этот мотив до читателя, который легко соотносит действия «ходского короля» с политикой притеснения и гонений, чинимых королем Францем Иосифом I уже в XIX в. Отчасти поэтому борьба ходов за свои права воспринималась читательскими массами так живо и непосредственно. Небезынтересно, что Вейсел лично знал Божену Немцову. С ней и ее мужем он познакомился во Вшерубах, куда они переселились в 1847 г. Как указывает Кв. Годура, Вейсел испытал на себе большое влияние обоих супругов» (см. K. H o d u r a.— «Česká literatura», 1957, № 1). Политическое — со стороны Йозефа Немца (за свои убеждения получившего прозвище местного Кошута) и литературное — со стороны Б. Немцовой. Она же впервые рассказала Вейселу о ходах. В 1848 г. он опубликовал о них в «Panorama» обширную статью под названием «Der Chodenprozess».

¹⁶ Цит. по статье: K. H o d u r a. Jiráskovi Psohlavci a Chodská pře od J. Z. Weisela.— «Česká literatura», 1957, N 1, str. 93.

лены и поражены»¹⁷. Но Ирасек поступил бы правдой, если бы стал утверждать, что апелляционный суд, по крайней мере, оправдал ходов.

«В апелляционном суде, — читаем мы в романе, — от ходских представителей требовали признать недействительными старые свободы и присягнуть пану Ламмингеру в верности, признав себя крепостными» (318). Вейсел опускает в своем рассказе о ходах эту жестокую правду.

Конечно, прогрессивность Ирасека была и исторически и классово ограниченной. Тем не менее как художник-реалист и историк-демократ он следует за объективным ходом развивающихся событий, а его роман «Псоглавцы» превращается в героическую сагу в честь мужественных предков. Именно так воспринимали роман «Псоглавцы» современники писателя. Роман стал популярным (как и многие другие произведения Ирасека) благодаря тому, что писатель, наперекор некоторым историческим источникам, сумел осветить историю крестьянского восстания 1693 г. не с позиций правящих классов, а с позиций народных масс.

Небезынтересна в этой связи редакционная правка писателем одной из фраз романа, которая в первоначальном варианте позволяла истолковывать конфликт произведения как частную историю отношений между крестьянами и «дурным» помещиком. Сначала она выглядела так: «Не один ход наклонился на обратном пути (от места казни. — Р. Ф.) к своему сынку и напомнил ему, чтобы он не забывал, как страдал и героически умер за права ходского народа Ян Козина; чтобы не забыл, что *всё это сделал Ломикар*; чтобы никогда не прощал *ни ему, ни его потомкам*»¹⁸. Из слов «все это сделал Ломикар» можно было сделать вывод, что речь идет, собственно, лишь о конкретном лице, конкретном пане-притеснителе. Это, по-видимому, почувствовал и сам писатель. Он вычеркивает эти слова.

О самостоятельности и объективности исторической оценки Ирасека можно судить и по другим фактам. Если И. Вейсел в своей главе о ходах почти полностью игнорирует, например, религиозный момент в сознании крестьянских масс, а Я. Врба в исследовании «Ходские восстания»¹⁹, — наоборот, склонен преувеличивать и идеализировать его, то Ирасек и здесь стремится придерживаться исторической истины. Он связывает веру в бога у крестьян с мечтой о социальной справедливости. По мысли писателя, крестьянин, как правило, обращается к «всесильному» богу, когда не может чего-либо добиться своими силами. В остальном он не склонен фиксировать внимание на религиозных особенностях жизни

¹⁷ Алоис Ирасек. Псоглавцы. Сочинения в восьми томах, т. II. М., 1955, стр. 272. В дальнейшем ссылки на это издание романа будут даваться в тексте с указанием в скобках страниц.

¹⁸ A. Jirásek. Psohlavci. Historický obraz. Praha, J. Otto, str. 155.

¹⁹ «Česká literatura», 1957, N 1, стр. 92.

XVII столетия и даже, пожалуй, «редуцирует» этот момент. Более чем полустолетняя жизнь романа в Чехии и за границей показывает, что он воспринимался в первую очередь как боевое, революционное и агитационное произведение. Не случайно идейная направленность «Псоглавцев» поставила роман под угрозу цензурных запрещений.

Редактор журнала «Кветы» Св. Чех, в котором писатель дал согласие печатать свою новую рукопись, вынужден был по прочтении второй ее части напомнить неосторожному и слишком смелому автору о существовании цензурных «препон» и «рогаток». «Свою новую работу,— вспоминает Ирасек,— я обещал „Кветам“. Сватоплук Чех очень сердечно принял первую ее часть. Но когда спустя некоторое время я послал ему продолжение, он попросил сделать некоторые изменения — не ради улучшения текста, а для цензуры. Лучше всего об этом расскажет его письмо:

«Высокоуважаемый друг! У меня есть известное опасение, как бы некоторые места Вашей повести не попали на глаза государственному цензору и как бы нас не постигло такое удовольствие, как конфискация... Поэтому я задержал последние три листа рукописи... я посылаю их Вам с просьбой, чтобы Вы сами те места, которые подчеркнуты красным карандашом, немного ослабили. Отношение к императору, вероятно, можно совсем опустить...»²⁰

Работа Ирасека над романом «Псоглавцы» протекала очень интенсивно. Писателя увлекла его излюбленная тема борьбы чешского крестьянства против социального и национального гнета. Кроме того, его вдохновляли увиденные им во время неоднократных поездок картины чудесной природы Ходского края, воспетого еще Боженой Немцовой. В «Воспоминаниях» Ирасека мы читаем: «...старательно изучаю различные источники к своей ходской картине, чтобы дополнить материал, который я почерпнул во время своей прошлогодней поездки (имеется в виду путешествие по Ходскому краю в 1882 г.— *Р. Ф.*)... Осенью начал писать. За работу взялся с охотой, что особенно радовало меня. Борьба ходов за права, полная драматизма, воодушевила меня, а край и народ я полюбил еще во время своего прошлогоднего посещения этих шумавских просторов. Уже с давних пор, со студенческой скамьи, они, дотоле неизвестные, были знакомы мне по книгам Божены Немцовой, особенно ее «Карлы». Поэтому я и посвятил свое произведение памяти славной своей землячки»²¹.

Посвящая роман «Псоглавцы» одной из любимейших своих писательниц, Ирасек в какой-то степени подчеркивал и свое идейное родство с Боженой Немцовой, указывая на близость и преемственность унаследованных от нее демократических принципов и традиций.

²⁰ A. Jirásek. Z mých pamětí, d. II, str. 314.

²¹ Там же, стр. 313.

Все сюжетные линии «Псоглавцев» непосредственно связаны с конфликтом между крестьянами и бароном Ламмингером, поддерживаемым властями. Ирасек сразу вводит читателя в этот конфликт. Роман открывается эпизодом столкновения нескольких ходов — Яна Козины, Искры Ржегуржика и Матея Пршибека с управляющим Кошем и слугами из замка, которые по приказу своего господина рубят древнюю липу на границе козиновского поля. Столкновение под липой, во время которого были избиты дворовые и ранен Козина, послужило поводом для ареста группы ходских крестьян, в том числе Козины и Матея Пршибека. Понимая, что неповиновение крестьян связано с памятью о недавней «воле», Ламмингер решает отнять у ходов грамоты с записанной в них свободой и тем самым сломить волю подвластных, но не покорившихся ему крестьян. Слуги Ламмингера находят грамоты, спрятанные в доме Козиновой. Но две из них, «самые важные», по мнению крестьян, остаются у них в руках. На тайном совете представителей от деревень всего Ходского края решено было искать справедливости в Вене. Но одновременно с выборными ходоками от крестьян в Вену спешит и гонец от Ламмингера. Он везет жалобу барона на ходов «за браконьерство, сопротивление, неповиновение, дерзкие речи» (220).

Конфликт между Ламмингером и его подданными захватывает все более широкую область общественных отношений. Крестьянам приходится теперь иметь дело даже не столько с самим бароном, сколько с венским судом и с пражским апелляционным судом, с властями, и косвенно — с самим императором. Всё последующее развитие событий убеждает читателей, что врагом крестьян является далеко не один Ламмингер.

Тема «крестьяне — государственные инстанции» приобретает особую убедительность благодаря тому, что она как бы дважды освещается в романе.

Попытка ходов «законным» путем отстоять свои права, жаловаться императору на своего господина только усугубляет их положение. Благодаря широким связям при дворе и подкупу адвокатов Ламмингер выигрывает процесс в Вене.

Далее писатель вводит сюжетно-тематическую линию, связанную с пражским апелляционным судом: возмущенные жестокой несправедливостью венской судебной комиссии, крестьяне просят передать их дело в апелляционный суд в Прагу. Сданы в апелляционном суде — переломный момент в сюжете романа. И этот суд принимает сторону Ламмингера. Ходы из истцов превращаются в обвиняемых. «Мы шли защищать грамоты, а выходит, что надо защищать самих себя» (271), — говорит староста Сыка после первого же заседания апелляционного суда. На втором заседании гибнут последние уцелевшие грамоты ходов, безжалостно разрезанные доктором прав Пароубеком (уничтожение грамот чехом Пароубеком еще раз подтверждает, что для Ирасека в первую

очередь речь шла о социальном, а потом уже национальном моменте в концепции ходского восстания).

Недовольный решением комиссии барон тем временем ищет новых доказательств неповиновения ходов. Он приказывает управляющему Кошу добыть письма, которые крестьяне получали от своих адвокатов из Вены. Это послужило поводом к столкновению ходов с отрядом Коша, а потом к восстанию. Вооружившись, ходские крестьяне во главе с Матеем Пршибеком уходят в леса. Против них посылаются правительственные войска. «Безвыходность положения удваивала силы ходов». Тем не менее они вынуждены были отступить под натиском кавалерии. Часть повстанцев погибла. Восстание было подавлено. «Мозолистые руки» ходов «дрожали, ставя подпись», которой они сами себе «замыкали уста, связывали руки». Теперь они навсегда становились крепостными.

Ходские выборные в Праге поначалу не захотели поставить свою подпись под присягой верности пану Ламмингеру и оказались в тюрьме. Но, узнав о разгроме восстания, подчинились и они. Не покорились только Криштоф Грубый и Ян Козина. Криштоф Грубый умирает в пражской тюрьме, а Яна Козину приговаривают к смертной казни через повешение. Последними словами Козины были слова о божьем суде над бароном Ламмингером. Роман заканчивается смертью Ламмингера. На концовке романа следует остановиться специально.

В романе «Скалаки» Ирасек сам «досказывает» судьбу князя Пикколомини. Он умирает, и даже не в Чехии, а «в далекой Италии». Его смерть имеет в «Скалаках» символический смысл. Непосредственно она никак не связана с основным конфликтом романа. В «Исоглавцах» Ирасек стремится смерть Ламмингера поставить уже в связь с теми усилиями, которые прилагал народ к своему освобождению. Писатель стремится выразить веру народа в конечную победу. Поэтому приговор над паном произносит не сам Ирасек, а его герой, один из главных выразителей воли восставших ходов. Раз нет справедливости на земле, она должна быть на небе. Пана должно постичь божье наказание. Так думает Ян Козина, идя на казнь. И действительно, Ламмингер погибает именно в тот день и час, которые назначил ему мужественный ход, вызвав его на «божий суд». Правда, и здесь писатель сохраняет расстояние между своими представлениями и верой героя. Он стремится мотивировать смерть Ламмингера его болезненным состоянием и психологическими обстоятельствами, суеверным страхом средневекового человека. Но дело даже не в этих обоснованиях. В целом финал произведения выдержан в духе народной легенды и отражает верования и представления крестьян описываемой эпохи.

Если сравнить роман «Исоглавцы» со «Скалаками», то прежде всего бросается в глаза введение некоторых новых сюжетно-тематических аспектов. Напомним, что в «Скалаках» весь конфликт

романа развивается в рамках противопоставления: крестьяне — помещик. Лишь на периферии повествования возникает тема иных социальных сил и прослоек общества, имперских верхов. Только вскользь упоминается об обращении крестьян к властям, о петиции к императору. В романе «Псоглавцы» и эти моменты вырастают до размеров «равноправных» сюжетно-тематических комплексов, что было тесно связано с расширением идейного замысла, с общей концепцией произведения. Развернув тему суда, историю с жалобой крестьян к императору, писатель раздвигает рамки романа до изображения всей социально-политической системы. Здесь три, хотя и очень переплетенных между собой области взаимоотношений: крестьяне — помещик; крестьяне — административно-чиновные инстанции; крестьяне — император. Если несколько схематизировать, писатель как бы рассматривает различные варианты действий крестьян, ищущих правду, и в итоге «снимает» их в пользу единственного, который утверждается автором — вооруженной борьбы. Правда оказывается на стороне представителей наиболее левого крыла непокорных крестьян, тех, кто с самого начала предрекали бесполезность обращения к верхам и призывали к вооруженной борьбе. Всем содержанием романа Ирасек утверждает мысль о враждебности народу не только непосредственных угнетателей, но и всей социально-политической системы изображаемой эпохи. Благодаря расширению темы картина исторической действительности в «Псоглавцах» становится полнее, глубже, охватывает большую сумму общественных связей, чем в «Скалаках». Частично с этим связана также более широкая галерея образов и более многогранная их обрисовка.

Отличие романа «Псоглавцы» от романа «Скалаки» состоит и в том, что здесь изображаются крестьяне, еще недавно не знавшие крепостничества. Старшее поколение ходов еще помнит «вольные времена». Если в «Скалаках», рассказывая о предках Иржика Скалака, Ирасек стремился передать мысль о потомственном характере борьбы народа против панов, то в романе о ходском восстании экскурсы в предысторию событий и образы старожиллов приобретают иную функцию. С одной стороны, как и в «Скалаках», они служат воплощению мысли о преемственности борьбы (процесс ограничения ходских свобод начался до событий, изображаемых в романе), а с другой — дают писателю возможность более конкретно выразить свой собственный идеал свободной жизни. Это влечет за собой известную идеализацию прежней жизни ходов по сравнению с исторической действительностью. Конечно же, среди ходов до закрепощения также не было полного равенства, были богатые и бедные крестьяне, существовала определенная зависимость бедняков от более зажиточных односельчан. В соответствии с основным замыслом романа — воспеть свободолюбие чешского народа — Ирасек «отвлекается» от проблемы внутрисословного неравенства, рисуя картину суровой, полной борьбы, но гармоничной

вольной жизни. И это не воспринимается как художественная фальшь. Дело не только в своеобразии изображаемой среды, занимавшей особое положение в структуре феодального общества. И не только в том, что по отношению к рыцарскому сословию угнетенные крестьяне действительно составляли единый общественный класс, враждебный феодалам. Известная идеализация «былых времен» получает психологическое оправдание прежде всего благодаря тому, что картины свободной жизни передаются писателем через воспоминания крестьян, потерявших свое независимое положение. Да и авторское повествование как бы несет на себе «отсвет» этих воспоминаний ходов, тем более, что и сама авторская речь, народно-эпический рассказ впитывают многое от представлений крестьян, от народного мироощущения.

Уже в предисловии писателя к роману раскрывается его идеал «представительного» образа правления: «У ходов был свой суд, вершивший дела по «ходскому праву». Суд этот состоял из назначенного королевской властью «старосты ходов» и коншелов или старост ходских деревень. Заседал суд каждое четвертое воскресенье в ходском замке — крепости в Дамажлице. Крепость была резиденцией дамажлицкого бургграфа или гетмана, «ходского старосты» и присяжного писаря — ходской высшей администрации. Там же ходы хранили свое знамя, свою печать и жалованные грамоты...» (129).

Из предисловия, из воспоминаний и рассказов старожилов — героев романа, авторских реплик, мимоходом брошенных замечаний и сравнений у читателя складывается представление о жизни ходов в прошлом, их быте, нормах общежития, этических правилах и верованиях.

Не раз вспоминает о минувшем старый Пришибек, один из тех, кому довелось еще пользоваться былой свободой и правами, которые значились в ходских грамотах. Не раз заставлял он «всех унести мыслями в прошлое, в огромные, принадлежавшие тогда им, ходам, леса,... полные всяческого зверя» (200—201), в те самые леса, в которых «некогда вольно охотились» их отцы и в которых они вынуждены были теперь водить своры панских псов и загонять зверя чужим охотникам (199).

Ирасек любит характерами, которые порождала свободная жизнь. Она была полна мужества и отваги. На протяжении нескольких столетий приходилось ходам охранять границы чешского государства. В постоянной борьбе закалялся и мужал характер ходских крестьян, смелых и свободолюбивых. Это был «народ крепкий, закаленный, сложения богатырского, нрава удалого» (127). Суровые жизненные условия выработали привычку и любовь к труду, научили стойкости и терпению, развили в ходах чувства собственного достоинства, товарищеской помощи и солидарности. Эти черты передавались из рода в род. Гордой красотой оваяно участие в восстании представителей старшего поколения — еще

крепкого и сильного духом Пршибека, старого Ржегуржека, не побоявшегося вступить в борьбу с двумя вооруженными немцами-егерями, обзававшими его «хамом и поганым крепостным псом»; Криштофа Грубого и его сестры старой Козинихи и т. д.

Идеал свободы, «былой воли», отношений равных с равными получает преломление в характерах главных героев романа, людей сильных и гордых, для которых свобода родного края — превыше всего. И в то же время в каждом случае это — индивидуальные характеры.

Центральными образами романа, несущими основу его идейной концепции, являются образы Матея Пршибека и Яна Козины. Оба они стоят во главе борьбы ходов, однако понимают эту борьбу по-разному.

Пршибек — воплощение непримиримой крестьянской ненависти к богатым. Он не ждет ничего доброго ни от венского, ни от пражского суда, ни от самого императора. Он — олицетворение стихийной, бунтарской силы народа. В его сознании живет глубокое убеждение в том, что крестьяне могут добиться своего лишь силой. Все это получает психологическое обоснование и в самом характере удалого Пршибека, богатыря из рода потомственных ходских знаменосцев, человека прямого и неукротимого. Когда в присутствии барона ходов спрашивают о местонахождении грамот, он единственный к ответу «не знаю» добавляет: «а если бы и знал, не сказал бы» (174). Пршибек грозит дубовым чеканом и натравливает свою собаку на приказчика Ламмингера, требующего от него уплаты налога, «которого он в жизни не платил».

Козина не меньше Пршибека ненавидит господ и всей душой переживает унижение ходов. Но он долгое время живет надеждой на справедливость верховных властей. Он стремится даже сдерживать стихийный гнев народа, предостерегая крестьян от необдуманных поступков. Козина искренне сожалеет, что крестьяне, ободренные обнадеживающими слухами из Вены, самовольно перестают нести барщину, начинают охотиться и делать порубки в панских лесах.

Когда ходам зачитывают решение, полученное из Вены и развеявшее все их надежды, первая реакция Козины — мысль о том, что их обманывают, что наверху не могли принять несправедливое решение, что Ламмингер ввел в заблуждение комиссию. Пршибек же в гневе призывает к расправе с Ламмингером. «На Ломикара!» — как призывный колокол звучит его «громовой голос».

Козина — инициатор обоих обращений к властям — в Вену и в Прагу, так печально закончившихся для ходов. Он защитник крестьянских прав на суде. Пршибек — воплощение идеи восстания, непосредственный руководитель восставших крестьян, гибнущий в борьбе. Его образ овеян героикой ратного подвига. «Матей Пршибек, — описывает Ирасек смерть последнего ходского

знаменосца, — лежал в окровавленном белом жупане. Левой рукой он прижимал к себе древко ходского знамени, правая судорожно стискивала старый дубовый чекан... Богатырское тело хода вытянулось во весь рост. Лицо его пожелтело. Так погиб последний ходский знаменосец. О том, как он храбро сражался и как защищал свое знамя, свидетельствовали лежащие кругом тела убитых или раненых врагов... Матей Пршибек не слышал причитаний дочери. Он ушел... туда, где не было панского гнета и где не нужно было смотреть, как подлое насилие убивает золотую свободу ходов» (313—314).

Два образа — две тенденции крестьянского движения. Отчасти здесь сказывается то «демонстрирование» идеи, которое характерно для народно-просветительского направления чешской литературы предшествующего периода, но вместе с тем Козина и Пршибек — два живых индивидуально своеобразных человеческих характера.

Характер Козины по-своему сложен. Его поведение нельзя объяснить слабостью или страхом перед господами. Автор рисует его как раз отважным и гордым. Он смело бросает обвинение в лицо Ламмингеру. Взгляд его, по замечанию барона, — «взгляд свободного человека», а «не холопа» (170).

Козина не боится взять на себя ответственность за борьбу ходов, выступить от их имени. Он не подписывает присяги даже после решения апелляционного суда и разгрома восстания, предпочитая честную смерть за народное дело.

Трагедия Козины не трагедия слабости, а трагедия крестьянских иллюзий относительно справедливости верхов. Проигрыш ходами судебного процесса и гибель Яна — развенчание этих иллюзий. Роман утверждает идеал Козины, его мечту о народной свободе, но одновременно и тот путь борьбы за нее, по которому идет не он, а Пршибек. Не случайно в конце романа звучит тема возмездия, тема страха господ перед народом: «Должно быть, Ломикар не очень верит в покорность притихших ходов...» (326). После казни Яна Козины весь Ходский край «содрогнулся от возмущения и горя... В течение нескольких дней во всех ходских деревнях было точно после похорон» (361). Но, с другой стороны, «никто не ходил на барщину, и панская дворня не отваживалась принуждать крепостных барона, как раньше. Точно так же не осмелились они сказать хоть слово, когда из всех ходских деревень мужчины и женщины, старики и дети, все в траурных одеждах, сошлись в Дамажлице и отправились в загородную ходскую церковь отслужить панихиду по Козине» (361).

Для ходов казнь Яна Сладкого, по прозвищу Козины, явилась не устрашающим уроком, как того хотели император, Ламмингер и другие паны, а напоминанием о его бесстрашии и силе. «Если Ломикар, — заключает автор, — хотел, чтобы сегодняшний день (день казни. — Р. Ф.) врезался им в память, то он этого достиг.

О да, никто из ходов не забудет двадцать восьмое ноября, и память об этом дне будет переходить из поколения в поколение, пока останется на свете хоть один ход» (361).

В романе «Псоглавцы» происходит дальнейшее углубление реалистического метода Ирасека. Идея непримиримой враждебности народа и господствующих классов в гораздо большей степени, чем в «Скалаках», преломляется в «Псоглавцах» через индивидуальные черты характеров. Козина и Пршибек — типы. Вместе с тем они в большей степени становятся «личностями». Ирасек в большей мере владеет теперь искусством раскрытия характеров в «том историческом потоке, который их несет»²². В «Скалаках» отразились еще поиски писателя способов реалистической обрисовки образов. В них в основе своей уже наметилось его умение мыслить категорией «социальных видов». Но психологическая дифференцированность социальных типов была еще небогатой. Писатель еще не вполне отошел тогда от романтической традиции резкого разграничения положительного и отрицательного, белого и черного. Он выделял в героях хотя и основные, но немногие черты. В «Псоглавцах» рисунок образов сложнее, богаче. Ирасек эволюционирует в сторону большего психологизма, делает шаг вперед в овладении принципом «гармонической соразмерности» различных черт характера. Расширяется, в частности, сфера «бытового», «домашнего», если пользоваться терминологией Белинского, в характере.

В этом смысле направление, в котором шел Ирасек, отражало общее развитие реалистических произведений о чешской деревне, которые были особенно популярны в Чехии в конце XIX столетия. Правда, от прочих писателей Ирасека отличало то, что ему всегда было свойственно сознание подчиненности воли личности условиям и процессам общественного исторического бытия. Из этого он исходил в психологической разработке образов.

Усиление объективного начала в лепке характеров, более многогранный показ общественных и личных связей, которые преломляются в них, наглядно проявляется в образе Козины.

Образ Козины диалектичен. Видя страдания народа, вынужденного отбывать барщину и крепостные повинности, Козина по долгу раздумывал над его судьбой. В его голове проносились мысли и о восстании. «С тех пор, как я стал постарше, я все время думал об этом,— рассказывает Козина своему другу Искре,— и чем дальше, тем больше... Я не забывал и отцовское предсказание о том, что польется кровь. Я не боялся за себя. Пусть я погибну, лишь бы помочь другим, думал я. Подожди, пока не станешь хозяином, говорил я себе...» (1954). Козина понимал, что

²² «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 29.

«уговсрами волка», каким был Ламмингер по отношению к ходским крестьянам, «не возьмешь», что «хочешь, не хочешь, а до драки дойдет. Кто-нибудь должен начать, если мы не хотим быть рабами. И мы не будем ими!» (155), — убежденно и горячо говорит он Искре Ржегуржеку. Но эта ненависть к Ламмингеру уживалась в его сознании с верой в справедливость высших властей. Вместе с тем, став хозяином, женившись, он старается подавить в себе бунтарские мысли. «Это правда, я стал другой, — говорит он о себе, — не такой, как прежде. Кое-что изменилось. Прежде мне все было ничем. И панам немало от меня доставалось. А теперь боюсь — начну, не сдержусь, как бы чего не вышло. Загублю жену и детей...» (153).

Читатель видит к Козине нежного отца и мужа. Почти нарочитые картины семейного уюта не только «снимают» мотив тайнственности и исключительности ситуаций, сопутствовавший образу Иржика Скалака. Более естественные и типические обстоятельства, в которые автор ставит Козину, играют немаловажную роль в последовательном «приземлении» этого героя. Описания семейного счастья делают психологический рисунок Козины более многосторонним и реалистическим.

Счастлив ли на самом деле молодой Козина? Ирасек рассказывает о сложных, скрытых даже от самых близких ему людей, мыслях молодого хода, о смутном беспокойстве, об укорах совести, вызванных недоверием односельчан. «Не тот парень стал, не та кровь в жилах, — думали многие о Яне Козине, и это не было для него секретом. — Прежде на панов как черт рычал, а теперь... велят ему ходить вверх ногами — пойдет и слова не скажет» (153). И писатель намечает линию дальнейшего развития героя. Жизнь ставит его в такие обстоятельства, при которых неизбежно должна раскрыться сущность его характера. Дух непокорства заговорил в нем, когда панские слуги пришли рубить липу на краю его клочка земли, ту самую липу, которая пережила не одно поколение Козин. Стычка из-за межевой липы стала толчком, вновь пробудившим те его чувства, которые до сих пор были приглушены семейной жизнью. «Молодой Козина стал спокойнее. Миновала пора мучительного внутреннего разлада. Решение принято. Бой начался. Всеобщее уважение и доверие были для него наградой за прежние косые взгляды близких знакомых и самой матери. Вновь обрел он свое мужественное сердце, которым раньше всецело владела жена и дети. Он готов был идти на все, лишь бы довести борьбу до конца» (227). Но на смену былой безрассудной смелости, порывистости и молодецкой удали приходит мужество и стойкость, неторопливость и осторожность в решениях.

Козина умеет зажечь людей подвигом, заставить их поверить в свои силы, в правоту и справедливость их требований. Ламмингер и его приспешники видят в нем самого опасного врага.

«...смелый человек. И как хорошо говорит! И неглупо...», — отзывается о Козине гетман Гора, на что Ламмингер замечает: «Вот поэтому-то он и опаснее всех. У него бесспорно есть дар слова. Если он захочет, — а вы можете не сомневаться, что он захочет, — он сумеет зажечь их (ходов. — *Р. Ф.*) снова. Посадить его за решетку, и волнение быстро уляжется...» (254). Но и в тюрьме молодой ход не сдастся.

Мрачные, трагические краски сопутствуют образу Козины в конце романа. В тюрьме у Козины, мучимого неизвестностью, отсутствием вестей о событиях, происходящих в Ходском крае, о жене и о матери, догадками о судебном приговоре и переживаниями за смерть дяди Кристофа Грубого, обостряется его внутреннее зрение. Обиженному и оскорбленному, до конца познавшему социальную ложь и несправедливость, ему становится очевидной иллюзорность недавних надежд на доброго императора, на беспристрастность суда.

Но в трудные минуты жизни его поддерживает и согревает все та же большая дума об освобождении ходского народа от социального и национального гнета, вера и убеждение в правоте народного дела, большая внутренняя честность. «Кто, ваше преподобие, больше виноват, — спрашивает он тюремного священника, пришедшего исповедовать перед смертью набожного хода, — тот, кто защищает свои права, или тот, кто обкрадывает людей, издевается над ними, обращает их в рабов и убивает мужей у жен и отцов у детей?» (350).

Раскрытие переживаний Козины в тюрьме относится к числу лучших психологических характеристик в романе. Здесь и тонко подмеченное автором чувство несмелой, робкой надежды на помилование, которое охватывает человека, уже готового принять смерть, но все еще ощущающего гнетущую боязнь перед ней; и отчаяние, помимо воли гордого и отважного узника заставляющее его ждать пощады, почти в суеверном страхе искать положительный ответ на загаданное «чет или нечет?», где «чет — жизнь, нечет — смерть»; и доводы в пользу своей невиновности и правоты, которые он мысленно приводит неутомимым судьям; и стремление убедить самого себя в правильности своих поступков, что придает ему силы и в конце концов помогает мужественно встретить смерть.

Сцена смерти Козины многогранна по своей функции в романе и обладает тем богатством смысловых аспектов, которые обычно характерны для реалистического искусства. Она противопоставляется смерти «последнего ходского знаменосца» Матая Пршибека, олицетворяет конец иллюзий крестьян Ходского края относительно истинного отношения к ним имперских верхов и одновременно просчет господ запугать народные массы, наконец, подтверждает негибаемую волю самого Козины, воплощает его героизм и терпение.

Только любовь к народу могла подсказать Ирасеку образ гордой ходки Козиновой, олицетворяющей духовную красоту простой женщины, вставшей на путь борьбы.

Этот характер — «кремень». Жизнь подвергает испытанию самые сильные чувства старой женщины. Суровая и непреклонная, Козиниха, по-своему, также сурово, но сильно любит своего сына Яна, будущего вожака ходского восстания. И сколько мук приносит ей эта любовь! С болью в сердце замечает она перемены в сыне после его женитьбы. Быть может, чувство материнской ревности (и этого отнюдь не исключает писатель), но еще более жгучая обида за ходов вспыхивают в ней каждый раз, когда она видит перед собой сына — счастливого отца и мужа, — который ради семейного благополучия отрекся от участия в общественных делах ходов. «Старая Козиниха в такие минуты, крепко сжав губы, сурово и мрачно смотрела на сына. В душе она осуждала его, а порой и жаловалась своему старшему брату: «Нет! Это не Козина. Не в отца пошел. У него только жена на уме» (136).

Горько старой ходке сознавать, что ее сыну, наследнику славного рода Козин, селяне отказали в доверии. Вынуждена не доверять ему и она. Только несколько минут тяжкого молчания и раздумия свидетельствуют о страдании, которое испытывает Козиниха при тревожном вопросе старосты Сыки о том; рассказала ли она сыну, где спрятаны грамоты. Прозвучавшее в ответ решительное «нет» ясно говорит о том, что ходка берет в ней верх над матерью.

Жизнь закалила Козиниху, научила ее не терять присутствия духа в самые тяжелые минуты. На упреки Ганки, жены Яна, ставящей ей в вину арест сына, она с гордостью и волнением отвечает: «Ты хотела бы только жить, наслаждаясь, и держать возле себя Яна? Он любит тебя больше, чем надо. Но он мужчина, а не старая баба. И на свете, кроме жены, есть еще много кое-чего и другого, о чем не вправе забывать человек. Что ты мне все твердишь, что я мать? Да, мать, а не волчица, и я тоже люблю детей, и не тебе меня учить! А если и забочусь об этом деле (о грамотах. — *Р. Ф.*), так потому, что это нужно для твоих же детей. Чтобы им жилось лучше, чем нам, старикам. Чтобы им не приходилось плясать под панскую дудку...» (226).

В этих словах раскрывается источник моральной силы Козинихи, которая свое, семейное, мыслит как часть общего, народного.

Гордая и независимая, не привыкшая унижаться, Козиниха с самого начала активно включается в борьбу ходов. Ее поддерживает твердая внутренняя убежденность в правоте требований народа, сильно развитое чувство свободолюбия и правды. Не случайно ларец с грамотами решают спрятать именно у нее.

Козиниха непреклонна по отношению к врагам. Радостно встречает она начало ходского восстания. «А вы, бабы, хотите кланяться и умолять?» — обращается Козиниха к тем, кто еще надеется избежать столкновения с паном Ламмингером, испытывает страх перед вооруженными отрядами казенного войска.

Но образ Козинихи получает особую убедительность благодаря тому, что писатель показывает и те слабости, колебания, которые вызывают столкновения в ее душе чувств матери и патриотки. В немногих, ёмких словах сумел это передать писатель в сцене допроса Козины: «Несколько секунд старая Козиниха стояла, точно окаменев. В сердце ее ходка боролась с матерью. Наконец, не выдержав, она крикнула Сыке:

— Староста! Сына моего убивают!..

Управляющий замком Кош, усердно разыскивающий ходские грамоты, обратился к ней:

— Ты, старуха, знаешь все. Будь умна, говори — спасешь сына. Иначе — сама знаешь, что ждет и его и всех вас.

Стало тихо. Все смотрели на старуху, стоявшую посреди комнаты. Она бросила взгляд на старосту Сыку, на окровавленного сына и в нерешительности молчала.

— Мама!.. вспомните, как покойный отец... — начал было Козина, заметив колебание матери, но, прежде, чем он успел договорить, старуха подняла глаза на управляющего и твердо ответила:

— Ничего я не знаю. Откуда мне знать?» (176—177).

Стремясь полнее раскрыть внутренний мир матери-ходки, в котором сознание долга иногда приходит в столкновение с искренней материнской любовью к сыну, Ирасек достигает большой силы, создает цельный и глубоко волнующий образ.

Этот образ особенно ярко воспринимается еще и потому, что рядом с ним Ирасек по контрасту рисует образ Ганки Козиновой, жены Яна Козины. Это — иной тип и иной характер. Испытание чувств к близкому человеку — основа построения этих образов, раскрывающихся в полярных планах. Мир чувств Ганки гораздо уже, хотя и не лишен своей привлекательности и теплоты.

Ганка Козинова предстает перед читателем как человек, который живет прежде всего заботами о своей семье. Для Козинихи счастье ее семьи неотделимо от общенародного. Любовь к сыну у нее — часть того большого чувства, которое она испытывает по отношению ко всей ходской общине. «Ганка горюет только о нем (о Козине.— *Р. Ф.*), а мать скорбит еще о ходской неудаче, о разбитых навсегда надеждах. Ей не дожидаться той золотой свободы, ради которой она берегла, как клад, старые грамоты, ради которой она послала сына на муки» (320), — так думает о Ганке и о Козинихе Ян Козина — и Ирасек.

Сопоставляя действия и поступки Ганки с действиями и поступками старой Козинихи, писатель постепенно, с каждым

новым эпизодом все более развенчивает этот образ. Элемент развенчания есть и в сцене ареста и избияния ходов, в том числе Яна Козины слугами Ламмингера, которые разыскивали грамоты: «Когда старуха,— пишет Ирасек,— вбежала внутрь, Матей Пршибек, связанный веревками, стоял в углу возле своего отца... Ганка, с маленькой девчуркой на руках, стояла на коленях перед кутским управляющим, прося пощады для мужа...

— Ганка, встань, не смей просить! Я ни в чем не уступлю,— крикнул Козина, но голос изменил ему, когда он увидел вбежавшую мать.

...Старуха остановилась как вкопанная. Ее сына пытали, повязка с головы его была сорвана, из незакрывшейся раны текла кровь. И в то же мгновение невестка, бледная как смерть, обезумевшая от ужаса, бросилась к ней,— она одна может уговорить Яна вспомнить о детях и о самом себе» (176). Ирасек показывает, как в отличие от Ганки, в душе старой женщины чувство любви к народу и долг одерживают верх. «...Эта баба — что камень. Вот молодая, жена Козины, та сказала бы. Она так плакала и так тряслась со страху. Только я думаю, что ее не посвятили в тайну» (180),— отзывается о Козинихе и Ганке управляющий Кош.

Ставя рядом эти персонажи, Ирасек получает дополнительные возможности для их характеристики: эти образы оттеняются один другим, «подсвечивают» друг друга. «При первой же тревоге Ганка поблдедела как мел и схватила детей. Прижимая к себе Ганалку и таща за руку Павлика, она кинулась на улицу, но старая Козиниха остановила ее. Старуха даже рассердилась, что Ганка так струсилась... Она одна нисколько не растерялась» (290),— так изображает Ирасек поведение двух женщин в тот момент, когда по уезду разносится слух о приближении императорских войск. Разные по духу, героини разнятся и своими переживаниями, выражением своих чувств.

В известном смысле Ганка противопоставляется не только Козинихе, но и всей массе ходского крестьянства. «...никто не сожалел,— пишет он,— о том, что он (т. е. барон Ламмингер.— *Р. Ф.*) не едет. Одна только Ганка обрадовалась бы известию, что Ломикар приехал. Ни с кем не советуясь, она решила сходить в замок и просить ее милость баронессу замолвить слово за Яна, чтобы его выпустили на свободу» (326). Примечательно, что отрывок композиционно идет после слов, которыми Ирасек характеризует Манку Пршибек. Подобно Ганке она тяжело переживает разлуку с любимым Шерловским. Старуха-соседка советовала Манке пойти к пану в Трганов, когда тот приедет, и просить за жениха. Но Манка и думать об этом не хотела.

И если читатель видит гордую, непреклонную в своей ненависти к угнетателям старуху, стоящую на коленях у ворот замка и пытающуюся вымолить пощаду сыну, то он знает, что к это-

му она пришла через невероятные усилия, жестокую борьбу, которая происходила в ее душе.

«С раннего утра до полудня она стояла, как изваяние, у ворот и, порой рыдая, простирала свои старческие руки к окнам замка. Так стояла она до полудня...» (347).

Таким образом, в единстве противоположных, контрастных по своему содержанию начал и заключается эмоциональная сила и психологическая жизненность романа. Все сказанное о Яне Козине, Пршибеке, Козинихе, Ганке свидетельствует о том, что в сравнении со «Скалаками» роман «Псоглавцы» гораздо богаче типами. Вместе с тем писатель концентрирует в персонажах этого произведения большую сумму психологических черт, которым соподчинено проявление всех сторон натуры.

Психологический рисунок второстепенных действующих лиц не так богат. Однако и о них можно сказать, что с каждым новым действующим лицом в роман входит новый типаж. Таков, например, Ржегуржек, балагур, музыкант, до самозабвения влюбленный в свою-вольянку, напоминающий героев Тыла. Речь его пересыпана шутками, пословицами, поговорками.

Иной характер — старый Пршибек, отец Матея Пршибека. Это как бы живая память о старых ходских вольностях, о тех временах, «когда ходы были вольными людьми, когда у них были свои права и своя крепость; он еще видел, как его отец с ходским знаменем и с оружием в руках ходил в лес сторожить границу» (164—165). Угрозы и жестокие побои не склонили голову стойкого хода, не заставили его пойти на поклон к Ламмингеру. «Чтобы я на старости лет на коленях ползал?» — с возмущением говорит он своему сыну Матею. Полны драматизма описания душевных переживаний этого и в горе своем гордого старика. Потрясенный смертью единственного сына, несправедливостью законов, по которым на виселицу отправляют невинного Козину, старый ход обращает свой взор к богу, в котором воплотилось для него понятие вечной человеческой правды.

Здесь варьируется уже знакомый по «Скалакам» мотив божьей справедливости (в нее особенно верили дед и отец Иржика Скалака). Как и в первом романе, Ирасек в соответствии с историческими фактами показывает сложное переплетение предрассудков и религиозности в душе простого народа. Но в «Псоглавцах» ему более удается раскрыть гуманистический характер этой веры, показать, что в ней за религиозными наслоениями скрываются в сущности представления крестьянских масс о добре и зле, справедливости и угнетении. Не личные, а общие, «коллективные» обиды заставляют Грубого, Козину, Пршибека обращаться к богу. И отнюдь не о себе молят они бога, а обо всем ходском народе.

Патриархальный склад характера старого Пршибека Ирасек передает, акцентируя его веру в предзнаменования и приметы, в которой одновременно преломляются особенности мышления

XVII в. «Она спроста не бывает,— объясняет Пршибек появление кометы.— Я их видел несколько на своем веку, и всякий раз потом была война или голод и мор. Но такой большой я еще не видел. Разве только в тот раз... Перед той войной, что тянулась целых тридцать лет... Мой дед верно напороочил тогда, что беда придет... Он еще знал лучшие времена. На жупане и на камзоле у него были еще золотые нашивки, а нам остались лишь эти черные... И прожил старик так долго, что собственными глазами увидел, как сбываются его слова. Довелось ему быть свидетелем того, как императорское войско все у нас позабирало, не осталось ни козленка в хлеву, ни ломтя хлеба в доме...» (185). В процитированном отрывке нет ни одной мысли, ни одного слова о своем, о личном. «У нас» — вот из чего исходит старый Пршибек, живущий прошлым своего народа.

С большой темой несправедливости общественных отношений, бесчеловечной морали «верхов» органически связана система образов и картин, представляющих мир угнетателей. Главный из этих образов — образ князя Ламмингера, гетмана Ходского края и хозяина крепостного ходского люда.

В «Псоглавцах» все внимание сосредоточено на тех сторонах конфликта между крестьянами и феодалом, которые непосредственно связаны с экономическими и общественно-правовыми отношениями между ними. Если основная черта Пикколомини («Скалаки») — «сластолюбие», то Ламмингер — прежде всего властелин и эксплуататор, «хозяин» края. Его главная страсть — расширение владений и жажда власти, граничащая с боязнью потерять их. «Обычно барон фон Альбенрейт был целиком погружен в хозяйственные дела, тщательно проверял все счета и ведомости и самолично пересчитывал все до последнего колоска. Часто также он объезжал свои поместья, чтобы присмотреть за управляющим и подхлестнуть крепостных, которые, на его взгляд, никогда не работали как следует. В этом его не могли разубедить ни горькие жалобы крепостных, ни их слезные мольбы хоть сколько-нибудь облегчить барщину» (199).

Жестокость и беспощадность по отношению к народу — главные сословные черты, которые концентрирует Ирасек в образе этого героя. Ламмингер глубоко презирает подвластное ему крестьянство. По отношению к нему этот гордый родовитый дворянин строг и безжалостен. В крестьянской среде его называют «живедером», «иудой», «волком», «хищником». Таков же подтекст и косвенных характеристик, например, в эпизоде с женой Яна Козины Ганкой, пришедшей в замок просить о помиловании мужа: «Будто коршун повис над ней. Дыхание у нее перехватило, и она судорожно прижала к себе маленькую Ганалку, которая, точно испуганный цыпленок, спряталась в складках ее платья» (340).

В образе барона сквозит вся та ненависть к нему, которая накопилась в душе ходов. Писатель как бы смотрит на него их глазами, выделяя в первых же зарисовках его «холодный» взгляд, «водянистые глаза», «редкие белесые ресницы», ломаную чешскую речь. Портрет Ламмингера как бы «принимает» на себя что-то от отношения к нему крестьян (но, с другой стороны, в нем есть и нечто от просветительской традиции «прямых» отрицательных портретных характеристик).

Ирасек не задавался, однако, целью нарисовать образ барона только черными красками. Образ Ламмингера приобретает жизненную убедительность и правдивость потому, что автор рисует не только сильного, но к тому же и очень умного человека. Барон проницателен, расчетлив, хитер и деятелен. Он понимает, что затишье, которого он добился с помощью войска в своем крае, может оказаться временным, так как ненависть народа не угасла. Поэтому барон считает, что «нужен такой урок, чтобы ходы его запомнили навеки». Ламмингер последователен в своих действиях. Свои слова он подтверждает делом. Смертной казнью Яна Козины он пытается если не окончательно сокрушить, то хотя бы надолго залугать мужественных ходов. «Ведь, помимо всего прочего, дурной пример заразителен, — говорит Ламмингер гетману Горе. — Если мои крепостные будут безнаказанно своевольничать, что скажут крестьяне в других местах» (253).

Если в образе Пикколомини («Скалаки») символический смысл приобретают черты вырождения, то Ламмингер — иной социально-психологический тип. Его характеризует сила и энергия. И тем более значительным предстает в «Псоглавцах» подвиг простых крестьян, заставивших трепетать от страха этого холодного, сурового и неприступного господина.

Уже отмечалось, что образ Ламмингера в определенной мере нарисован через восприятие крестьян. В еще большей степени это относится к образам представителей юстиции.

«Из экипажа к ним (т. е. к ходам. — Р. Ф.) нагнулся полный краснолицый человек в черном платье и в огромном парике с ниспадающими на плечи локонами. Он положил руку на дверцу — белую пухлую руку с дорогим перстнем на среднем пальце. Это был дворянин Блажей Тункель из Брничка...» (278). Так «вводится» в роман образ одного из адвокатов, предложившего свои услуги ходам. В портрете адвоката Тункеля выделяются черты сословной принадлежности и профессиональной изворотливости (быстрая, маловразумительная речь, заискивающая улыбка, выработанная постоянной готовностью смягчить гнев очередной обманутой им жертвы, и т. д.). Двойственность восприятия крестьян — надежда на помощь адвоката и настораживающие нотки — перекрещивающиеся доминанты не только образа Тункеля, но и его духовного брата — прокуратора Штрауса. Подкупленные Ламмингером, они обманывают ходов.

Более многолик образ мещанина Юста. Ремесленный мастер, имевший длительную тяжбу с магистратом, он прошел через все инстанции судейского аппарата, изо дня в день наблюдая, как легко наживаются чиновники на горестях простого народа. Вызвавшись оказать содействие ходам, Юст далеко не бескорыстен. Не случайно его образ определенными чертами напоминает образы адвокатов. В то же время Юст сочувствует крестьянам. Если ходы в своем отношении к нему колеблются от благодарного доверия до сомнений в его честности и искренности, то Ламмингер, в свою очередь, считает его «злейшим смутьяном». С одной стороны, сутяжничество, хвастовство и стяжательство, а с другой — проявления искренней человечности и смелости. Известная двуплановость образа Юста усиливает его жизненность и опять-таки говорит о стремлении Ирасека отойти от одноразмерности в изображении персонажей.

К числу лучших страниц в «Псоглавцах» относится описание судебного заседания с разбирательством жалобы ходов на Ламмингера. Ирасек сумел вскрыть классовую сущность сословного суда, перед которым предстали беззащитные крестьяне. Своеобразным ключом к картине служит уже самое перечисление дворянских титулов тех, кому оказалась доверенной судьба десятков ходских деревень: Вацлав Войтех граф фон Штернберг, Макс Норберт граф Коловрат-Краковский, Ян Вацлав граф Вратислав из Митровице и т. д. Собрание высоких титулов, смешение чешских имен с немецкими. Среди присутствующих — и поверенный барона Ламмингера.

В процессе судебного заседания наивная вера ходов в справедливость высших властей рассыпается в прах. Все заранее решено и предрешено. Осталась лишь процедура. Некоторые члены суда рассеянно скучают. В течение всего заседания доктор прав Пароубек, например, «развлекается длинными канцелярскими ножницами, пробуя их острие на пальце...» (270).

Самое главное — Ирасек передал атмосферу сословной солидарности угнетателей, объединенных чувством самосохранения, общим страхом перед народом. «Баронского прокуратора передернуло. Секретарь Купец, который вел протокол, поднял голову и бросил быстрый взгляд на Козину, а доктор прав Ян Пароубек, поглаживая пальцем лезвие ножниц, так перекошил рот к левому уху, что казалось, к нему собрались все морщины его лица» (270), — такова была реакция судей на слова Козины о том, что если бы суд разбирал все жалобы панов на своих подданных, то ему «пришлось бы заседать без перерыва днем и ночью». «...на то он и Ламмингер... — говорит о бароне член суда Пароубек. — У него всюду друзья, а потом он знает, что наверху не любят крестьянских тяжб и крестьянских бунтов» (324).

Сословная солидарность и подачки Ламмингера судьям сделали свое дело. Требование покорности и принесения присяги «на

верность и повиновение... высокородному пану Ламмингеру» — таков окончательный приговор судейских чиновников. На случай несгласия ходов с приговором были приготовлены «три орудия, ротэ гренадеров и большой отряд кавалерии и пехоты под начальством графа Штампаха и пана Штейнбаха фон Кенигсфельд» (305) (вновь и опять-таки не случайно подчеркнуты дворянские титулы).

Таким образом, развернув тему суда, Ирасек тем самым расширяет рамки романа до изображения уже всей общественно-политической системы.

По цензурным соображениям Ирасек, естественно, не мог развернуть в романе образ императора (напомним о предостережении Сватоплука Чеха и его просьбе к писателю переделать некоторые, как раз связанные с образом императора, страницы романа). Поэтому, чтобы сохранить в романе эту тему, он употребляет своеобразные цензурные эвфемизмы, заменяя слово «император» метонимическими выражениями типа «Вена», «верхи», «венские власти», хотя речь идет именно об императоре, как это явствует из предшествующего и последующего текста. В наиболее острых местах писатель как бы прячет «тему императора» в подтекст. Например, в сцене тайного совета ходских крестьян, когда они встречаются с Юстом, тот рассказывает о своей тяжбе с магистратом из-за «клочка землицы» и о том, как он не мог выиграть процесс, «пока дело... не дошло до самого императора» (206). Юст рассказывает о благожелательном приеме, который был оказан ему монархом и канцлером. Крестьяне решают поступить по примеру Юста.

Чтобы иметь возможность ввести мотив недоверия к этому шагу, «тему» недоверия к императору, Ирасек затем уже не употребляет непосредственно слово «император», выдерживая дальнейший разговор крестьян в более общих выражениях. Далее речь идет просто о посылке ходоков «в Вену». И только в таком, «ослабленном» контексте и появляется реплика Пршибека: «Делайте, как хотите... Но меня в это не втягивайте. Я в Вену не пойду. А вот когда будет плохо, а оно так и будет, и вы захотите идти на панов, а не к панам, тогда я пойду, хотя бы один» (212). А несколько ниже вновь идут непосредственные упоминания об императоре: «Юст обязался провести ходоков в Вену и добиться для них приема у императора» (212).

Из контекста ясно, что Пршибек протестует против обращения к императору. Но писатель вынужден в наиболее острых местах приглушать текст, вести повествование в более общих выражениях и интонациях, прибегая к своеобразным цензурным «эвфемизмам».

Мы уже упоминали об эпизоде романа, в котором рассказывается о том, как крестьянам на панском дворе зачитывают решение венской комиссии, отвергающей жалобу ходов. Хотя гетман

и действует «именем его императорского величества», тем не менее остается неясным, от кого же пришла бумага. Но несколькими страницами ниже, мимоходом, Ирасек называет зачитанный ходскому крестьянству венский документ «императорским указом».

Словом, несмотря на то, что писателю приходилось прибегать к уловкам, тема «император — народ» звучит в романе довольно явно.

Шире, чем в «Скалаках», в романе «Псоглавцы» дано само обоснование надежд крестьян на императора. Вера в него, вообще типичная для значительной части крестьянских масс изображаемой исторической эпохи, у ходов имела еще и свои дополнительные источники. От королей получили они гарантии своей свободы, королевские грамоты веками охраняли их от крепостного рабства. Вера в добрые дела правителей до некоторого времени оставалась почти непоколебимой и потому, что непосредственного виновника своих бед ходские крестьяне видели прежде всего в Ламмингере. «...ходы были уверены., что все это подстроил Ламмингер...» (298). «Разве император послал бы против ходов войска? Что сделали ходы? В чем провинились?» (295) — передает Ирасек мысли ходских крестьян.

Психологически более веское, чем в романе «Скалаки», обоснование тех надежд, которые крестьяне возлагают на императора, помогает сильнее раскрыть затем призрачность этих надежд. Развитие этой темы идет в направлении развенчания иллюзорной веры в монарха и утверждения намеченной уже в первых главах романа точки зрения Пришибека, с самого начала приравнивающего императора к панам.

* * *

Ирасек глубоко постигает природу социальных отношений изображаемой исторической эпохи. Во многом это было обусловлено тем, что писатель подходил к историческому материалу с позиций народного мировосприятия. Именно это способствовало выработке эстетических оценок в свете острого ощущения социальных противоречий. Такой подход к историческим событиям, положенным в основу романа, получил последовательное преломление и во всем комплексе его художественных элементов.

Особенностью сюжета «Псоглавцев» является его глубокий драматизм, вытекающий уже из главной коллизии романа. Роман насыщен острыми конфликтами, отражающими противоречия и столкновения социальных групп и их представителей, противоположность их мыслей, действий и настроений. Этим продиктован и ряд композиционных особенностей романа.

В «Псоглавцах» предельно «сокращаются» те элементы повествования, которые могли бы ослабить напряженность действия. В частности, не столь часто встречаются пейзажные зарисовки. Они выписаны более экономно и лаконично, чем в «Скалаках»,

и сводятся лишь к отдельным мазкам и штрихам. Например: «Пршибек стоял на меже у безлистого куста шиповника, красные ягоды которого кое-где побурели... Несмотря на солнце, воздух был довольно холодный, вдобавок дул ноябрьский ветер» (155). Правда, в тех случаях, когда пейзаж символизирует настроение всей массы ходского крестьянства в целом, то его рамки, как правило, несколько расширяются. Символом грозного народного восстания, стихийно прорвавшегося народного гнева является в романе выразительный, яркий по своему размаху образ разбушевавшейся стихии: «Над тучами и над землей — над всем владычествовал ураган. Все дрожало перед ним — и одинокое дерево среди поля и вековые великаны в дремучей чаще на склонах гор. Старые и молодые березы, густо растущие на горе Градек, вознесшейся над деревней Уезд, жалобно стонали и гнулись, ураган злобно срывал последние желтые листья и в бешеном порыве гнал их в черную мглу...» и т. д. (132).

Страстное, напряженное, выдержанное в романтических тонах, с трагической акцентировкой описание природы подготавливает читателя к восприятию многоплановых по своему охвату картин народного восстания, развертывающегося в широком эпическом течении событий. Мятежная стихия здесь — символ нарождающегося в народной среде протеста, того нового, восторженного порыва, который охватывает массы в нетерпеливом ожидании свободы.

Но все эти символические описания природы выступают в реалистическом контексте и служат средством нагнетения эмоциональной напряженности. Писатель восхищается народом, который, веря в торжество справедливости, осмелился поднять свою руку на всеильную власть панов. Отсюда тот пафос, то слияние поэтической одухотворенности и суровой повседневной правды, которые свойственны роману.

Для динамического стиля романа характерен прием резко противоположного разрешения сюжетных ситуаций. Радужные надежды «породили среди ходов полученные известия из Вены». «Старик Криштоф Грубый, его племянник Козина и Сыка искренне радовались первому серьезному успеху, достигнутому в борьбе против Ламмингера. Еще сильнее радовался с ними весь Ходский край. Уже первые письма из Вены о том, что о ходах расспрашивал император, возбудили у них надежду. Эта надежда переросла в уверенность, когда были получены письма от адвоката, от Юста и от Псутки. И вот действительно назначена комиссия! При дворе признали, что право на стороне ходов, что их несправедливо обижали и обидели, и комиссия скажет это во всеуслышание, она не может не сказать, ибо беззакония Ламмингеров... волиют к небу. Черное не сделать белым» (229—230). «Еще сегодня получим свободу! — говорила Козиниха, возвращаясь с невесткой в дом» (245). И эта уверенность настолько

велика, что в ней тонут тревожно звучащие слова автора, который, словно мимоходом, обращает внимание читателя на угрюмого, не верящего в панские милости Матея Пришибека, напоминает слова старика о комете. И тем резче обнажается глубина и драматизм постигнутого ходов горя, когда оказывается, что решение венского суда навечно превращает их в крепостных. Потрясенные чудовищной несправедливостью, крестьяне готовы взять замо́к штурмом.

По принципу контраста чередуются между собой не только отдельные картины, но и целые главы. Из бедной избы Искры Ржегуржика действие переносится в замо́к господина. Образ просторной горницы с широкими лавками и непокрытым столом сменяется видом богато обставленных покоев Ламмингера. Принцип социального контраста, возникший еще раньше в творчестве Ирасека как отражение прежде всего современной ему социальной и национальной борьбы чешского народа, лежит в основе всей образной системы романа. Если этот принцип сближает роман «Псоглавцы» со «Скалаками», то новым для писателя был прием психологического контраста в характеристике действующих лиц, принадлежащих к одной социальной группе.

В основе прежним по сравнению со «Скалаками» остался повествовательный стиль романа «Псоглавцы», для которого характерен энергичный рассказ без замедляющих действие описаний, с богатым использованием диалога и массовых сцен. Как и в первом произведении, в «Псоглавцах» романист выступает перед нами как заинтересованный рассказчик, объединяющий в себе одновременно историка и обличителя. В зависимости от этого его повествование становится либо эпически спокойным (это как бы уравновешенное повествование беспристрастного летописца), либо наполняется негодованием, иронией, юмором и романтикой. Порой автор непосредственно выражает свое отношение к действующим лицам и к происходящему. Он ставит вопросы, восклицает и не договаривает, обращается к читателю, заставляя его «домысливать», «додумывать».

Однако во всем этом многообразии приемов изображения можно уловить определенную доминанту, преобладающую стилевую тенденцию. Усвоивший дух народных рассказов, преданий и летописных хроник, Ирасек многое воспринял от особенностей народной речевой и повествовательной стихии, а также от стиля указанных жанров (но речь в данном случае идет не о стилизации, а о некоторой органической тенденции писателя). Динамичный рассказ, в самом темпе которого как бы отражаются бурные события описываемой эпохи, и остроконфликтное воспроизведение социальных отношений, «легкий» литературный и в то же время глубоко народный язык, «гладкая», легко воспринимаемая фраза с естественной интонацией (здесь сказалась и школа Божены Немцовой) — все это придает манере художественного письма Ирасека большую простоту, делает его произведение необычно-

венно доходчивым. Самый образ художественного мышления и способ его выражения делают его роман доступным для каждого, в том числе массового крестьянского читателя (в этом одна из причин популярности художественных произведений Ирасека в народе).

В этой стилевой особенности нельзя не видеть связи с народно-просветительской традицией литературы эпохи национального возрождения, наложившей ощутимый отпечаток на его творчество и придававшей в известной мере определенную окраску его реализму.

Общая стилевая тенденция романа, хотя и не всюду в нем выраженная с одинаковой степенью интенсивности, пожалуй, ближе всего подходит под определение народного эпического повествования. Эта манера письма подсказывалась романисту желанием воссоздать события из истории антифеодальной борьбы чешских крестьян XVII в. в свете их собственных представлений и переживаний. Такой подход к изображению народа, вполне соответствовавший художественным принципам исторического реализма, требовал от художника сообразовывать свою авторскую речь с народным языковым колоритом. Ирасек стремился к тому, чтобы наряду со своей собственной оценкой событий и лиц, находящей свое непосредственное выражение в субъективно окрашенном образном элементе, передать психологическую самооценку народа, в свойственных ему представлениях и образных формах.

В этой связи любопытно обратить внимание на соотношение субъективного и объективного элементов в стилевой системе романа Ирасека. Неповторимые авторские «находки», как и в «Скалаках», вкраплены здесь в общий повествовательный поток, в котором преобладает традиционная образность, восходящая к устным народным рассказам, летописным и хроникальным жанрам и предшествующей беллетристической литературе. Это можно продемонстрировать даже на отдельных тропах, эпитетах, сравнениях. «И вдруг — словно гром среди ясного неба — опять они их ищут», — «твердый орешек, его не раскусить ни ломикаровским управителям, ни самому Ломикару». Традиционны и другие тропы: «Яблоко от яблони недалеко падает...»; «настоящий Козина упряма, как бык»; «молодой Козина и Ганка действительно жили как два голубка...» Или: «они летели, как на пожар...»; «глаза мои не лгут»; «присмирел как ягненок»; «словно из-под земли вырос»; «бледен как полотно»; «это лежит у меня камнем на сердце», и т. д. Однако такого рода образные элементы, т. е. тропы и обороты традиционного характера, отражающие не индивидуальные, а видовые качества и свойства, выступают в романе в сочетании с более субъективными тропами: «точно сраженный великан, лежало оно (дерево. — *Р. Ф.*) на земле, и всю ночь слышались его вздохи и стоны»; «загремели ножны, сверкнула обнаженная сталь — толпа вздрогнула, точно голову отрубили». Или: «белое облачко... точно рой мельчайших снежинок»; Шерловский

«стройный и гибкий, как девушка...»; «лишь изредка хмурая сердитая тучка мчалась, словно запоздалый хищник»; «глубокие вздохи леса»; «косматый гребень черного леса», и т. п.

Наряду с субъективными, индивидуально-авторскими эпитетами («мертвый зимний вечер», «угрюмая тишина», «радостный испуг», «плачущие звуки») в романе присутствует множество своего рода постоянных эпитетов, свойственных народному языку и традиционному устоявшемуся литературному стилю — «незапамятные времена», «могучая грудь», «мрачная туча», «дремучий лес», и т. д. Следует отметить, что в «Псоглавцах» намечается тенденция к большей индивидуализации образных деталей и тропов, как в тех случаях, когда они непосредственно созданы автором, так и в тех, когда Ирасек опирается на тропы, бытующие в народном обиходе.

* * *

Резюмируя сказанное, следует отметить, что роман «Псоглавцы» знаменует собой новый шаг в овладении Ирасеком методом реализма. Новое по сравнению с романом «Скалаки» заключается прежде всего в расширении охвата действительности. Анализ творческой истории романа показывает, что кропотливый труд писателя по изучению многочисленных архивных источников и исторической литературы помог ему глубоко и всесторонне постичь не только жизнь Ходского края, но и всей Чехии на рубеже XVII—XVIII вв., с ее основными общественными процессами того времени. Важно при этом, что писатель корректирует данные исторических документов и литературы, опираясь на ту оценку ходского восстания 1693 г., которая сложилась в народных преданиях и рассказах. Ирасека отличает последовательно критическое отношение к официальной версии событий, к официальной трактовке восстания ходов.

В «Скалаках» весь конфликт романа лежит в плоскости противопоставления: крестьяне — феодал. В романе «Псоглавцы» эта сюжетная линия переплетается с другими не менее важными сюжетно-тематическими компонентами, позволяющими художнику расширить рамки романа до изображения уже всей сословно-феодальной системы.

Расширение сферы изображения общественных связей обусловило и более широкую галерею образов, более многогранную их обрисовку. Исследование системы образов «Псоглавцев» приводит к выводу о возросшем умении художника видеть и преломлять основные тенденции общественных отношений через индивидуализированные социально-психологические типы, типические характеры. Уже в «Скалаках» обнаружилось стремление Ирасека мыслить категорией «социальных видов». Теперь, идя по линии углубления психологизма, он создает образы героев, которые в большей мере становятся «личностями». И Ян Козина, и Матей

Пршибек, и Криштоф Грубый, и старая Козиниха, и Ганка — персонажи более ярко выраженного индивидуального облика. Наряду с приемом социальной антитезы в романе «Псоглавцы» в отличие от «Скалаков» используется также прием психологического контраста при обрисовке действующих лиц, принадлежащих к одной и той же общественной группе («параллельные» образы Яна Козины и Матея Пршибека, старой Козинихи и Ганки). С другой стороны, персонажи романа «вбирают» в себя более широкую, чем в «Скалаках», гамму психологических черт. Ирасек чаще, чем в первом своем произведении, фиксирует противоречивые психологические состояния. Характеры раскрываются им в более естественных общественных и бытовых условиях.

Как и в «Скалаках», своеобразии эпохи передается Ирасеком преимущественно посредством воспроизведения бытового фона. Но и в этой области намечается некоторое новаторство: в романе «Псоглавцы» художник значительно раздвигает границы бытописания, главным образом для того, чтобы, «заглядывая в частную домашнюю жизнь народа», показать, как «он думал и чувствовал» несколько столетий тому назад. Знание конкретней, «бытовой» истории помогает Ирасеку избежать модернизации, в которую обычно впадали как его предшественники, так и писатели-современники, позволяет судить ему «о своих героях не по понятиям своего века, а по их времени»²³.

В основном прежними остались средства создания коллективного образа народа, но массовые сцены стали масштабнее и колоритнее.

Общим для «Скалаков» и «Псоглавцев» является народно-эпический «популярный» характер повествования, вытекающий из однородного идейного замысла этих произведений.

Роман Ирасека «Псоглавцы», завершающий в основном период формирования Ирасека как художника-реалиста, прокладывает пути в том же направлении, что и появившиеся в 1878 г. «Малостранские повести» Неруды, «Студент Квох» (1874) Галека, «Заблудшие души» (1879) Тршебизского, опубликованные несколько позднее реалистические произведения Райса («Выминкаржи», 1891; «Преступление Калибы», 1882; «Закат», 1896), Сташека («Мечтатели наших гор», 1895) и др.

Что касается дальнейшего творческого пути самого Ирасека, то работа над романами «Скалаки», «Псоглавцы» и другими произведениями, созданными в 70-е — первой половине 80-х годов, позволила писателю перейти затем от изображения отдельных исторических событий к воспроизведению более протяженных исторических процессов.

Характерная для конца 80—90-х годов атмосфера повышенной общественной активности и политической борьбы в Чехии, подъ-

²³ Н. А. Добролюбов. Полное собрание сочинений в шести томах, т. 1. Л., ГИХЛ, 1934, стр. 530.

ем народного движения способствовали дальнейшему усилению критической направленности произведений Ирасека, актуализации его взглядов на историю. Исторические интересы и творческая деятельность писателя определяются в этот период обращением к эпохам наибольших исторических потрясений и поворотов. Романист начинает видеть исторические факты и события в связи со всей национальной историей, в связи с революционными традициями чешского народа. Отечественная история разворачивается теперь в его произведениях в последовательно развивающееся органическое целое. Возникают его романы-эпопеи о массовых освободительных движениях прошлого.

Вершина творчества Ирасека — монументальная по широте охвата и могучая по своей эмоциональной впечатляемости — эпическая панорама гуситского движения (трилогия «Между течениями», 1887—1890; эпопея «Против всех», 1893; «Братство», 1899—1908). В противовес исторической науке, рассматривавшей гуситство как чисто религиозное явление, Ирасек показал это движение как грандиозную народную войну против отечественной и общеевропейской церковно-феодальной реакции.

Эти эпические полотна Ирасека — свидетельство большого реалистического мастерства, которое проявляется в объективно верном воссоздании основных общественно-политических процессов, борьбы сословий и классов, в передаче исторического духа и колорита эпохи, своеобразия быта и мышления. Раскрытие психологии масс сочетается с мастерством лепки характеров отдельных героев, представителей всех слоев и прослоек общества.

Художественный вымысел в гуситских романах Ирасека выступает как прямое продолжение и развитие объективно верной трактовки исторических явлений. Эта закономерность лежит и в основе создания образов исторических личностей (Яна Гуса, Яна Жижки и др.).

Тщательное изучение писателем исторических источников и фактов служит выявлению внутренней логики изображаемых процессов, в соответствии с которой и происходит затем воссоздание недостающих звеньев, «домысливание» истории. Пользуясь определением Белинского, можно сказать, что ирасековский роман явился «как бы точкой, в которой история, как наука, сливается с искусством; есть дополнение истории, ее другая сторона»²⁴.

Все эти завоевания Алоиса Ирасека, которые одновременно стали завоеваниями чешской классической литературы в области исторического жанра, в значительной мере были подготовлены его произведениями о крестьянских восстаниях и прежде всего романом «Псоглавцы», вплотную подводящим писателя к созданию лучших образцов чешской исторической эпопеи.

²⁴ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. V. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 42.

Разумеется, реализм Ирасека был конкретно-исторической формой реализма определенного времени, сложившейся в определенных условиях духовной жизни и национальных традиций. В последующие десятилетия шел процесс дальнейшего развития и обновления реализма, появлялись и выдвигались на первый план те или иные новые возможности этого метода, совершались новые художественные открытия. Последнее обстоятельство не всегда учитывалось в конце 40-х — начале 50-х годов при проведении в Народно-демократической Чехословакии так называемой акции Ирасека (комплекс мероприятий, направленных на изучение и пропаганду творчества писателя). Некоторой частью критиков призыв «учиться у Ирасека» был понят тогда в буквальном смысле, как призыв к прямому подражанию. Вместе с тем обращение к Ирасеку как представителю лучших традиций национальной чешской литературы было плодотворно. Пример Ирасека ценен как образец служения искусства народным идеалам борьбы за свободу, как опыт смелого новаторства писателя, сумевшего постичь в своих произведениях основные движущие силы исторического процесса, шедшего в своем творчестве, в отличие от многих своих предшественников, за объективным жизненным материалом, смело ломавшего устаревшие литературные «нормы» и представления. Ошибочные тенденции недавнего прошлого состояли в другом. Ошибочна была абсолютизация в качестве образца индивидуальных особенностей творческой манеры Ирасека и (проявившееся в той или иной мере) игнорирование опыта последующего развития литературы. Советский исследователь Д. Лихачев справедливо сказал однажды: «Когда некоторые западноевропейские искусствоведы и литературоведы утверждают, что реализм — искусство консервативное, устаревшее, они абсолютно неправы. Реализм не может устареть по самой своей природе. Это постоянно самообновляющееся направление, которое не может повторять своих стилистических приемов, формул, сюжетных построений и т. д. Могут устаревать (и при этом быстрее, чем в любом другом направлении) отдельные виды реализма, индивидуальные манеры, отдельные приемы и т. д., но сама диалектика реализма все время остается... Писатели-реалисты вынуждены искать все время нового, отказываться от собственных стилистических решений. Но сам по себе реализм именно поэтому и не устаревает. «Самоочищение» реализма от всякого рода инертной формы, от раз и навсегда избранных способов изображения, острая борьба живого и все обновляющегося содержания со склонной к застыванию формой составляет внутреннюю силу его развития»²⁵. Эту закономерность подтверждает уже генезис реализма, в становлении которого в чешской литературе такую большую роль сыграл А. Ирасек.

²⁵ Д. Лихачев. Об одной особенности реализма. — «Вопросы литературы», 1960, № 3, стр. 59—60.

К ВОПРОСУ О СТАНОВЛЕНИИ РЕАЛИЗМА
В ПОЛЬСКОЙ ПРОЗЕ 40—50-х ГОДОВ XIX ВЕКА

40—50-е годы XIX в. в истории польской литературы — переходный от романтизма к реализму период. Хотя в эти годы польская литература все еще развивалась преимущественно под знаком романтизма, начавшаяся перестройка системы литературных жанров, поиски путей обновления литературного стиля, значительное расширение тематики за счет изображения социально-бытовых картин и появление принципа социальной типизации — всё это свидетельствовало о коренных изменениях, связанных с началом формирования реалистического направления.

Пока в польском литературоведении еще не создан синтетический труд о генезисе реализма, но ряд вопросов, имеющих важное значение для понимания специфики становления нового метода, получил освещение в работах современных исследователей.

Так, дискуссии по различным вопросам, касающимся развития прозаических жанров, — процесса, связанного со становлением реалистического метода, — отражены в статьях С. Буркота «Спор о романе в 1852—1872 гг.»¹ и А. Бартошевич «Борьба за тенденциозный роман на склоне межповстанческого периода»². Важным и небезынтесным представляется в них характеристика идейно-политического смысла борьбы вокруг так называемой тенденциозной литературы, вокруг вопросов социальной мотивировки судьбы героев и т. п.

Одно из основных противоречий польского литературного процесса рассматриваемого периода заключается в том, что в числе первых поборников прозаических жанров, открывавших возможность формирования реализма, довольно значительное место занимали идеологии реакционной феодальной аристократии — группа писателей и критиков, объединившихся вокруг выходившего в се-

¹ S. Burkot. Spór o powieść w latach 1852—1872.— «Rocznik naukowo-dydaktyczny WSP w Krakowie», zesz. II, 1961.

² A. Bartoszewicz. Walka o powieść tendencyjną u schyłku okresu międzypowstaniowego.— «Ruch Literacki», 1963, № 5—6.

верной столице журнала «Тыгодник Петербургский» (так называемая петербургская котерия). В работах М. Жмигродской «Борьба за реализм в эстетике и литературной критике в 1831—1848 годах»³, в капитальном труде М. Страшевской «Литературные журналы в Царстве Польском в 1832—1848 годы»⁴ и книге М. Инглота «Литературные взгляды петербургской котерии в 1841—1843 годы»⁵ в известной степени раскрывается специфика формирования реализма. Авторы исследуют сущность различных литературных программ 40-х годов XIX в., анализируют и оценивают деятельность петербургской котерии, характеризуют борьбу польской прогрессивной критики против этой влиятельной группы и ее идейного вдохновителя, критика и романиста М. Грабовского.

Особый интерес представляет раскрытие сложного характера связи между реакционной политической платформой петербургской группы писателей и критиков и их эстетическими взглядами.

Итак, борьба за реализм в эстетике и литературной критике, сущность различных литературных программ, дискуссии вокруг прозаических жанров и т. д. нашли достаточно полное научное освещение в перечисленных работах. Но пока еще отсутствуют исследования, посвященные анализу раннереалистической прозы, определению ее своеобразия и значения в процессе становления нового метода и направления.

Развитие реалистических тенденций в 40—50-е годы заметнее всего проявилось в прозе. Именно этим и объясняется выбор темы данной статьи. Понимая сложность решения проблемы формирования реализма в польской литературе и постановки всей совокупности проблем о смене идеологий, стиля мышления, взаимоотношении различных методов и стилей и т. д. в рамках небольшой статьи и на современном уровне исследований, автор ограничил себя характеристикой некоторых тенденций прозы 40—50-х годов. В этой связи в работе затрагиваются вопросы обновления проблематики польской прозы 40—50-х годов, эволюции прозаических жанров, выработки нового принципа типизации и эстетической борьбы вокруг повести и романа.

При изучении польской литературы 40—50-х годов обращает на себя внимание процесс выдвижения на первый план жанров, не имевших прежде существенного значения, и наполнения некоторых традиционных форм новым содержанием. Потребность в

³ M. Ż m i g r o d z k a. Walka o realizm w estetyce i krytyce literackiej kraju w latach 1831—1858.— «Pamiętnik Literacki», 1953, zes. I.

⁴ M. S t r a s z e w s k a. Czasopiśma literackie w Królestwie polskim w latach 1832—1848. Wrocław, 1959.

⁵ M. I n g l o t. Poglądy literackie Koterii petersburskiej w latach 1841—1843. Wrocław, 1961.

новых художественных формах, вызвавшая перестройку жанровой системы, порождалась изменением отношения литературы к действительности, — изменением, в основе которого лежало преобразование сословно-патриархального общества в буржуазно-классовое. Старые литературно-художественные формы переставали соответствовать новой действительности так же, как существующая идеология, философия переставала соответствовать новым требованиям жизни.

Проблемы повседневной жизни начинают все больше интересоваться польское общество. Отчасти в этом пробуждении интереса образованных кругов к обыденной действительности сказывалось растущее влияние буржуазных элементов. Кроме того, это было проявлением дальнейшего формирования, кристаллизации национального сознания, а также следствием роста политической активности масс.

Какова в этом процессе роль препозитивизма — этот вопрос еще нуждается в детальном исследовании⁶. Прозаические жанры, и особенно повесть и роман, как никакие другие, соответствовали резкому усилению общественно-познавательных, аналитических стремлений общества середины XIX в. Широкие рамки повествовательной формы позволяли вместить в них и картины общественных нравов, и частные истории отдельных людей, т. е. давали возможность отражения самых разнообразных проблем повседневности.

Именно поэтому прозаические жанры начинают играть все более существенную роль, оттесняя поэзию на второй план. Это — «сцены из жизни», гавенды⁷, эскизные зарисовки с натуры, новеллы, повести и романы.

Существенное значение для развития различных «малых форм» имело быстрое развитие журналистики. В частности, большое распространение в эти годы получает так называемый фельетон, весьма разнообразный по формам. Одной из его разновидностей был правоописательный очерк («szkic obyczajowy»), представленный такими, например, произведениями, как «Эконом» Л. Семеньского, «Местечковая модистка» («Modniarka małego miasteczka») Д. Магнушевского (1854), «Галерея конкурентов и конкуренток» А. Невяровского (1857), «Лесничий» и «Старый батрак» Ю. Дзержковского. К этому жанру обращался и Ю. И. Крашевский — «Типы и характеры» и др.

⁶ К сожалению, автор этих строк ознакомился с основательным и чрезвычайно интересным трудом Б. Скарги о предшественниках позитивизма (Barbara Skarga. *Narodziny pozytywizmu polskiego 1831—1864*. Warszawa, 1964), когда статья находилась уже в издательстве. Правда, литературные вопросы в исследовании Скарги не разрабатываются.

⁷ Гавенда — специфически польский жанр — стихотворный либо прозаический рассказ, картинка жанрового или исторического характера. Гавенду отличает свободная композиция.

После 1840 г., как об этом пишет современный польский ученый К. Выка⁸, повесть и роман становятся доминирующими жанрами польской литературы. Процесс интенсивного развития прозаических форм, характерный для переходного от романтизма к реализму периода, еще только начинался, и поэтому трудно подчас провести грань между сценами из жизни и бытовым или правописательным очерком, между повестью и рассказом и т. п. Тем не менее уже можно говорить о той проблемно-тематической дифференциации внутри каждого жанра, которая привела к созданию различных типов произведений: исторических повестей и романов (Г. Жевуский, Ю. И. Крашевский, З. Качковский), психологических (проза Л. Штырмера и Н. Жмиховской) и социально-бытовых (Ю. И. Крашевский).

К прозаическим жанрам обращается второе поколение романтиков, продолжая традиции существующих типов романа (сентиментального, историко-бытового, романа ужасов). Все большее значение в творчестве этого поколения романтиков приобретает повесть из современной жизни. Обращение прогрессивных романтиков к современной и в особенности к социальной проблематике способствовало возникновению в их творчестве новых тенденций, выходящих за рамки поэтики романтизма. Некоторым литераторам романтического лагеря удалось подметить закономерности многих явлений действительности, приблизиться к правильному их пониманию и верному отражению основных общественных конфликтов, т. е. к реализму.

Стремление талантливых художников (и в том числе реакционных романтиков) верно отражать быт и нравы шляхты, объяснять поступки героев условиями их существования способствовало складыванию в польской литературе определенных традиций в отражении типических черт действительности. Однако отражение действительности еще не выступало у романтиков в форме конкретно-исторической картины. Между тем недостаточность условно-абстрактного, субъективного изображения новых социально-психологических типов, необходимость их всестороннего художественного анализа и исследования реальных условий, их порождающих, — всё это вызывало потребность в новом художественном методе.

Для того чтобы литература перешла от осмысления отдельных явлений действительности к конкретизации противоречия между личностью и обществом, к раскрытию социальной обусловленности характеров и постижению реальных движущих сил общественного развития, нужна была более высокая ступень художественного познания мира. Дальнейшее разложение феодального строя и развитие буржуазного уклада жизни, неудачи восстаний

⁸ К. Wyka. Romantyczna nobilitacja powieści.— «Twórczość», 1946, zes. 7—8, str. 235.

и разочарование во многих иллюзиях после поражения революции 1848 г., обострение классовых противоречий, делавшее более очевидной связь социальной и национальной проблем, вело литературу к социальному художественному анализу, что не укладывалось в эстетические возможности романтизма⁹.

Особое место в развитии польской прозы 40—50-х годов занимают Юзеф Игнаций Крашевский (1812—1887) и Юзеф Коженевский (1797—1863) — два романиста, ставших виднейшими зачинателями реалистического направления. Творчество Крашевского испытало на себе влияние эстетики романтизма. Черты романтизма прослеживаются во многих его произведениях. Вместе с тем он неоднократно выступал против романтических принципов изображения, противопоставляя им свою, на первых порах имеющую мало общего с истинным реализмом, теорию копирования действительности.

В литературной же практике накопление элементов реализма в виде отдельных образов типичных представителей различных слоев общества, реалистических сценок, эскизных зарисовок с натуры становилось основой для широких обобщений, для раскрытия общественной обусловленности типических характеров, что, в свою очередь, привело к качественному изменению изображения жизни¹⁰.

Юзеф Коженевский начал свой путь с псевдоклассицизма. Влияние романтизма в его произведениях сказалось значительно слабее. Сознательная установка Коженевского на отражение изменений, происходящих в повседневной жизни, привело писателя к реализму.

Каждый из писателей, вырабатывая новый метод, на первых порах сочетал его с элементами прежних творческих навыков. И лишь постепенно намечается процесс не только синтеза, но и «очищения» реалистического метода от всего чуждого ему. Неоднородность реалистического направления, отсутствие единой общественной платформы ни в коей мере не умаляет значения и роли рассматриваемого периода в истории польской реалистической литературы, а лишь определяет, в самых общих чертах, специфику литературного процесса.

Широкому распространению прозаических жанров сопутствовала дискуссия об их идейно-общественной функции, возможностях и перспективах. В ней приняли участие все виднейшие писатели и критики тех лет. Спор сосредоточился главным образом вокруг требования верного отражения жизни общества. За этот

⁹ См.: С. В. Никольский, А. Н. Соколов, Б. Ф. Стахеев. Некоторые особенности романтизма в славянских странах.— «Доклады на IV международном съезде славистов». М., 1958, стр. 50—51.

¹⁰ См.: И. К. Горский. Польский исторический роман. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 72.

принцип ратовали писатели и критики самых различных убеждений. Однако содержание понятия «верного отражения жизни» было неодинаковым и зависело не столько от эстетических, сколько от политических программ. Это различие ярко проявилось в полемике о тенденциозной литературе (под которой подразумевались произведения с социальной проблематикой), об общественной мотивировке поступков и судьбы героев. Именно эти проблемы раскрывали истинный смысл литературных деклараций.

В дискуссии о повести и романе принял участие представитель демократической литературы Галиции Л. Дуни-Борковский (1811—1896). В статье «Польская словесность» (1848) писатель ратовал за тенденциозную, демократическую литературу. Причем, по его мнению, «недостаточно еще исторически правдиво изобразить события. Нужно, чтобы жизнь, которую изображают, положения, которые вводят, не были бы сами по себе целью, а лишь удачно использованными средствами для достижения каких-то высших целей»¹¹. Борковский считал самым важным элементом повести «социализм», под которым он подразумевал отражение социальных проблем эпохи. «Каждый писатель, — утверждал Борковский, — выбирает [...] то, что больше всего соответствует его способностям, то, что его больше всего интересует». «Меня особенно привлекает общественная сторона. Лучшей формой для ее воспроизведения я считаю роман»¹². С развитием прозаических жанров Борковский связывал возможность создания произведений большой воспитательной силы, способной повлиять на общественное мнение.

Историк Люциан Татомир, входивший в состав редакции львовского прогрессивного журнала «Чительня для молодежи»¹³, в статье «Из истории литературы XIX века» (1861) высоко оценил жанр повести за широкие возможности отражать повседневную действительность. Он был сторонником неприкрашенного изображения жизни. Так, Татомир подверг критике морализаторскую тенденцию повестей Коженевского, его склонность к затуманиванию отрицательных сторон действительности, к смягченному изображению существующих конфликтов. «...Он всегда прикроет покровом идеала неприятную правду, так как он знает, что «правда глаза колет»! А «нас не следует примирять с действитель-

¹¹ Цит. по кн.: «Polska krytyka literacka (1800—1918)». Materiały, t. II. Warszawa, 1959, str. 160.

¹² Цит. по: M. Z m i g r o d z k a. Galicyjska księga snobów.— «Pamiętnik Literacki», 1961, zes. 3, str. 82.

¹³ Журнал выходил с 1860 г. и был посвящен культурным и общественным проблемам своего времени. Главный теоретик журнала Альфред Щепаньский — руководитель краковских «молодых» (эквивалент варшавских «красных») — считал основной целью журнала подготовку к национально-освободительной революции.

ностью и приглушать в нас недовольство действительностью, которое справедливо вызывается современной ситуацией...»¹⁴.

Коженевскому Татомир противопоставляет Крашевского, чьи произведения «свидетельствуют о том, что автор не может согласиться с неприятным status quo, что он не любит его, как Коженевский, и беспощадно вскрывая его недостатки, ошибки, подлости, был бы рад растоптать его, обесчестить в глазах всех»¹⁵.

Галицийский писатель-демократ Юзеф Дзежковский (1807—1865) в повести «Салон и улица» (1847) выступил за расширение тематики, требуя отражения в литературе жизни всей нации. Дзежковский писал о том, что помещане, крестьяне и ремесленники должны заговорить на страницах художественных произведений своим языком.

Попытки создания новой литературной программы, отражающей буржуазно-демократические тенденции, прослеживаются в статьях «Денника Литерацкого»¹⁶, основанного в 1852 г. историком, публицистом и литератором К. Шайнохой (1818—1866). Основным в этой программе было противопоставление шляхетско-апологической литературе идеи нового искусства, в котором бы изображались представители всех социальных слоев, а также борьба с эпигономством в поэзии, требование всемерного развития прозаических произведений на современную тематику и бережного отношения к традициям национально-освободительной борьбы. К. Шайноха требовал от современных ему писателей постановки проблем повседневной жизни, отказа от литературных штампов, шаблонов и поиска новых, более совершенных форм художественного выражения.

Один из редакторов «Денника Литерацкого», известный политический деятель Ян Добжанский (1820—1886), отстаивая либеральные позиции, в своих «Литературных записках» (1859—1860) осудил целое литературное течение, обращенное в прошлое (Г. Жевуский, И. Ходзько, М. Грабовский). «Кто живет в современную эпоху,— писал Добжанский,— [...] у того есть обязанности по отношению к современному обществу [...] Обязанности по отношению к современному обществу несравненно важнее обязан-

¹⁴ Цит. по ст.: J. M a s i e j e w s k i. Kiedy nastąpił przełom? — «Twórczość», 1958, zes. 10, str. 117.

¹⁵ Там же, стр. 118.

¹⁶ Этот журнал выходил с перерывами в течение почти 20 лет (1852—1870). Он был в известной степени преемником «Денника Мод Парыских» (1840—1848) — одного из наиболее прогрессивных в свое время изданий Галиции. Однако несмотря на то, что сотрудники «Денника Литерацкого» продолжали традиции борьбы за национальное освобождение Польши, они не выдвигали последовательно-демократических лозунгов. Идеинный эклектизм был характерной чертой как «Денника Литерацкого», так и «Чительни для молодежи», принадлежавших к «партии движения» («stronniectwo ruchu»), объединявших вокруг себя прогрессивных писателей и критиков Галиции.

ностей по отношению к прошлому»¹⁷. Выступая с лозунгом: «Долой рифмоплетство, беритесь за прозу», Добжанский не отрицал, однако, большой роли поэзии; он высказывался только против магии стихоплетства. Эти высказывания были связаны с его точкой зрения на преобладающее значение прозаических жанров, отражающих актуальные проблемы современности.

В «Литературных записках» Добжанский осудил одновременно узость горизонтов современной литературы, требуя значительно расширения проблематики повестей. Он отмечал характерную для многих писателей бедность наблюдений, отсутствие смелости в постановке важных проблем. В этом Добжанский видел причины того, что многие произведения находились в стороне от существенных интересов польской нации. Он подверг критике тематические штампы и тех писателей и драматургов, которые вместо разоблачения социальных предрассудков сами попадают под их влияние. Добжанский больше всего ценил литераторов, чьи произведения можно назвать тенденциозными — Т. Т. Ежа, автора повести «Василий Голубь» (1858), и произведения молодого галицийского писателя Валерия Лозиньского (1818—1861).

Проповедуемая на страницах «Денника Литерацкого» трезвость взглядов, призывы к разуму, к отказу от романтической экзальтации и т. п. свидетельствуют о кризисе романтической идеологии, о том, что в польском обществе формируются новые идеалы, новые общественные категории.

В борьбе за реализм немалая роль принадлежит боевому, полемическому журналу молодых писателей «Гвезда» (1846—1849). В противовес историческому роману, за который ратовала котерия «Тыгодника Петербургского», группа «Гвезды» пропагандировала современную, посвященную актуальным проблемам литературу. Один из сотрудников «Гвезды», выдающийся литературный критик Варшавы 50-й годов Антонин Марцинковский (выступавший под псевдонимами А. Новосельского и Альберта Грифа — 1823—1880), отмечал, что современная эпоха предъявляет к писателям требование верного отражения жизни общества. Критик выступал против поверхностного копирования действительности, за психологическую правду образов. Приближаясь к пониманию принципов типизации, Марцинковский отмечал, что считать правдивым лишь образ, имеющий прообраз в жизни, — это значит понимать искусство как простую копию действительности. «...Искусство — не подражание жизни; его достоинство не заключается в том, чтобы выглядеть совершенно так, как выглядят простые явления жизни; такое представление мира не есть искусство, а дагерротип»¹⁸.

Работы Белинского, сыгравшие огромную роль в формировании

¹⁷ Цит. по ст.: J. Maciejewski. Kiedy nastąpił przełom?, str. 106.

¹⁸ Цит. по кн.: «Polska krytyka literacka (1880—1918)». Materiały, II. Warszawa, 1959, str. 264.

вании реализма в русской литературе, были известны в Польше в 40-е годы. О них писал популяризатор русской литературы в Польше П. П. Дубровский. В частности, перевод и частичную переделку статьи Белинского «Обзор русской литературы 1847 г.» опубликовал виленский журнал «Паментник Науково Літэрацый» 1849 г. в форме открытого письма Альберту Гриффу (А. Марцинковскому). Не исключена возможность, что Марцинковскому были известны и другие работы Белинского и что русский критик оказал влияние на формирование его эстетических взглядов.

Юзеф Коженевский, один из основоположников реализма в польской прозе, считал роман и повесть теми жанрами, которые со временем поглотят все остальные. В одной из своих повестей он писал, что события действительности, которые больше всего интересуют общество, должны быть изображены в образах, взятых прямо из жизни, и заключены в иные, чем было принято до сего времени, рамки и размеры. Кроме того, новое содержание, по его словам, должно быть «передано языком самой жизни»¹⁹.

Юзеф Игнаций Крашевский не только внедрил в польскую литературу социально-бытовой роман и повесть. Ему принадлежит также заслуга постановки и решения некоторых теоретических проблем жанра (классификация типов романа, постановка вопроса о соотношении вымысла и аутентичных фактов, определение задач и специфики исторического романа и т. д.). Крашевский доказал, что для развития прозаических жанров характерно постоянное расширение сфер наблюдения. Писатель еще в начале своего творческого пути поставил своей целью писать для «людей низших классов», создавать произведения об их повседневной жизни²⁰. В одном из ранних произведений Крашевский писал: «Раньше забавлялись изображением человека таким, каким он мог бы быть, теперь любят смотреть на такого, каким он есть»²¹. Крашевский называл роман поэтической энциклопедией в миниатюре. И он же, стремясь подчеркнуть роль повести в деле демократизации словесного творчества, назвал ее «пролетарием литературы». Писатель понимал, что эти жанры лучше всего способны передать дух эпохи.

Крашевский неоднократно выступал за равноправие жанров, в защиту «пролетария литературы», возражая тем (Л. С. Семеньскому, Ю. Клячко и др.), кто видел в распространении прозаических жанров опасность, угрожающую национальной литературе, художественному вкусу, кто считал, что по мере демократизации

¹⁹ См. в кн.: P. Chmielowski. Dzieje krytyki literackiej w Polsce. Warszawa, 1902, str. 487.

²⁰ См. в кн.: P. Chmielowski. Józef Ignacy Kraszewski. Zarys historyczno-literacki. Kraków, 1888, str. 33—34.

²¹ K. F. Pasternak (Kraszewski). Wielki świat małego miasteczka, t. II. Wilno, 1832, str. 16.

культуры снижается ее общий уровень. Начало новой эпохи в литературе Крашевский связывал с именами Диккенса, Бальзака, Гоголя. «Под их пером, — писал он, — повесть становится [...] верным отражением (насколько искусство может и должно быть верным) человеческой жизни, некоторым образом, современной историей общества»²².

Несомненно, не без влияния не только собственной литературной практики, но и всей реалистической литературы расширяется представление писателя о целях и задачах повести и романа. В своих суждениях о них Крашевский был близок к правильному пониманию сущности реалистического искусства. Правда, писатель не сформулировал принципов социальной типизации, однако в своих высказываниях о том, что искусство не должно копировать жизнь, об отборе только самого необходимого, он приблизился к пониманию сущности типического. Говоря о том, что важным в повести является цель, ради которой она пишется, ее общая мысль, идея, Крашевский, в конечном счете, приходит к признанию тенденциозности искусства, против которой он выступал ранее²³.

Проблема прозаических жанров, наиболее отвечающих запросам тогдашнего читателя, была темой дискуссии и в кругу либеральной «Библиотеки Варшавской». Здесь в 1842 г. была опубликована статья Стажыньского «О романе, его преобразовании, распространении и влиянии на общество», в которой автор с псевдоклассических позиций подвергает критике новый прозаический жанр за его широкие возможности всестороннего и верного отображения жизни, т. е. по сути дела за реализм, за вредное, по его мнению, влияние на общество. С критикой этой позиции выступили Ю. Крашевский, А. Тышиньский и др. В защиту прозаических жанров на страницах «Библиотеки» выступил известный философ и экономист А. Цешковский («О современном романе», 1846). Он признал преобладающее значение повести и романа в польской литературе этого периода, отметив, что эти жанры более других отвечают потребностям и характеру времени. Однако, как об этом пишет польский исследователь М. Страшевская²⁴, выступление Цешковского лишь создавало видимость защиты реалистических принципов изображения. На самом деле он ратовал за апологетическую современную литературу, которой не противопоставлена лишь бытовая критика.

Сложным был путь формирования эстетики реализма. Дискредитации принципов реализма немало способствовали те, кто пытались использовать их в своих политических целях, прикрывая

²² Цит. по кн.: «Józef Ignacy Kraszewski». Warszawa, 1962, str. 150—151.

²³ Правда, дальнейшая конкретизация понятия тенденциозной литературы приводит Крашевского к формулировке принципа утилитарности.

²⁴ M. S t r a s z e w s k a. Czasopisma literackie..., str. 96.

мнимореалистической фразеологией стремление навязать новым жанрам свою нормативность, ничего общего не имеющую с истинным реализмом (консервативный лагерь «Тыгодника Петербургского», либеральный лагерь «Библиотеки Варшавской» и др.).

Эстетические принципы реализма вырабатывались сторонниками нового искусства в борьбе с представителями идеалистической эстетики (Ю. Кремер, К. Либельт, Ф. Г. Левестам).

Одним из главных противников литературы, идущей к реализму, был Юзеф Кремер (1806—1875). Основные положения «Писем из Кракова» (1843; 2-е изд.—1855—1856 гг.) были существенной помехой для формирования эстетики реализма, были орудием борьбы с новым искусством²⁵. Один из единомышленников Кремера видел значение «Писем из Кракова» в том, что они принесли непобедимое оружие против окружающего нас реализма»²⁶.

Концепция правогегельянца Кремера, впрочем, не была оригинальной. По его мнению, искусство является не отражением действительности, а воплощением великих, божественных идей. Случайным является для Кремера все то, что придавало или могло придать художественному произведению элементы критицизма по отношению к действительности. Главным в концепции Кремера было зачеркивание основных достижений великого национального искусства, отказ от актуальных проблем национальной жизни, обращение к абстрактным идеям.

Много общего с «Письмами» Кремера имеет работа Кароля Либельта (1807—1875) «Эстетика или изящное искусство» (1854—1855). Как и Кремер, Либельт абстрактно и метафизически толковал цель искусства, хотя его концепция была несколько ближе к действительности, чем теория Кремера, полностью отрывавшая искусство от современной действительности. В рецензии на повесть Скарбка Либельт пишет о том, что автор «повернул повесть к реальным отношениям жизни»²⁷. Но по существу концепция Либельта была враждебна реализму. Кремер и Либельт являются главными представителями эстетики идеализма и яростными противниками реализма.

Эстетике формирующегося реализма противостояла также теория чистого искусства Фридерика Генрика Левестама (1817—1878). В 50-е годы мнение этого критика и эстетика, пользовавшегося репутацией ученого большой философской культуры, было очень авторитетным. Он был одним из инициаторов борьбы против так называемой тенденциозной литературы. В «Газете Цодзенной», где он возглавлял отдел критики, Левестам опубликовал

²⁵ См.: М. Żmigrodzka. Walka o realizm...

²⁶ Там же, стр. 61.

²⁷ Цит. по: М. Żmigrodzka. Walka o realizm..., str. 70.

ряд статей ²⁸, в которых резко выступил против общественных тенденций в современной литературе. Непосредственным поводом для выступления Левестама явилось появление романа Крашевского «Два мира» (дата окончания повести — февраль 1855). В этом произведении он увидел «трактат об условиях жизни общества», уничтожающей якобы художественность литературы. Будучи принципиальным противником отражения в литературе социальных конфликтов, критик упрекал писателя в том, что тот в своем романе показал классовую дифференциацию. Левестам последовательно выступал против социальной мотивировки поведения действующих лиц, предлагая наделять героев лишь общечеловеческими чертами. Произведениям с общественной (т. е. социальной) тенденцией он противопоставлял концепцию философской повести, предметом которой должны быть вопросы веры, религии, бессмертия и т. п. Выступая против тенденциозности литературы (против постановки в литературе социальных проблем), ее противники, и в их числе Левестам, стремились навязать литературе тенденциозность иного рода — апологию существующей действительности, воспевание шляхетского прошлого и т. п. Статьи Левестама встретили резкую критику. Так, в 1855 г. на страницах «Газеты Варшавской» появилась статья, подписанная криптонимами К. W. ²⁹ Автор этой статьи противопоставил концепции Левестама свое представление о целях и содержании повести. Он видел главную задачу современной литературы в изображении общественных отношений. В статье разоблачалась реакционность критиков, отрицающих тенденциозную литературу. В статье, подписанной криптонимами W. T. (1856) ³⁰, критиковалась левестамовская концепция философской повести. Доказывая, что развитие литературы обусловлено конкретными жизненными процессами данного общества, W. T. утверждал, что это касается как проблематики, так и художественных средств. С критикой Левестама выступал также писатель Антонин Петкевич (Адам Плуг, 1823—1903) ³¹. В числе союзников Левестама оказался М. Грабовский (1804—1863), бывший в период существования петербургской котерии ее идейным вдохновителем. В признании тенденциозности литературы он усматривал призыв к обличению высших слоев общества.

²⁸ См.: A. Bartoszewicz. Walka o powieść tendencyjną..., str. 244.

²⁹ К. W. О повести «Два światy» Kraszewskiego i o sądzie na nią pana Lewestama. См. ст.: A. Bartoszewicz. Walka o powieść tendencyjną..., str. 248.

³⁰ W. T. Postronne zdanko o tendencyjnym i filozoficznym romansie. Przyczynek do sporu p. Lewestama z oponentami ex re «Dwóch światów» Kraszewskiego. См.: A. Bartoszewicz. Walka o powieść tendencyjną..., str. 248.

³¹ См.: A. Bartoszewicz. Walka o powieść tendencyjną..., str. 250.

Между тем основная тенденция выступлений Грабовского и ранее сводилась к пропаганде мнения о том, что культуру создает родовитая шляхта, а перед литературой ставилась вполне определенная политическая задача — укрепление позиций крупной шляхты. Грабовский выступил против французской «неистойвой литературы», так как она вводила на страницы произведений героев из «подлых сословий», поливая грязью людей из лучшего общества³², подрывала основы общественной гармонии.

Он стремился предостеречь польских писателей от поисков героев среди народа, от прогрессивных социальных тенденций. В конце концов Грабовский был вынужден признать необходимость разработки современной проблематики, однако пытался свести ее к фотографически верному изображению различий в быте и нравах шляхты отдельных районов Польши. В этом нашло выражение его стремление отвлечь литераторов от актуальной проблематики. По мнению Грабовского, произведение искусства должно отражать действительность, чтобы уловить ее неизменность. За мнимореалистической фразеологией скрывалась статичная, метафизическая, внеисторическая концепция, противоречащая принципам реалистического отражения жизни.

Польские консерваторы в свое время посвятили много места в своих литературных программах прозаическим жанрам. Однако в романе и повести петербургская группа польских писателей увидела лишь жанры, которые можно использовать в борьбе за политическую «трезвость». Вот почему они были выдвинуты в качестве противоядия великой эмигрантской романтической поэзии.

Итак, различное понимание целей и задач литературы, неодинаковость понятия «верного отражения жизни» и его зависимость от политических позиций, а также стремление навязать прозаическим жанрам нормативность, не имеющую ничего общего с истинным реализмом, выступления против социальной тенденциозности, попытки противопоставить складыванию новых принципов отражения действительности идеалистическую концепцию искусства — это далеко не полное перечисление того, что сопутствовало становлению нового художественного метода и во многом определяло специфику этого процесса.

* * *

В польской прозе 40—50-х годов нашли отражение многие существенные процессы периода между восстаниями, связанные с формированием польской буржуазной нации, с формированием новой, отличной от романтической, идеологии.

³² См.: M. Żmigrodzka. Walka o realizm..., str. 39.

Большую роль в литературе продолжает играть проблема народа³³. Однако она подвергается существенным изменениям в связи с новой концепцией нации и народа. Народ не рассматривается как носитель национальных черт, идей и идеалов, как воплощение мудрости и патриотизма. Подчеркивается его невестественность, отсутствие подчас патриотических чувств, делаются попытки вскрыть причины этого.

Концепция судьбы героя-крестьянина формируется в искусстве на обломках мифа о возможности идиллической жизни для человека из народа, о возможности помощи крестьянину со стороны пана в соответствии с заповедью «любви к ближнему». В трактовке передовых писателей крестьянин перестает быть пассивным объектом филантропической деятельности шляхты или «добропорядочным мужичком». Он предстает перед читателем в образе человека, который далеко не всегда соответствует патриархальным представлениям о «добропорядочности», который стремится освободиться из-под власти пана и даже костела.

В 40—50-е годы крестьянская проблематика становится ведущей в творчестве ряда писателей, прежде всего Крашевского. Актуальность этой темы для польской литературы, как и для русской, поддерживалась политической актуальностью крестьянского вопроса, и именно с разработкой этой проблематики связано особенно интенсивное развитие реализма.

О реализме творчества Крашевского можно говорить с появлением «Волшебного фонаря» (1843—1844) — обширного бытового полотна с явной тенденцией к сатире на польский феодализм. Включенная в «Волшебный фонарь» «История Савки» — типичная картина жизни крепостного. Изображение тяжелого непосильного труда, от которого умирает старший брат Савки, издевательств эконома, понимание того, что рекрутский набор нередко используется для избавления от неугодных шляхте и ее дворне крестьян и т. д. — все это свидетельствует о реалистическом построении сюжета. Выработке реалистического стиля в «Истории Савки» в немалой степени способствовал авторский прием: рассказ о тяжелой хлопской доле ведется от лица героя-крестьянина в соответствии с его представлением о мире. Критики не раз упрекали Крашевского в том, что он делает виновниками всех несчастий крестьян шляхетскую дворню. Но, изображая отношения между крестьянами и дворней, писатель следовал правде жизни: дворня действительно была посредницей между крепостными и помещиками. А кроме того, вся логика событий «Истории Савки» и «Волшеб-

³³ О первостепенности проблемы народа в чешской литературе периода становления реализма (50—60-е годы) см.: А. П. Соловьева. Утверждение реализма в чешской литературе. — «Славянские литературы». Доклады советской делегации. V международный съезд славистов. М., Изд-во АН СССР, 1963.

ного фонаря» не вызывает сомнений относительно того, где писатель видит причину несправедливости, причину тяжелой жизни крестьян. Крашевский не только создает объективную картину жизни крепостной деревни, но и устами своего героя обвиняет шляхту. Образ Савки — это живой, правдивый образ крепостного, своего рода крестьянский эквивалент шляхетского положительно-го героя, одинокого бунтаря³⁴.

В крестьянской повести «Ульяна» (1843) социальный оттенок присутствует даже в описании любви помещика и крестьянки. Автор придает отчетливо классовый характер поведению главного героя повести — Тадеуша. Социальная принадлежность героя постоянно подчеркивается писателем даже в описаниях его чувств («Хлоп смел дотронуться до нее после меня!>). Крашевский с тонким проникновением в психологию любящей женщины передает чувства Ульяны. Делая героиней своего произведения замужнюю женщину, мать, писатель пошел против канонов романтизма. Вместе с тем элементы романтизма продолжают еще играть существенную роль в его повести. Они проявляются в психологии «романтической любви» Тадеуша и Ульяны, в сентиментально-народной стилизации и т. д.

В повестях Крашевского жизненной драме крестьян придавалось большее значение, чем анализу душевного смятения героя-шляхтича. Крашевский не только ввел польского крестьянина на страницы повести, но и противопоставил его помещику. Автор не оставляет сомнения в том, на чьей стороне правда. Используя конкретные картины нищеты, эксплуатации, жестокости, он умеет пробудить в читателе симпатии к угнетенным и оскорбленным. Однако стремление сосредоточить симпатии читателя на героях-крестьянах нередко приводит к идеализации их образов.

В повести Крашевского «Остап Бондарчук» (1847) основной конфликт обусловлен узаконенным неравенством. Судьба Остапа трагична. Образование, которое ему удалось получить по прихоти помещика, не спасло его от доли крепостного. Своим произведением Крашевский убеждает в ненадежности случайного изменения судьбы крестьянина по воле власть имущего, в невозможности его избавления от произвола в условиях крепостничества. И в этом заключается глубокий антифеодальный смысл произведения Крашевского. Его Остап не только не уступает по уму и образованию титулованному владельцу имения, но и превосходит его благородством души. Не случайно Г. Жевуский увидел в таком раскрытии крестьянского образа «мерзкий способ подрыва общественной иерархии»³⁵. Из описаний убогой деревни и рассказов крестьян

³⁴ См.: W. Kubacki. O ludowych powieściach Kraszewskiego. — Wstęp do ks.: J. I. Kraszewski. Powieści ludowe, t. I. Warszawa, 1955.

³⁵ Цит. по: E. Ważenica. Wstęp do ks.: J. I. Kraszewski. Ostap Bondarczuk. Warszawa, 1953, str. 12.

перед читателем вырисовывается довольно полная картина сельских отношений. Просто, лаконично автор изображает беспомощность и страдание крестьян во время эпидемии (применяя такие средства художественной выразительности, как диалог, экспрессивный пейзаж и т. д.). С точки зрения формы, композиции это уже настоящая повесть с последовательно развивающимся сюжетом, а не гавенда, не бытовые картинки. Поступки героев мотивированы, подчинены логике жизни, изображенной в произведении. Крашевский избегает приподнятой, поэтической лексики, используя естественный, близкий разговорному языку, что тоже позволяет говорить о реализме его повествовательного стиля.

В повести «История колышка в заборе» (1860) писатель недвусмысленно дает понять о несправедливости устройства общества. В повести «Ермола» (1857) два мира и две моральные системы впервые в польской литературе «противопоставлены так смело»³⁶.

Образы крестьян, картины сельской жизни в повестях Крашевского — это необходимое звено между литературным штампом «добрпорядочного мужичка» и реалистическими типами Пруса и Ожешко.

Несмотря на то, что романтическая теория искусства и романтическая концепция народности отразились на крестьянских повестях Крашевского, его произведения — значительный вклад в развитие реализма в польской прозе.

В своей литературной практике Крашевский выступает как писатель-реалист, который уже понимает зависимость судьбы человека от окружающей действительности. Крашевский сумел не только увидеть социальную несправедливость, но и указать на нее. Именно поэтому ему удалось создать произведения, являющиеся верным историческим документом, вскрывающие изменения, происходящие в польском обществе под влиянием экономических, общественных и исторических факторов. Крашевский был одним из первых польских писателей, который ясно показал, что классовые перегородки губят человека³⁷. Проницательным взглядом художника-реалиста он увидел и отобразил жизненные проблемы, которые не поднимались до него на страницах польских прозаических произведений.

С появлением крестьянских повестей Крашевского начинается новый этап в развитии польской литературы. Она не только пополнилась новыми образами барщинных крестьян, экономов, крепостников Волыни, — но и обогатилась изображением реальных взаимоотношений. Быт, мораль и нравы крестьян, шляхты, аристократии получили конкретное обоснование в господстве феодальных отношений, утвердился принцип социальной типизации.

³⁶ См.: J. Krzyżanowski. *Obrazki ludowe Kraszewskiego*. W ks.: *W świecie romantycznym*. Kraków, 1961, str. 324.

³⁷ См.: J. Krzyżanowski. *Obrazki ludowe...*, str. 320.

Присущее писателю внимание к фактам реальной жизни, стремление к широким обобщениям, участие в борьбе за освобождение крестьян — все это при наличии уже известных традиций польской литературы в обрисовке национальных типов, национального быта и т. п. и опыта зарубежных писателей-реалистов привело Крашевского к созданию социальной повести, ставшей высшим достижением польской литературы 40—50-х годов.

* * *

Одной из основных проблем польской прозы середины XIX в. была проблема разложения феодальной аристократии. Для демократических писателей 40-х годов аристократический салон стал символом всего самого отрицательного в жизни польской нации, оплотом лояльности по отношению к захватчикам, препятствием для распространения демократических идей, оплотом консерватизма. Аристократия противодействовала влиянию новых общественных сил, способствовала укреплению могущества костела, распространяя идеи космополитизма, тормозила развитие национальной культуры³⁸.

К числу наиболее последовательных критиков культурной и политической гегемонии аристократии принадлежал галицийский писатель и общественный деятель Лешек Дуни-Борковский (1811—1896). Основное произведение Борковского «Захолустье» («Parafiańszczyzna», 1843—1849) — это едкая сатира на аристократию, одна из наиболее известных польских книг первой половины XIX в.³⁹ Книга Борковского разоблачала аристократию, отрицала ее мнимые исторические заслуги в жизни польской нации, претензии на гегемонию⁴⁰. Символом львовской захолуности, воплощением салонной культуры и лицемерия морали галицийской аристократии является образ Гранд Дамы. Остальные персонажи «Захолустья» — это марионетки, для характеристики которых автор использует какую-нибудь одну пародийно-преувеличенную черту. Из гротескно-упрощенного рисунка Борковский извлекает немало комизма, подчеркивая этим внутреннее убожество своих персонажей. Но при всей оригинальности замысла и остроумии писателю все же не удалось создать произведение цельное в художественном отношении. По жанру «Захолустье» Борковского представляет собой разновидность разросшегося фельетона, нечто вроде сатирических эссе с массой бытовых сценок и анекдотов. Сам писатель назвал «Захолустье» материалом

³⁸ См.: M. Żmigrodzka. Galiicyjska księga snobów.— «Pamiętnik Literacki», 1961, zes. 3.

³⁹ Там же, стр. 77.

⁴⁰ Там же, стр. 95.

для романа. И действительно, здесь много завязок, немало интересных, но не развитых ситуаций.

Несомненно, что вновь возникавшие прозаические жанры «малой формы» оказали свое влияние на «Захолустье» Борковского. В свою очередь это произведение сыграло значительную роль в процессе становления польских реалистических повестей и романов. Критики демократического лагеря приветствовали «Захолустье» как оружие в борьбе с феодальной отсталостью страны, с политическим сервильизмом аристократии. Клерикальный же орган «Пшегленд Познански» поставил под сомнение правдивость характеров, упрекая Борковского в подражании французской «нейстойвой литературе»⁴¹. Подоплека нападок «Пшегленда Познанского» на писателя кроется в неудовольствии рецензента этого журнала тем, что и после событий 1848 г. «не наступило отрезвление от демократических иллюзий»⁴².

Близким по типу «Захолустью» Борковского является произведение Юзефа Дзержковского (1807—1865) «Фокусники» («Kuglarze», 1845). Это также произведение переходного жанра, в котором большое значение имеют публицистические элементы. «Фокусники» написаны в традициях бытового очерка. Вместе с тем здесь уже существенную роль играет фабула. Дзержковский пошел дальше Борковского в разоблачении аристократии. Если Борковский разоблачал лишь отдельные черты вырождающейся аристократии, то Дзержковский увидел в ее «фокусничании», в ее происках и махинациях, направленных на добычу «золота», одну из основных пружин общественного механизма эпохи⁴³.

Острые критики повести Нарцизы Жмиховской (1819—1876) «Язычница» (1846) направлено также против аристократии, космополитизма, бесплодности культуры аристократических салонов. Это романтическое произведение, однако здесь сказались уже реалистические тенденции, которые нашли проявление в обрисовке некоторых типов шляхты. Кроме того, при изображении хорошо известного писательнице мелкошляхетского мира или среды «энтузиасток»⁴⁴ («Вступление») Жмиховская использует элементы реалистического стиля, о чем свидетельствует, в частности, тенденция приближения языка произведения к естественному. Литературный вымысел о встречах «энтузиасток» (вступительная часть) облекается в форму воспоминаний очевидца, причем чувствуется стремление сохранить непринужденность разговора. Нередко место излюбленной романтиками метафорики занимают вполне

⁴¹ Там же, стр. 107.

⁴² Цит. по: M. Zmigrodzka. Galicyjska księga snobów, str. 107.

⁴³ См.: M. Zmigrodzka. Posłowie do ks.: Józef Dzierżkowski. Kuglarze. Warszawa, 1961.

⁴⁴ «Энтузиастки» — группа сторонниц демократического преобразования общества, расширения прав женщин, входившая в литературное окружение журнала «Пшегленд Науковы» в 40—50-е годы.

земные, жизненные сравнения (например, «Эмилия всегда терпелива как ремесленник», и т. п.).

Романисты все больше внимания обращают на деградацию аристократии, на процесс деклассирования шляхты и т. д. А рост критицизма по отношению к дворянству способствовал созданию правдивых, реалистических образов и сцен, что наблюдается у многих писателей и в том числе у Крашевского. Крашевский в повести «Два мира» (1856), рассказывая о судьбе мелкого шляхтича и дочери служащего в имении, показал губительную роль аристократии в жизни людей другой общественной группы. Противника социальной, реалистической литературы Левестама не устраивало в этом произведении отсутствие идеализации образов, критическая направленность. Именно поэтому он подверг резкой критике повесть Крашевского.

Деградацию аристократии, расслоение шляхты отобразил в своем творчестве Юзеф Коженевский (1797—1863). Автору удалось правдиво изобразить положение различных групп современного ему общества — аристократии, разорившейся шляхты, чиновников, финансистов, ремесленников, а создав образы типичных представителей этих групп, отразить характерный для того времени процесс капитализации общества и показать его влияние на изменение характера и психологии человека. Именно в этом заключается реализм произведений Коженевского.

Так, в повести «Коллокация»⁴⁵ (1847) в лице беспринципного, жадного и ловкого владельца деревни Загартовского, который с помощью всевозможных интриг и уловок увеличивал свои богатства за счет менее расторопных землевладельцев, писатель показал реального виновника многих несчастий мелкой разорившейся шляхты. В то же время образ Загартовского — это обобщенный образ той части шляхты, которая сумела приспособиться к новым условиям, к законам капитализирующегося общества. Создав новый социально-психологический тип, писатель отобразил один из существенных процессов своего времени. Эта повесть отличается от других произведений Коженевского, в которых авторская информация преобладает над материалом, изображаемым непосредственно, что вообще было весьма характерной чертой ранней реалистической прозы. В образах типичных представителей шляхты и аристократии писатель раскрыл противоречие между их претензиями и сословными предрассудками и реальным положением в обществе. На показе этих противоречий основаны юмор и сатира повести «Коллокация».

Различным судьбам разорившихся шляхтичей, вынужденных, невзирая на свои сословные предрассудки, приобретать профес-

⁴⁵ Коллокацией в Польше называли раздел деревни между несколькими помещиками.

сию и искать свое место в новом, буржуазном обществе, посвящен роман Коженевского «Родственник» («Krewpi», 1857).

В 40—50-е годы представители социальных низов города становятся героями произведений Ю. И. Крашевского, Ю. Коженевского, Ю. Дзежковского, В. Вольского. Писатели наделяют их всевозможными достоинствами, нередко противопоставляя миру аристократии, подчеркивая ее моральное ничтожество, пустоту, снобизм, а порой и преступность. К числу таких произведений относится лучшая повесть галицийского писателя Юзефа Дзежковского «Салон и улица». Продолжая традиции сатирической прозы Л. Дунин-Борковского, Дзежковский стремился показать пассивность аристократии, враждебность обществу и его национальным интересам. Именно эти черты воплощает в себе герой его повести — аристократ Альфред. Аристократии Дзежковский противопоставляет героев из городских низов, ремесленников. Люди этой среды являются носителями бунтарских настроений, выразителями протеста против социального неравенства и несправедливости. Реализм произведений Дзежковского проявляется в ярком изображении контраста между привилегированными и угнетаемыми слоями польской нации, в создании социально-обусловленных характеров.

Мир ремесленников занимает одно из центральных мест и в творчестве В. Вольского, представителя левого крыла так называемой поэтической богемы⁴⁶. Вольский был по преимуществу поэтом, но в период, когда роман и повесть становятся основными жанрами, он, так же как Р. Зморский, Ц. Норвид и другие, пробует свои силы и в новой для него области. Его лучшее прозаическое произведение — повесть о ремесленниках «Домик на улице Глубокой» (1859). Он одним из первых в польской литературе обратился к изображению Варшавы, ее домов, улочек, которые описывал подробно и с большой теплотой. Чувствуется, что писатель хорошо знал жизнь ремесленников. Стремление автора к жизненной правде и верности деталей обусловило естественность и логичность развития сюжета, иллюзию реальной достоверности изображаемых героев и событий. Это в немалой степени зависело также от насыщения языка повести прозаизмами, а также индивидуализации речевой характеристики героев. Вольский не только верно отразил отдельные факты польской жизни, но и сумел увидеть зависимость судьбы человека от его реального положения в обществе и сделать некоторые существенные обобщения. Однако вера писателя в действенность мелких реформ и склонность к морализаторству сужают интерпретацию изображенных им явлений, тормозят его эволюцию в сторону критического реализма.

⁴⁶ Кружок молодых литераторов, известный под наименованием «варшавской богемы», играл заметную роль в культурной жизни Королевства Польского в 40-е годы XIX в.

Основное достижение Вольского этих лет — в богатстве наблюдений, введении в литературу массы новых типов, расширении тематики, связанной с формированием капитализма в городе.

* * *

Формирование новой концепции истории, отличной от романтической и сводившейся в самых общих чертах к объективизму, реализму и критицизму, не могло не отразиться на жанре исторических романов. Однако этот вопрос, как и ряд других, нуждается в специальном исследовании, выходящем за рамки данной работы. Ведущая роль в развитии польской исторической прозы принадлежала Крашевскому. Правда, большинство исторических повестей и романов Крашевского созданы им в период расцвета польского реализма, т. е. уже после 1863 г. Однако еще ранее он стремился к правдивому отражению исторических фактов. Крашевский отверг вальтерскоттовскую концепцию исторического романа. Ему было чуждо стремление к восхвалению давно миновавшего. Кроме того, он выступил против нормативности петербургской группы писателей. Свобода от норм в изображениях прошлого, умение критически относиться к историческим событиям и фактам привели Крашевского к созданию реалистических исторических романов. Именно поэтому его историческая проза имела большое значение не только для развития польского исторического романа, но и для формирования нового художественного метода.

К наиболее зрелым историческим романам Крашевского, написанным до 1863 г., принадлежат «Зыгмунтовские времена» (1846). В этом романе (о XVI веке) писатель критикует далекое шляхетское прошлое, как бы противопоставляя критицизм той идеализации, которая была весьма характерной чертой польской исторической прозы вообще и романов Г. Жевуского в частности.

Реалистические тенденции можно проследить в исторических романах Т. Т. Ежа. Однако они проявляются лишь в создании отдельных типических характеров. А замысловатые интриги, неправдоподобные судьбы, неестественные развязки, таинственность и прочее — все это свидетельствует о том, что в исторических романах Еж остался романтиком.

В исторической прозе популярного в свое время романиста Зыгмунда Качковского (1825—1896) элементы реализма имеют более существенное значение чем у Ежа. Качковский обратился к воссозданию исторического прошлого не для того, чтобы искать там идеалы для настоящего, а с тем, чтобы понять причины наступившего упадка шляхты⁴⁷.

Отвергая романтизм, он выступал с позиций «здравого рассудка», предвосхищая в этом отношении позитивистов, стремясь к

⁴⁷ И. К. Горский. Польский исторический роман, стр. 89.

познанию минувшей жизни, не довольствовался, как Г. Жевуский, рассказами о старине. Шляхетские предания он сопоставлял с историческими документами. А опыт, накопленный к тому времени польской и мировой литературой в отражении типических черт действительности, в создании социально и исторически обусловленных характеров, несомненно, сыграл решающую роль в реалистическом воспроизведении им некоторых сторон польского быта. Из рассказа пана Мартина Нечуи, от имени которого ведется повествование в «Битве за дочь хорунжего», «Сватах на Руси» (1851), «Безумном муже» (1853) и других произведениях этого цикла, читатели получают достаточно верное представление о разложении патриархального быта, об упадке шляхетского земледелия, о моральном ничтожестве и интеллектуальной отсталости шляхты Санатцкого повета, ее сословных предрассудках и т. д. Лучший роман нечужевского цикла «Мурделион» (1853) построен на контрасте между патриархальной шляхтой и своенравным феодалом Мурделионом, приобщившимся к европейской культуре. «Образы «Мурделиона», которые участвуют в действии..., — пишет польский исследователь Швейковский, — характеризуются отчетливыми признаками среды, более того — их возникновение (например, Мурделиона) мотивировано тогдашними общественными условиями»⁴⁸.

Наблюдение над прозой 40—50-х годов XIX в. позволяет сделать вывод о том, что антиромантические тенденции в ней появились в борьбе с культом исключительных личностей, находящихся в конфликте с обществом, в противопоставлении романтически возвышенным героям героев обыкновенных, не подымающихся над повседневностью, отказе от романтического пафоса. Романтическая фантастика уступает место отражению конкретных явлений повседневной действительности, субъективизм — объективизму. Большие изменения происходят также в области прозаических жанров. Их эволюция — важное звено в процессе становления реализма. Бытовые картинки, эскизы, разрозненные элементы повествования сменяются стройной эпической композицией со сложной, доведенной до логической развязки фабулой. Так, в произведении Ю. Дзежковского «Фокусники» еще чувствуется автор бытовых картинок и реалистических эскизов ранних его литературных опытов. «Салон и улица» — это уже повесть с более последовательной и стройной композицией. В творчестве Н. Жмиховской на смену свободной композиции, характерной для романтической повести, приходит последовательная и цельная

⁴⁸ Z. S z w e y k o w s k i. Wstęp do ks.: Z. K a c z k o w s k i, Murdelio, str. XX.

повествовательная форма. Лучшее произведение Качковского «Мурделион» — это еще переходный от гавенды к роману жанр, анализируя который можно проследить развитие жанра, то, как шляхетская гавенда приобретает драматическую сюжетную основу. Правда, отдельные части повествования сочетаются подчас произвольно, события не связаны так, чтобы, дополняя друг друга, они составляли единое целое.

Эволюция жанра в творчестве Ю. Коженевского отмечал еще современный ему критик А. Тышинский. Он писал, что произведения Коженевского — это не набор картинок и мнений, повествовательные эксперименты, а настоящие повести. Однако Коженевский не избегал еще нарушений последовательности и логичности сюжета, традиционных художественных средств в новом жанре: идеальных образов, традиционных ситуаций и развязок. Сюжет не играет еще первостепенной роли для развития характеров. Тем не менее структура «Спекулянта» и «Коллокации» позволяет отнести их к жанру повести.

Новаторство творчества Ю. И. Крашевского состоит в совершенствовании жанра повести, в стремлении подчинить отдельные образы и сцены замыслу, главной идее. Сущность характеров в его произведениях раскрывается постепенно, по мере развития сюжета, что в значительной степени способствует освобождению от статичности и описательности.

Учитывая специфику повествовательных жанров, писатели стремились избавиться от литературно-изысканной поэтически-возвышенной лексики и приблизить язык своих произведений к естественному, разговорному. Однако фразеология языка повседневности осваивалась с большим трудом. Эти трудности отчетливее всего проявились в диалогах, не свободных еще от длиннот, вялости и сугубо литературных языковых конструкций. Лишь, пожалуй, Ю. И. Крашевскому начинает удаваться лаконичный, полный динамики диалог, основанный на фразеологии разговорного языка. Формирование реалистического стиля Крашевского сопровождается постепенным преодолением сентиментально-романтических стилевых элементов, освобождением от патетики.

Тезис об эволюции жанров не исключает признания несовершенства произведений переходного периода по сравнению с литературой предшествующей и последующей. Так, для многих из них еще характерно обилие авторских отступлений, перегруженность всякого рода описаниями, способствующая их статичности. По всей вероятности, в описательности сказались как влияние уже известных форм бытописания, так и недостаток опыта в композиции реалистических повествовательных жанров. Еще одна особенность прозы переходного периода заключается в насыщенности публицистическими элементами. Немалое место в произведениях различных писателей занимал также дидактизм. Авторы (например, Ю. Коженевский) весьма часто обращаются к читателю, стре-

мь все объяснить. Такое вмешательство комментатора нарушает объективность, художественную убедительность изображения.

Несмотря на все это, обращение литературы к повседневной жизни, жизненность ситуаций, углубление общественной проблематики, понимание писателями того, что основной конфликт между героем и обществом обусловлен конкретными общественными противоречиями, рост критицизма по отношению к господствующим классам, появление новых социально-психологических типов, порождаемых изменениями в структуре общества, формирование новой концепции героя, судьба которого отражает типичную судьбу человека своей эпохи, разносторонность жизненных характеров, расширение круга изображаемых событий, утверждение новых жанров — все это позволяет отнести прозу 40—50-х годов к литературе периода становления реализма. А в идеализации ряда образов, известной примитивности, графаретности в развязках произведений, схематизме, прямолинейности в делении на мир положительных и отрицательных героев, в недостаточной порой глубине конфликта, несовершенстве жанров проявлялась не только идейная и историческая незрелость писателей, но и незрелость реалистического метода на данном этапе. Тем не менее именно с прозой 40—50-х годов связано утверждение нового принципа типизации и нового, реалистического метода. В этом состоит основное значение литературы тех лет. Кроме того, создав большое количество разнообразных типов, ситуаций, сцен, она накопила опыт, необходимый для расцвета будущей реалистической прозы, подготовила условия победы реалистического направления.

«ТРИЛОГИЯ» СЕНКЕВИЧА

Из истории критики «Трилогии»

Историческая трилогия Генрика Сенкевича¹ — «Огнем и мечом» (1884), «Потоп» (1886) и «Пан Володыёвский» (1888) — в некотором смысле феноменальное явление. По своему идейному содержанию она уступает предшествующим произведениям Сенкевича. С точки зрения историзма «Трилогия» стоит ниже «Крестноносцев» и менее реалистична не только по сравнению с ними, но и по сравнению с рядом его же произведений из современной жизни, например, романом «Без догмата». За рубежом наибольшей популярностью пользовалось «Камо грядеши». Тем не менее в настоящее время утвердилось мнение, что «Трилогия» — наивысшее достижение писателя, так сказать, квинтэссенция его творчества.

При ознакомлении с литературой о Сенкевиче прежде всего бросается в глаза, что его «Трилогия» утвердилась в общественном сознании благодаря признанию читателей, оставивших без внимания все резонные доводы протестующей критики. Этот разлад между непосредственным читательским впечатлением и придирчивым рассудком критика, пожалуй, ярче всех охарактеризовал один из современных польских писателей, Витольд Гомбрович.

«Читаю Сенкевича, — пишет он. — Мучительное чтение. Вы говорите: это довольно скверно, и читаете дальше. Вы повторяете: но это же дешевка — и не можете оторваться. Вы восклицаете: несносная опера! — и читаете дальше, зачарованные.

Могучий гений! — и никогда, пожалуй, не было такого перво-разрядно-второстепенного писателя. Это Гомер второй категории, это Дюма-отец первого класса. Ей-ей, трудно найти в истории ли-

¹ Подробные сведения о выходных данных см.: J. Krzyżanowski. Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości. Warszawa, 1956, str. 104—149; то же: H. Sienkiewicz. Dzieła. Wydanie zbiorowe pod red. J. Krzyżanowskiego, t. I—LX. Warszawa, 1948—1955; t. LVII, 1954, str. 146—213. В дальнейшем ссылки на это издание сочинений Сенкевича будут даваться в тексте с указанием в скобках римской цифрой тома, арабской — страницы.

тературы другой пример подобного очарования народа, более магического действия на воображение масс... Если бы история литературы приняла в качестве критерия влияние искусства на людей, Сенкевич (этот демон, эта катастрофа нашего разума, этот вредитель) должен был бы занять в ней в пять раз большее место, чем Мицкевич»².

Гомбрович довольно верно воспроизвел ту реакцию, которую вызывала и вызывает «Трилогия» у взыскательных читателей, испытывавших на себе ее «магическое действие» и в то же время говоривших о вредном влиянии Сенкевича и пр. Судьей в подобных спорах бывает время, и оно показало, что критика в чем-то допускала просчет: «Трилогия» была и остается одним из любимых произведений массового читателя. Это уже само по себе указывает на то, что мы имеем дело со своеобразным национальным явлением и каким-то сложным комплексом нерешенных теоретических проблем.

Исследователям Сенкевича известно немало высказываний, характеризующих читательское восприятие «Трилогии» самыми различными кругами. Так, граф С. Тарновский описал тот восторг, с каким аристократия встретила появление романа «Огнем и мечом»³. Писатели Якуб Бойко⁴ и Л. И. Морштин⁵ рассказали о том неотразимом впечатлении, какое производила «Трилогия» на крестьянских читателей. Морштин, в частности, сообщает, что для знакомых ему крестьян «Трилогия» — «эта чудесная сказка о былой Польше» — была единственной книгой, какую они читали в своей жизни и, считая её историей, даже не подозревали, чтобы кто-то мог сочинить её.

«Трилогия» с увлечением читалась молодыми активистами польского рабочего и социалистического движения, прививала им вкус к чтению изящной литературы. Об этом напомнил в своей книге А. Ставар⁶. Огромным успехом пользовалась «Трилогия» и у образованной части польского общества, среди литераторов, по-разному относившихся к Сенкевичу, но почти единодушно — с оговорками или безоговорочно — восторгавшихся его дарованием. В их числе мы находим писателей различных эпох и направлений, прогрессивных и реакционных, представителей старой романтической школы — Б. Ю. Залеского и Т. Ленартовича, современников

² Цит. по кн.: A. N o f e r. Henryk Sienkiewicz. Warszawa, 1959, str. 227.

³ S. T a r n o w s k i. Studia do historii literatury polskiej, t. V. Wiek XIX. Henryk Sienkiewicz. Kraków, 1897, str. 29—30.

⁴ См.: Ś. P i g o Ń. Wybór pisarzy ludowych. Cz. I. Pamiętnikarze i publicyści. Wrocław, 1947, str. 146—148.

⁵ L. H. M o r s t i n. Spotkania z ludźmi. Sienkiewicz.— «Nowiny Literackie», 1947, N 28.

⁶ A. S t a w a r. Pisarstwo Henryka Sienkiewicza. Warszawa, 1960, str. 170.

Сенкевича — М. Конопницкую и С. Виткевича, реалистов конца XIX — начала XX в. — С. Жеромского, В. Реймонта и Ю. Вейсенгофа, модернистов — С. Пшибышевского и Я. Каспровича, писателей межвоенной Польши — Ю. Каден-Бандровского и Я. Лехоня, современных литераторов — Я. Ивашкевича, М. Домбровскую и др. Так, Конопницкая утверждала, что Сенкевич не то что изображает прошлое — «он воскрешает его с тем, чтобы содействовать — жизни... Никто после Мицкевича не рисовал так, как Сенкевич, всеобщую душу Народа, ту именно, которая в самопознании чувствовала себя таковою в те времена: её порывы, её простоту, её мужество, её энтузиазм, её глубокую искренность, её вдохновенную готовность на великие, бессмертные деяния, вспыхивавшую в торжественные минуты. Душа Народа — вот героиня сенкевичевского творения: «Трилогии», а также «Крестоносцев»⁷.

Правда, популярность «Трилогии» не всегда была одинакова. После революции 1905 г. Сенкевича начинают оттеснять другие писатели⁸. Но знаменательно, что в годы гитлеровской оккупации Польши слава автора «Трилогии» и «Крестоносцев» вновь затмила всех польских романистов⁹. Очевидно, в условиях порабощения Польши героический пафос этих произведений с их патриотической тенденцией сыграл свою роль. Угнетенное общество нуждалось в романтике и в изобилии находило её у Сенкевича.

Устойчивая популярность «Трилогии», затронувшей наболевшие национальные чувства поляков, явилась основой той длительной упорной идеологической борьбы, которая продолжается до сих пор, хотя и без прежнего политического пристрастия.

Со времени выхода «Трилогии» вокруг нее четырежды разгоралась полемика.

Начало спору положила заметка, появившаяся в 1883 г. на столбцах католического органа прусской Польши «Курьер Познанский», который, восторгаясь «Огнем и мечом», одновременно обрушился с нападками на либеральную прессу варшавских позитивистов и ее ведущего критика П. Хмелёвского¹⁰. Когда же в 1884 г. роман полностью вышел из печати, с его восхвалением выступили представители клерикально-аристократического лагеря Галиции: С. Тарновский, И. Скроховский и др. Из критиков Королевства Польского с ними солидаризировался Ю. Лапицкий¹¹. Эта критика, поднявшая на щит роман «Огнем и мечом», видела в Сенкевиче апологета феодальной Речи Посполитой, её воинственного

⁷ М. Конопницка. Szkice. Lwów, 1905, str. 229.

⁸ См.: М. Ziomek. Czytelnictwo powieści w Polsce w świetle cyfr. Kraków, 1932.

⁹ См.: А. Микуска. Poczytność Sienkiewicza w świetle cyfr.— «Polonia», 1947, zesz. 1—2.

¹⁰ См.: S. P a p é e. Sienkiewicz wielki czy mały? Kraków, 1948, str. 10—11.

¹¹ J. Ł a p i c k i. Dzieło sztuki pod skalpelem pozytywisty.— «Niwa», 1884, t. XXVI, zesz. 230, str. 87—88.

духа и католицизма. Следующий роман вызвал некоторое смятение в клерикально-аристократическом стане: если Дзедушицкий и Ю. Клячко находили «Потоп» еще более сильным, то Гарновский, наоборот, сожалел об упадке таланта. «Пан Володыёвский» особым вниманием критиков не пользовался.

Хотя «Трилогия» в целом не вполне отвечала запросам аристократов, тем не менее Гарновский стремился истолковать её авторскую тенденцию к своей выгоде и, сближая своеволие феодалов XVII в. с «ожесточением» шляхетских революционеров XIX в., утверждал, что пагубное в прошлом не изжито и поныне и что путь к спасению один и тот же — это смирение пред волей бога, обуздание гордыни и отказ от внутренней распри поляков во имя любви к отчизне. «Будем читать его с этой мыслью, — призывал он, — и принимать её к сердцу, воспитывать умы, воображение и чувства отроков и детей в этом духе, на этих принципах, на этих образцах чести, любви к отчизне и христианской добродетели, и тогда эти сочинения пойдут нам на пользу и послужат, согласно замыслу Сенкевича, «для поддержания духа»¹².

В противоположность аристократическим апологетам «Трилогии» варшавские позитивисты осуждали Сенкевича за идеализацию шляхетской старины. Б. Прус — самый глубокий, самый суровый и вместе с тем наиболее благожелательный из позитивистских критиков романа «Огнем и мечом» — с восхищением отзывался о блестящем художественном мастерстве Сенкевича, но отказывал ему в глубине и новаторстве. Он утверждал, что созданные им образы «производят впечатление», но ничему не учат и ничего не выясняют. Суровее всего осуждал Прус Сенкевича за искажение исторической действительности и односторонность, за идеализацию кровавой магнатской политики на Украине и несправедливость по отношению к казачеству. По мнению Пруса, романист представил князя Вишневецкого, одного из худших пасынков Речи Посполитой, лучшим сыном её и в то же время обеднил, принизил образ Хмельницкого. Наконец, Прус констатировал, что в романе «Огнем и мечом» не показаны причины народного восстания — тот социальный и религиозный гнет, которому подвергались со стороны польских панов украинское крестьянство, казачество и православное духовенство. Опережая на целое столетие историографическую критику О. Гурки, Прус утверждал, что это произведение не обогащает исторических познаний, а, наоборот, затемняет и запутывает их — оно никого не научит истории, но зато в нем читатель найдет множество превосходно обрисованных характеров, великолепных волнующих ситуаций и прекраснейший образец чарующей польской речи. Основываясь на резком расхождении картины с действительностью, он пришел к

¹² S. T a r n o w s k i. Studia..., t. V, str. 190.

выводу: «Душе романа «Огнем и мечом» решительно недостает черт великих и новых, а сверх того — он уродлив, ибо он не правдив. Зато форма этого и всех других произведений Сенкевича представляется мне такой прекрасной, что мы, литераторы, могли бы по ней учиться искусству писать»¹³. Эта мысль Пруса о противоречии между ложным содержанием и прекрасной формой, составляющей непреходящую эстетическую ценность романа «Огнем и мечом», в настоящее время сделалась чем-то вроде избитой истины, хотя на самом деле она ошибочна. С оценкой Пруса во многом перекликался и отзыв Хмелёвского. Правда, в отличие от Пруса Хмелёвский преднамеренно стремился дискредитировать Сенкевича. Более удачным считал он второй роман «Трилогии», видя его несомненное преимущество перед первой частью в правдивом изображении магнатской измены. Но и «Потоп», по его мнению, не является шедевром, а лишь «блестяще, красочно и живописно выполненной «хроникой»¹⁴. Подчеркивая сюжетно-образное сходство «Потопа» с произведениями Дюма-отца, М. Чайковского, Г. Жевуского и З. Качковского, критик ставил под сомнение даже оригинальность Сенкевича. «Он настолько самостоятелен, — пояснял Хмелёвский, — что сознательно не нуждался и не хотел бы копировать чужих замыслов; но эти замыслы безотчетно возникают в его воображении, и он занят главным образом их художественной обработкой»¹⁵. В целом критик находил романы «Трилогии» неоднородными, слабо связанными между собой и в качестве существенного недостатка двух последних частей отмечал, что исторические деятели представлены в них на втором плане, так что создается впечатление, будто бы подлинными героями в истории Речи Посполитой были Кмитиц, Заглоба, Володыёвский и др. Многие батальные сцены казались ему излишними. Упрекая Сенкевича в неполном и одностороннем освещении эпохи, он пояснял, что говорит об этом «в интересах правды», во имя того, «чтобы людей изображали в их действительном, реальном окружении, а не на каком-то острове, заколдованном романистом»¹⁶. Что касается А. Свентоховского, то его нападки на Сенкевича более показательны своей публицистической страстностью, чем убедительностью. Он считал «Трилогию» сказкой, написанной по образцу романов Дюма-отца. «В этой сказке нет правды, нет закономерности, в характерах и происшествиях постоянно проявляются чудеса, подобные тем легендам, в которых гребни превращаются в леса, а царевичи в орлов; нет реальной последовательности в развитии

¹³ В. P r u s. «Ogniem i mieczem» powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza. — «Kraj», 1884, N 30, str. 7.

¹⁴ P i e t r C h m i e l o w s k i. Henryk Sienkiewicz w oświeceniu krytycznym. Lwów, 1901, str. 108.

¹⁵ Там же, стр. 110.

¹⁶ Там же, стр. 117.

характеров и событий, но в ней есть то, что единственно придает ценность произведениям искусства, есть львиная сила — талант»¹⁷.

Варшавских позитивистов и Качковского, одного из придирических критиков Сенкевича, поддержал своим резким выступлением киевский историк В. Антонович. В статье «Польско-русские отношения XVII в. в современной польской призме» он обстоятельно рассмотрел историографическую концепцию романа «Огнем и мечом» и показал, что она основана на грубом извращении исторической действительности. Успех подобного произведения, — по его мнению, не совместимого ни с духом современной цивилизации, ни с чувством гуманности, — Антонович объяснял нездоровыми настроениями огромного большинства польской интеллигенции. «Впрочем, — добавлял он, — с отрадным чувством мы можем указать и симптомы прогресса. Среди польской же интеллигенции нашлось, правда, малочисленное меньшинство, которое опротестовало мысли и суждения, высказанные в повести «Огнем и мечом», и имело достаточно гражданского мужества для того, чтобы на столбцах четырех периодических изданий высказать в сдержанной, но вполне ясной форме несогласие с порывами шовинизма и ретроградного направления, выдвинутыми г. Сенкевичем»¹⁸. С Антоновичем солидаризировался А. Пыпин. В своем очерке «Новые романы Сенкевича» он выражал сожаление по поводу того, что автор романа «Огнем и мечом» ставит вопрос о польско-украинских отношениях «совершенно так же, как он ставился два с половиной столетия тому назад»¹⁹, и этим разжигает племенную рознь вместо того, чтобы содействовать укреплению славянской солидарности перед лицом германской угрозы. Пересказав статью Антоновича о первом романе, Пыпин добавил от себя несколько пренебрежительных замечаний о «Потопе». Он так же, как и Хмелёвский, упрекал Сенкевича «в недостатке исторического реализма», в том, что его сказочно-исторические романы «по своему содержанию не возвышаются над уровнем ходячих популярных представлений о старой Польше»²⁰.

Между тем популярность Сенкевича среди русских читателей также была весьма значительной. Об этом свидетельствовали не только повторное издание его сочинений, но и публичная лекция профессора Л. Шепелевича «Исторические романы Генрика Сенкевича»²¹. «Трилогия» Сенкевича вопреки усилиям либеральной

¹⁷ А. С. (Świętochowski). Koniec trylogii. — «Prawda», 1888, № 28, стр. 343.

¹⁸ «Киевская старина», 1885, № 5, стр. 78.

¹⁹ А. Пыпин. Новые романы Сенкевича. — «Вестник Европы», 1888, № 2, стр. 669.

²⁰ Там же, стр. 685.

²¹ «Образование», 1898, № 9, стр. 56—76.

критики прокладывала себе путь и к польским и к русским читателям.

В 1903—1904 гг. спор о Сенкевиче вспыхнул с новой силой. На этот раз инициаторами полемики были демократы по убеждению С. Бжозовский, В. Налковский и др. Резкость их нападок на Сенкевича вызывалась стремлением дать отпор реакции, пытавшейся сделать его имя своим знаменем.

Используя огромную популярность «Трилогии», казенные профессора буржуазно-помещичьей Польши межвоенного периода всё больше и больше фальсифицировали историю XVII в., особенно историю борьбы с украинским народом, в духе фантазий Сенкевича и Л. Кубали. В результате польская историография оказалась отброшенной вспять даже по сравнению с научными достижениями краковской школы. Польские литературоведы, сравнивая «Трилогию» с новейшими историческими трудами, обнаруживали поразительное сходство концепций и со своей стороны немало приложили стараний к тому, чтобы канонизировать романы Сенкевича в качестве обязательного учебного пособия по истории. Так, К. Войцеховский в своей популярной монографии о писателе, выдержавшей четыре издания, утверждал: «Несомненно то, что принципиально она нигде не отклоняется от правды, поэтому в истории романа «Трилогия» — явление довольно-таки исключительное: по ней можно учиться истории, не опасаясь фальши»²². В обработке адептов панской Польши замечательное произведение классика стало не только источником распространения ложных исторических представлений среди учащейся молодежи, но и тормозом развития исторической науки, что, в конце концов, заставило её передовых представителей опротестовать эту спекуляцию.

В 1933—1934 гг. с серией статей, составивших затем книгу «Огнем и мечом» и историческая действительность», выступил польский историк Ольгерд Гурка. Он поставил своей целью отстаивать истину, но не в борьбе с Сенкевичем, по его словам, гениальным художником, сыгравшим огромную роль в патриотическом воспитании общества, а в борьбе с современной историографией. Тем не менее, убежденный в том, что Сенкевич оказал больше влияния на представления поляков о прошлом, чем сотни томов научных сочинений, он начал именно с критики его романа. Связав свое выступление против извращения украинско-польских отношений XVII в. с критикой популярного художественного произведения, он тем самым привлек к полемике внимание широких кругов общественности и, основываясь на архивном материале, публично разоблачил отсталость польской историографии. Он убедительно доказал, что в отношении к действительности роман

²² K. Wojciechowski. Henryk Sienkiewicz. Wyd. 4. Lwów—Warszawa, 1939, str. 37.

«Огнем и мечом» представляет собой картину, перевернутую «вверх ногами». Вместе с тем Гурка выдвинул и те два спорных положения, которые можно встретить и в новейшей польской критике. Он полагал, что писатель, субъективно стремясь к правдивому изображению действительности, случайно исказил объективную правду, что «этого рода превращение составляет содержание того фатального недоразумения, какое без малейшей собственной вины, а единственно вследствие заблуждения историков, приключилось с Сенкевичем в романе «Огнем и мечом»²³. Второе спорное положение Гурки заключается в отрицании единства идейного замысла «Трилогии». По его мнению, для автора романа «Огнем и мечом» история не была источником идей, она стала таковым только в «Потопе». Если первый роман, искажающий действительность, не содержит в себе никакой ведущей идеи, то второй, дающий верную картину, отличается вместе с тем и продуманным раскрытием «с самого начала известной идеи, в смысле политических указаний для народа»²⁴. Попытка Гурки поколебать твердыню официальной апологетики Сенкевича натолкнулась на яростное сопротивление казенных профессоров и публицистов. Охранительная политика господствующих классов санационной Польши помешала тому, чтобы спор о «Трилогии» вылился в научную дискуссию.

В четвертый раз полемика вокруг Сенкевича завязалась в 1946 г. в связи со столетним юбилеем со дня его рождения. В освобожденной Польше полемика о Сенкевиче приняла иной оборот.

Спор приобрел характер опосредованной борьбы за переоценку классического наследства. В соответствии с этим на передний план выдвинулась проблема художественности, которая конкретизировалась как проблема связи мировоззрения с творчеством, отношения идеологии к мастерству, зависимости от традиций, особенностей индивидуального стиля и т. д. Нетрудно заметить, что все эти вопросы сопряжены с генеральной линией развития современного искусства, и именно вокруг них сосредоточилась полемика о «Трилогии». При этом было предложено несколько объяснений, из которых научно актуальны четыре.

Одно из них принадлежит Зыгмунту Швейковскому, автору статьи «Трилогия» Сенкевича как сказка на историческом фоне» (1946). По словам Швейковского, прежняя критика весьма односторонне оценивала «Трилогию», потому что она подходила к ней исключительно с постулатом «исторического реализма». Между тем стиль романов Сенкевича по существу иной. Обрисовка типических признаков характера, или реалистический план в «Трило-

²³ O. G ó r k a. «Ogniem i mieczem» a rzeczywistość historyczna. Warszawa, 1934, str. 10.

²⁴ Там же, стр. 51.

гии», является только отправным пунктом. В дальнейшем автор устраняет их, сосредоточивая внимание лишь на некоторых чертах, которые он гиперболизирует и доводит почти до абсолютного совершенства. В результате герои Сенкевича, утрачивая типические признаки своей среды, превращаются в исключительных героев нереального, сказочного мира, где уже не обязывают ни правдоподобие, ни логика характеров, ни историческая истина, где силы добра непременно должны торжествовать над силами зла, где добродетель обязательно должна быть вознаграждена, а порок наказан. «...Не будем искать в ней правды, — заключает критик, — ибо тогда все начнет разваливаться и рухнет; не действительность нас окружает, а обольстительная иллюзия»²⁵.

К толкованию Швейковского примыкает концепция статьи Казимежа Выки²⁶ в том смысле, что ее автор тоже считает «Трилогию» «великолепной канвой приключений, сказкой для взрослых»²⁷. Но суть его рассуждений иная. Выка рассматривает «Трилогию» в трех аспектах, из которых главный — это расхождение между читательской массой и критикой. В то время как критики, оценивая идеологию Сенкевича, резко делились на его апологетов и обличителей, читатели не придавали ей большого значения. Читателей равно в Польше, как и за границей, увлекали занимательный сюжет и особенно яркое, впечатляющее изображение героев. По словам Выки, автор «Трилогии» был, пожалуй, последним крупным писателем, которому удалось использовать старую форму приключенческого романа благодаря живому изображению типов, и эти последние, являвшиеся приобретением новейшей литературы, оттеснили у него на задний план старый элемент — приключенческий сюжет. Объяснение популярности Сенкевича, по мнению Выки, следует искать не в идеологии писателя, а в художественном своеобразии его произведений: в колоритности изображения фигур, весьма впечатляющих, но не углубляющих нашего знания о людях, и в занимательности сюжета, еще более захватывающего, но почти ничего не дающего для понимания исторической эпохи. Взгляд — весьма близкий к точке зрения Пруса.

Иначе интерпретируется «Трилогия» в очерке Анджея Ставара «Сенкевич» (1946)²⁸. Замысел «Трилогии» — точнее, её пер-

²⁵ Z. S z w e y k o w s k i. Trylogia Sienkiewicza jako baśń na tle dziejowym. — «Życie Literackie», 1946, N 12, str. 7. Та же концепция, по словам самого автора и его рецензента (см.: J. S t a r n a w s k i. Szkice Zygmunta Szweykowskiego o «Trylogii». — «Twórczość», 1961, N 12, str. 123), развивается Швейковским в его книге: Trylogia Sienkiewicza. Szkice. Poznań, 1961.

²⁶ K. W y k a. Sprawa Sienkiewicza. — «Twórczość», 1946, N 6, str. 84—106; то же в его книге: Szkice literackie i artystyczne, t. I. Kraków, 1956, str. 113—140.

²⁷ K. W y k a. Szkice literackie i artystyczne, t. I, str. 134 i 136.

²⁸ A. S t a w a r. Sienkiewicz. — «Kuźnica», 1946, N 30—33. Ту же концепцию с некоторыми уточнениями, не меняющими ее существа, развивает Ставар и в своей книге «Pisarstwo Henryka Sienkiewicza» (1960).

вой части — критик связывает с пробуждением рабочего и социалистического движения, видя в обращении Сенкевича к исторической теме шляхетско-казацкой войны своеобразную реакцию на современное социальное брожение низов. Если произведение Сенкевича тем не менее с увлечением читалось и читается широкими кругами, то только вследствие победы художника — вследствие того, что, создавая «Трилогию», её автор не сознавал своей роли идеолога и потому поддавался различным влияниям, стремился удовлетворить всех. Идеологом он «собственно никогда не был — скорее другим позволял делать из себя идеолога»²⁹. С трактовкой «Трилогии» как сказки Ставар решительно не согласен. Он считает более правильным говорить об отступлении Сенкевича от реализма, о его половинчатости и художественном эклектизме. По Ставару, Сенкевич был не способен отрешиться от привычных традиционных способов изображения, выработать свой цельный художественный стиль. «Сенкевич-художник, — заключает критик, — остается эклектиком, приносящим в жертву многое ради повествовательного эффекта. Это объясняет огромный читательский успех романиста, но также и сдержанность, с какой относились к нему в кругах специалистов литературы»³⁰.

Четвертую концепцию выдвинул Самуэль Сандлер в книге «Вокруг «Трилогии» (1952). Сопоставив «Трилогию» — по преимуществу ее первую часть — с теми историческими исследованиями (Кубали, Шайнохи и др.), которыми пользовался Сенкевич, и показав зависимость автора романа «Огнем и мечом» от тогдашней польской историографии, Сандлер поколебал гипотезу Швейковского, сводившего всё дело к фольклорно-эпическому стилю. Иной вопрос, полностью ли он опроверг её. Ибо дело тут не только в субъективном стремлении романиста сообразоваться с данными исторической науки, но и в том объективном впечатлении, какое производили его романы на читателей. Между тем указаний на то, что «Трилогия» воспринималась как своего рода чудесная сказка, слишком много, чтобы можно было пренебречь ими³¹. Попытку Ставара объяснить пристрастность Сенкевича в изображении шляхетско-казацкой войны отношением писателя к современному революционному движению Сандлер находит натянутой и ложной.

²⁹ «Kuźnica», 1946, N 30, str. 1.

³⁰ «Kuźnica», 1946, N 31, str. 3.

³¹ Еще задолго до Швейковского на сходство стиля «Трилогии» со стилем народного героического эпоса указывал выдающийся сербский критик-демократ Яша Проданович (см.: Яша П р о д а н о в и ч. Забавник СКЗ. — «Просветни гласник», 1911, № 11—12), о котором современный югославский литературовед Стоян Суботин справедливо пишет: «...Он дал, по-видимому, лучший по сей день анализ этого произведения и, наверное, самую оригинальную среди сербов и хорватов оценку его» (С. С у б о т и н. Хенрик Сјенкевич у српској и хрватској књижевној критици и публицистици. — «Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор», књ. XXIX, св. 1—2, Београд, 1963, стр. 217).

По его мнению, рабочее движение «не наложило на это произведение своего существенного отпечатка»³². По Сандлеру, сближение романиста с господствующими классами началось уже после окончания «Трилогии». Наличие реакционных элементов в творчестве писателя и, в частности, в романе «Огнем и мечом» критик объясняет не общественной позицией Сенкевича, а его... субъективной и объективной ограниченностью. Субъективная ограниченность выражалась в привязанности художника к старине, которая ассоциировалась у него с представлением о «потерянном рае», о независимой Польше, и к традициям шляхетского освободительного движения. Последнее, однако, в новых условиях уже не имело перспективы развития, и потому Сенкевич, согласно Сандлеру, не мог стать сознательным идеологом патриотических масс народа. В ответ на их духовные запросы он мог обратиться только к патриотическим традициям прошлого, не вырвавшимся «непосредственно из новых общественно-политических условий»³³. С позиций защиты этих патриотических традиций, близких поработенному народу, автор «Трилогии» и выступил с протестом как против национального угнетения Польши, так и против соглашательской, оппортунистической политики правящей верхушки польского общества. «Объективная» ограниченность писателя выразилась в его зависимости от состояния современной ему польской историографии. Как и Гурка, Сандлер утверждает, что автор романа «Огнем и мечом» стремился к правдивому реалистическому воспроизведению великого социального конфликта между польской шляхтой и украинским крестьянством, но под влиянием польской исторической науки искажал историческую правду. Если Выка, оставляя в стороне мировоззренческий вопрос, основной упор делал на объективной художественной выразительности «Трилогии», то Сандлер, отбросив вместе с ошибочной и сильную сторону его эстетической концепции, пришел к другой крайности. Чтобы спасти престиж художника, он приукрасил его идеологию — приукрасил тем, что построил свою концепцию на отрицании того сдвига, который произошел в мировоззрении писателя к моменту работы над «Трилогией». Так же поступил он и с толкованием Ставара. Справедливо критикуя его за «бесплодный социологизм» и правильно настаивая на необходимости учитывать общедемократическое содержание сенкевичевского протеста против национального гнета, он говорит, однако, о патриотизме Сенкевича вообще и этим затушевывает классовую обусловленность авторского замысла «Трилогии». Трудность здесь заключалась в необходимости объяснить, каким образом представитель отживающего класса сделался выразителем общепатриотических чаяний угнетенной нации. Ставар нашел выход из этого затруднения в том, что провозгласил Сенке-

³² S. S a n d l e r. Wokół «Trylogii». Wrocław, 1952, str. 43.

³³ Там же, стр. 48.

вича эклектиком; Сандлер — в том, что лишил его возможности подвергаться непосредственному воздействию «новых общественно-политических условий», т. е. изъял его из-под влияния не только рабочего движения, но и националистических настроений польского общества.

Значительный вклад в изучение идейно-художественного своеобразия «Трилогии» представляют собой две другие обстоятельные и вдумчивые работы Сандлера: статья о «Потопе» (1952)³⁴ и «Далекое и близкое сенкевичевской «Трилогии» (1954)³⁵, хотя существа его прежней концепционной точки зрения они не меняют.

Неоценимую услугу исследователям оказал Юлиан Кшижановский изданием сочинений писателя, библиографии о нем и составлением «Календаря жизни и творчества Генрика Сенкевича» (1954). Благодаря этому труду изучение наследства польского классика и, в частности, его «Трилогии» сразу же продвинулось вперед. Отправляясь от него, исследователи получили возможность перейти к более углубленной разработке проблем. Это подтверждается, между прочим, появлением первой современной монографии о Сенкевиче, принадлежащей Алине Нофер. Не ставя даже своей специальной задачей обстоятельный разбор «Трилогии», Нофер тем не менее уточнила ряд вопросов, касающихся творческой истории этого произведения. Но противоречий, возникших в ходе интерпретации «Трилогии», её исследование не снимает³⁶.

Несколько актуальны охарактеризованные здесь точки зрения, показывает, в частности, недавно вышедшая подборка исследований и критических статей о сенкевичевской «Трилогии»³⁷. Томаш Еделка — составитель этой подборки — вслед за Швейковским пытается объяснить противоречия, возникшие в оценке «Трилогии», сказочно-героическим стилем изображения героев и событий. По этому поводу рецензент указанного издания Влодзимеж Мацёнг резонно замечает, что сказка тоже может быть как правдивой, так и неправдивой и что поэтому ссылка на сказочный стиль сама по себе еще ничего не объясняет. Тонко подметив противоречия, появившиеся в ходе многолетней интерпретации «Трилогии», Мацёнг, к сожалению, слишком упрощает их сущность. Он полагает, что Сенкевич — «великолепный образец» писателя-лакировщика — представляет «какой-то тип лакировки.

³⁴ S. Sandler. «Potop». — «Zeszyty Wrocławskie», 1952, N 3.

³⁵ S. Sandler. Dalekie i bliskie Sienkiewiczowskiej «Trylogii». — «Polonistyka», 1954, N 4.

³⁶ В отличие от научно-популярной монографии Нофер «ретроспективный синтез» Вацлава Ледницкого (Henryk Sienkiewicz. A retrospective synthesis by W. Lednicki. s-Gravenhage, Mouton, 1960) для более глубокого понимания «Трилогии» вообще ничего не дает.

³⁷ «Trylogia Henryka Sienkiewicza. Studia, szkice, polemiki». Wyboru dokonał i opracował Tomasz Jodelko. Warszawa, 1962.

которая отвечает потребностям массового читателя»³⁸, что «Трилогия» «является апофеозом торжествующей посредственности»³⁹, и относит её к мертвым произведениям, т. е. имеющим значение лишь для читательского потребления, но не для серьезных творческих дискуссий, так как «это наследие безразлично по отношению к проблемам, интересующим писателя наших дней»⁴⁰. Более точно определила сущность этих противоречий Янина Кульчицкая-Салони в статье «Сенкевич в глазах современников». Говоря о заинтересовавшей ее проблеме, Кульчицкая-Салони заключает свои наблюдения следующим обобщением, более всего относящимся к «Трилогии»: «Этой проблемой была борьба в Польше в XIX в. «лагеря прогресса» с растущей и утверждающейся литературной славой Сенкевича. Борьба, в которой правота (указание на политическую реакционность и художественную поверхностность) была по существу на стороне нападающих, оказалась проиграна по всей линии. Сенкевич выдержал эти атаки, вышел из этого боевого крещения действительно сильным. Ответ на вопрос, почему так произошло, следует ожидать от историков литературы, занимающихся читательским восприятием писателей...»⁴¹.

Итак, резкое расхождение между читательским восприятием и судом критики — вот первоочередная проблема «Трилогии», ждущая своего решения.

Чем объясняется подобное расхождение? Тем, что обыкновенный читатель ограничивается непосредственным впечатлением от прочитанного, не претендуя на его теоретическое обобщение, тогда как профессиональный критик, переводя произведение с языка образов на язык понятий, оценивает значение последних в свете идейно-эстетической борьбы своего времени. На этом пути сложнейшего исследования критика постоянно подстерегает опасность оторваться от непосредственного читательского впечатления — опасность, которая в данном случае увеличивалась тремя моментами.

Во-первых, авторской тенденцией, у Сенкевича далеко не всегда прогрессивной. Хотя с точки зрения непосредственного художественного впечатления (а значит, с объективной читательской точки зрения) решающее значение имеет не то, что думал сказать романист, а то, что и как у него сказалось, однако намерение автора, его субъективная тенденция тоже очень важна, особенно для исследователя. Она важна не только потому, что служит ключом к анализу художественной ткани и, естественно, привлекает к себе особое внимание профессионала, но и потому, что в ходе идеологической борьбы она непременно кем-то поддержи-

³⁸ W. M a c i a g. Sienkiewicz i dusza polska. — «Twórczość», 1963, N 4, str. 81.

³⁹ Там же, стр. 82.

⁴⁰ Там же, стр. 83.

⁴¹ «Sienkiewicz. Odczyty». Warszawa, 1960, str. 164.

вается или оспаривается. Со временем этот идеологический спор разрешается общественной жизнью и переходит в область традиций, становится достоянием истории, в свете опыта которой прежние заблуждения делаются настолько очевидными, что они теряют свою власть над сознанием позднейших поколений, идеологически обезвреживаются и постепенно отмирают. Поэтому, например, «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя у нас уже не вызывают того негодования, какое они справедливо вызывали у Белинского. Так было и с идеологической тенденцией Сенкевича. Для его современников она приобретала значение первостепенной важности, так что критики, иногда сами того не замечая, а большей частью совершенно сознательно ставили эстетическую оценку произведения в прямую зависимость от обнаженной и даже утрированной ими субъективной авторской идеи.

Объективной оценке «Трилогии» мешало, во-вторых, «пристрастие» критики к роману «Огнем и мечом». О нем написано в несколько раз больше, чем о двух других частях «Трилогии», вместе взятых. Это объясняется тем, что «Огнем и мечом» — самый противоречивый роман Сенкевича; он был и остается наиболее полемичным. Проникнутый явно реакционной авторской тенденцией, он в то же время производит художественное впечатление, и это делает его внутренне противоречивым. Усугубляющее противоречие заключается также в идейной связи этого романа с «Потопом», обнаруживающим, однако, противоположную тенденцию. На первый взгляд кажется, что «Потоп» давал основание прогрессивной критике пересмотреть свое отрицательное отношение к романисту. Но этого не произошло потому, что реакционная критика, взявшись восхвалять роман «Огнем и мечом», в дальнейшем продолжала выступать в роли апологета Сенкевича уже как автора всей «Трилогии». Одним словом, став составной частью целого, роман о шляхетско-казацкой войне еще больше осложнил проблему, побуждая одних превозносить его за реакционную тенденцию, других — осуждать его за это и вместе с ним ставить под сомнение достоинство всей «Трилогии»⁴².

И, наконец, третьей причиной расхождения критики с читательской массой служила неодинаковость эстетических требований. Критики различных направлений руководствовались, естественно, различными критериями художественности. Так, С. Тарновский, И. Скроховский и другие оценивали «Трилогию» в сущности с позиций псевдореализма. Напротив, П. Хмелёвский, Б. Прус, а также Антонович и А. Пыпин исходили из принципа

⁴² Из современных Сенкевичу демократических писателей разве один только Адольф Дыгасиньский оценивал его более или менее объективно, говоря: «Консервативная партия переоценила его, а прогрессивная — недооценила. Справедливость воздаст ему, пожалуй, критик будущего» (A. D y g a s i Ń s k i. Pisma wybrane, t. XXIV. Pod red. B. Horodyskiego. Warszawa, 1953, str. 189).

всесторонней реалистической правдивости. Залеский, Ленартович и Ст. Кшеминьский (участник восстания 1863 г. и противник варшавского позитивизма) в своей оценке романов «Трилогии» опирались на постулаты романтической поэтики и т. д.⁴³ Спрашивается, какой же критерий обеспечивает наиболее правильную, объективную оценку художественности «Трилогии»?

Этот вопрос не так прост, как может показаться на первый взгляд⁴⁴. Правильным кажется все произведения мерить одною общою меркой требований передового искусства, например, в эпоху реализма рассматривать их с точки зрения реалистического направления. Между тем такой подход, диктуемый необходимостью борьбы за то или иное развитие искусства и в этом отношении оправданный, всегда страдает известной односторонностью, которая — если о ней забывают — оказывается чревата дурной абстракцией. Отношение к действительности, вообще говоря, является критерием правдивости всякого искусства. Но для исторического жанра, где отражается двойная действительность, этот вопрос осложняется тем, является ли прошлое особым объектом изучения в произведении или же оно служит только способом иносказательного обозначения современности. В зависимости от этого определяются также два различных способа восприятия произведений на исторические сюжеты, что, естественно, требует и разного подхода к их оценке. В самом деле, если мы последовательно будем придерживаться требований реализма, например, в анализе «Конрада Валленрода» или «Войнаровского», то мы можем прийти к абсурдному выводу о том, что и Мицкевич и Рылеев были реакционными писателями, потому что деятели, в действительности игравшие отрицательную роль, представлены у них в качестве положительных героев и пр. Еще сложнее обстоит дело с произведениями, в которых реалистическая тенденция переплетается с романтической, придавая им тот индивидуально-своеобразный характер, который не соотнобразуется с нормами ни того, ни другого направления. Индивидуально-своеобразным может быть, конечно, как прогрессивное, так и реакционное. Поэтому нельзя определять идейную направленность произведения вне его общего содержания. Но общее вне единичного — это только абстракция. Между тем в искусстве, как в жизни, истина предстает перед нами в облике конкретных предметов и явлений. Поэтому, с другой стороны, не учитывая индивидуальных особенностей произведения, нельзя судить о его художественности, каким бы ни было оно по своей общей тенденции. Словом, произведение искусства, подобно живому индивиду, требует для своей оценки особой меры, соот-

⁴³ См.: S. K r z e m i ń s k i. Z burzy dziejowej (1884).— W ks.: Nowe szkice literackie. Warszawa—Kraków, 1911, str. 235—258.

⁴⁴ Постановка этого вопроса составляет наиважнейшее достоинство статьи Зыгмунта Швейковского: «Ogniem i mieczem» a krytyka pozytywistyczna («Zeszyty Wrocławskie», 1947, N 3).

ветствующей его особому характеру, его своеобразному индивидуальному стилю. Еще А. Мицкевич, полемизируя с варшавскими классицистами, убеждал их, что о стиле каждого поэтического жанра следует «судить согласно иным, особым правилам»⁴⁵. К сожалению, против этой истины грешили не только незадачливые критики А. Мицкевича, но и многие критики «Трилогии». Применение несоответствующих, произвольных критериев было основной причиной расхождения критики с читательской массой.

Но какую же мерку следует считать соответствующей?

В этой связи важнейшее значение приобретает анализ творческого замысла. Не случайно исходным пунктом всех нынешних споров о «Трилогии» служит та или иная интерпретация её замысла. Правда, замысел есть нечто субъективное, далеко не всегда соответствующее исполнению, нечто такое, что претерпевает изменения в процессе его реализации и вообще может остаться неизвестным. Но, с другой стороны, эволюция замысла, его соответствие или несоответствие конечному результату деятельности и т. д. обусловлены объективными причинами, и поэтому во всех тех случаях, когда возможно проследить генезис произведения, анализ замысла помогает проникнуть в творческую лабораторию художника, в тайны созидания данной вещи, или — другими словами — в те обстоятельства, которые породили её. Замысел, хотя и не является основой оценки произведения, объясняет нам, однако, выбор темы, аспект её раскрытия и ограничение её определенными рамками. Всё это дает возможность вернее и глубже постичь принцип развертывания образов и проследить их внутреннюю обусловленность той идейно-эстетической задачей, которая решается в произведении. Короче, анализ творческого замысла, освещающая конкретно-исторические условия возникновения произведения, приближает нас к пониманию *породившей его причины*, которая составляет сущность данного произведения и которая поэтому есть вместе с тем *его внутреннее мерило*. Именно к этому сводится суть изучения замысла, к рассмотрению которого мы и переходим.

Проблема творческого замысла

В приписке к эпилогу «Пана Володыёвского» говорится: «На этом кончается ряд книг, написанных мной в течение нескольких лет и при немалом труде — для поддержания духа» (XIX, 269). Позднее Сенкевич еще раз подтвердил, что замысел «Трилогии» возник у него «из увлечения хрониками и дневниками из эпохи», которую он «художественно чувствовал сильнее, чем другие периоды истории,— и из желания поддержания духа» (XL, 143).

⁴⁵ А. М и ц к е в и ч. Собрание сочинений в пяти томах, т. 4. М., 1954, стр. 66.

Итак, «поддержание духа» — основополагающая идея авторского замысла. Чтобы раскрыть ее сущность, т. е. объяснить, откуда взялось у писателя желание «поддерживать дух», чей «дух» нуждался в поддержании и почему он выбрал для этой цели XVII век — век смут в истории Речи Посполитой — необходимо остановиться на вопросе о мировоззрении будущего автора «Трилогии».

Известно, что первая часть «Трилогии» положила начало второму периоду творчества Сенкевича, протекавшему под знаком оппозиции писателя к идеологии варшавского позитивизма. Отход писателя от позитивистов, попутчиком которых он был в период ранней литературной деятельности, субъективно был подготовлен теми скрытыми разногласиями, которые еще в 70-х годах отделяли его от идеологов преуспевающей торгово-промышленной буржуазии и капитализирующихся либеральных помещиков. Уже в то время Сенкевича — выразителя настроений мелкопоместной патриархальной шляхты — угнетало её разорение, замирание её патриотической активности, утрата перспективы и измельчание личности в буржуазном обществе. Под влиянием таких настроений им были написаны, в частности, «Старый слуга» (1875) и «Ганя» (1876), дышащие проникновенной грустью по безвозвратно ушедшей старине. А. Нофер обратила внимание на то, что оба рассказа овеяны духом прославления военных традиций предков⁴⁶. Именно здесь впервые наметился основной аспект замысла будущей «Трилогии», избобилующей батальными картинами.

«Мне казалось, — писал Сенкевич о мечтах своей юности, — что только на поле битв можно снискать настоящую славу... Предполагаю, однако, что влечение к военной повести, которое пробудилось у меня позднее, имеет свою причину именно в тех временах и впечатлениях» (XL, 129).

Действительно, увлечение исторического романиста военными похождениями шляхты связано с атмосферой предшествующей эпохи — эпохи шляхетского освободительного движения. Военные подвиги считались в ту пору едва ли не единственным доказательством любви к отечеству. Возглавляя борьбу за освобождение Польши, шляхта в то же время всеми силами противилась раскрепощению крестьянства. Она рассчитывала добиться национального освобождения — одними дипломатическими и военными усилиями. Отсюда тот исключительный, преувеличенный интерес к военной стороне дела, который у молодого Сенкевича свидетельствовал о его привязанности к консервативным традициям шляхетского освободительного движения и о его принципиальном несогласии с позитивистами. В противоположность Сенкевичу позитивисты осуждали шляхетское освободительное движение. Вооруженной борьбе предыдущих поколений они противопостав-

⁴⁶ A. N o f e r. Henryk Sienkiewicz, str. 53—58.

ляли торгово-промышленную деятельность, видя в ней верный путь к возвышению Польши, а значит, и патриотический долг всех классов общества. Это плоско буржуазное понимание патриотизма, чреватое национальным оппортунизмом, и отталкивало Сенкевича от позитивистов. Уже в 1880 г., в противовес позитивистскому пониманию патриотизма, он написал свое первое произведение в историческом жанре — повесть «Татарская неволя».

По возвращении из-за границы в 1879 г. Сенкевич застал Польшу не такой, какой покинул её почти четыре года назад. Тот нестерпимый политический и национальный гнет, который вынул недавно друзей Сенкевича последовать за ним в Америку с наивной надеждой найти там спасение от кошмарной действительности, ко времени возвращения писателя на родину даже усилился, особенно в землях, захваченных Германией и Россией. Стремясь заглушить национально-освободительные настроения у их истоков, вытравить их из сознания народа, царская бюрократия с прежним тупым усердием продолжала свою политику насильственной русификации Королевства Польского. Но если прежде репрессии царизма были направлены главным образом против патриотического шляхетства, возглавлявшего повстанческое движение, то теперь их жертвой всё больше и больше становился народ. Полицейское насилие над рабочими, бесцеремонное вмешательство царской администрации в дела крестьянской гмины, преднамеренное удушение национальной культуры и просвещения, русификация суда и низшей школы, ставшей малодоступной прежде всего для беднейшего городского и сельского населения, и, наконец, массовые религиозные гонения — всё это самым непосредственным образом ущемляло интересы трудящихся. Для польского народа борьба с национальным угнетением не перестала быть актуальной. Но её характер и перспективы существенно изменились, что и обнаружилось со всей очевидностью на рубеже 70 и 80-х годов.

К этому времени ломка старых общественных отношений в основном уже завершилась. С середины 70-х годов в Варшаве и других промышленных центрах стали возникать социалистические кружки. Вспыхнули первые в истории Польши стачки рабочих. В условиях роста социалистического и рабочего движения господствующие классы Польши отказались от борьбы за национальную независимость. Среди патриотической части образованного польского общества, всё еще находившейся под впечатлением поражения восстания 1863 г., это вызвало резкое усиление настроений безысходности и моральной подавленности. В то же время преуспевающая буржуазно-помещичья верхушка выступила с открытой проповедью «тройного лоялизма», т. е. с призывом примириться с абсолютистскими режимами Германии, России и Австро-Венгрии, угнетавшими расчлененную Польшу. Из соглашательских группировок того времени наиболее влиятельной

была партия галицийских аристократов, создавших у себя даже особую краковскую школу историков. В Королевстве Польском на рубеже 70—80-х годов возникло течение так называемых угодовцев (соглашателей). С угодовческим течением слилась и основная группа позитивистов во главе со Свентоховским, вдохновителем антисоциалистической кампании⁴⁷. Угодовцы выражали идеологию крупной буржуазии и помещиков, которые, будучи связаны общностью интересов с правящими классами России, стремились опереться на царизм в борьбе с растущим социальным брожением масс, страдавших и от капиталистической эксплуатации и от насильственной русификации и всё глубже проникавшихся антиправительственными настроениями. Соглашательская политика не устраивала также средние слои и часть дворянства. Их лозунгом стал национализм, который, с одной стороны, смыкался с общедемократическим протестом против национального неравноправия и в этом отношении был прогрессивен, а с другой — служил средством ослабления революционной инициативы трудящихся, и как таковой был реакционен.

В обстановке всеобщей национальной подавленности и глухого ропота народных масс потребность польского общества в героическом слове стала необычайно острой. Вопрос заключался только в том, кто из писателей и как откликнется на эту потребность.

Перемены в общественной жизни, которые застал Сенкевич по возвращении на родину, привели к изменению его позиции. Прежде его связывало с позитивизмом убеждение в необходимости для шляхты культивировать буржуазную предприимчивость. И оно же ставило его в оппозицию к консервативным и клерикально-аристократическим кругам. Теперь же, ввиду роста социальных противоречий, прежние разногласия между позитивистами и консерваторами утратили в глазах Сенкевича свой смысл. «Собственно говоря, уже верно подмечено, что проблема аристократии и демократии — устаревшая проблема, имеющая скорее товарищеское, чем общественное значение, — писал он в рецензии 1881 г. на книгу Хмельевского. — Ломать копыя из-за таких вопросов — значит воевать с ветряными мельницами. Тут нет повода к борьбе, ибо она давно и всюду решена. Ныне взамен демократической существует проблема социальная, проблема труда и капитала, и тот, кто еще занимался бы аристократиями и демократиями, доказал бы, что его умственный механизм отстаёт не на несколько часов, а на целые десятки лет» (XLV, 275). Сенкевич верно подметил, что перед лицом растущего противоречия между трудом и капиталом буржуазия выступает заодно с аристократией, своей бывшей противницей, и что поэтому их разногласия утратили свое прежнее общественное значение.

⁴⁷ S. S a n d l e r. Wokół «Trylogii», str. 17, 19, 23.

Какую же позицию занял Сенкевич в изменившейся обстановке? Здесь-то мы и обнаруживаем, что позиция Сенкевича определялась его давнишними сословно-патриархальными симпатиями. Из-за них он оказался не в состоянии понять неизбежность обострения классовой борьбы в современном обществе. Он думал, что национальное выше классового, как общенародное выше сословного, и что классовое примирение вполне возможно на общенациональной основе. С другой стороны, видя крушение позитивистских иллюзий, он совершенно правильно утверждал, что виною тому не безразличие общества к высоким идеалам, как думали позитивисты, а низменный характер их программы «малых дел», проникнутый своекорыстным духом узко буржуазного практицизма. «Согласно общепризнанному мнению, — писал он по этому поводу, — мы были обществом весьма непрактичным, но, так как при этом нам не везло, мы вступили на иной путь. На этом другом пути богатство должно было стать средством... Однако не стало ли оно целью для некоторых? Не уступил ли великий, туманный, отдаленный идеал общественного блага место жажде благополучия и тому, вытекающему из благополучия довольству, ввиду которого сытый и уверенный в завтрашнем дне ничего уже больше не жаждет?... Берегитесь, как бы это направление, всё это течение, по которому вы плывете, не занесло вас слишком далеко... Из общества рыцарей вы можете опуститься до арендаторов, биржевиков, спекулянтов, лавочников и тому подобных сребролюбцев, которые — лишь бы шла хорошо торговля — ни о чем другом заботиться не будут» (L, 76—77). Под «обществом рыцарей» Сенкевич подразумевал предшествующие поколения патриотической шляхты, возглавлявшей национально-освободительное движение, от которого теперь отрекались господствующие классы. Зная в то же время о привязанности народных масс к своей родине, он искренне верил в то, что ради отчизны народ пойдет на любые жертвы и с готовностью отрешится от классовых — в понимании Сенкевича, частных — притязаний. Что такой взгляд соответствовал только эгоистическим интересам господствующих классов, он, конечно, не понимал, предполагая, что благородство народных масс как раз и выражается в их готовности жертвовать своими интересами ради общенациональных. С этой точки зрения буржуазный рационализм позитивистов, считавших главным трезвый расчет в борьбе за существование и потому призывавших ради выгод экономического обогащения отказаться от политической борьбы с царской Россией, не только не удовлетворял Сенкевича, но и оскорблял его патриотическое чувство, его веру в благородные, возвышенные чаяния польского народа. Ему казалось, что дело было только за доброй волей его соотечественников и прежде всего просвещенных кругов, призванных руководить обществом. «Для выравнивания извечной пропасти, — писал он, — нужна *добрая воля*. Кроме логического расчета, кроме борьбы за существование, кроме силы,

есть нечто, что не укладывается в эти категории, но что кладет на исторические события знак помазания подлинной человечности, что отличает людской мир от животного. Кто стоит при этой третьей силе, тот выдержит бурю — и в будущем услышит: «мир людям доброй воли!» (L, 225). Рационализму позитивистов, склонявшихся к примирению с царизмом, Сенкевич противопоставил свою веру в патриотическую стойкость польского народа, которая в его представлении неразрывно связывалась с патриархальной терпимостью и религиозностью масс. Отдаляя его от позитивистов, эта вера в то же время сближала его с консервативной шляхтой, видевшей в укреплении авторитета церкви и любви к шляхетскому отечеству верное, веками испытанное, традиционное средство удержания масс в покорности. В конечном счете, разногласия по национальному вопросу побудили Сенкевича порвать с позитивизмом и стать редактором «Слова» — органа консервативного дворянства Королевства Польского.

Вместе с общественной позицией изменились и литературные взгляды писателя. Если прежде он поддерживал писателей, обличавших общественные пороки, то в начале 80-х годов критическое направление стало казаться ему односторонним, способным причинить моральный ущерб польскому обществу. В обстановке всеобщей национальной подавленности и политического бесправия поляков патриотический идеал Сенкевича пришел в резкое противоречие с действительностью. Хотя чужеземный гнет с каждым годом становился всё тяжелее, новое общественное положение делало шляхту совершенно неспособной к продолжению освободительного движения. У нее не было никакой перспективы. Поэтому поддержание хотя бы смутной надежды на будущее, или — иначе — борьба против пессимизма близких ему патриотических кругов и своих собственных сомнений в осуществимости своего идеала приобрела для Сенкевича значение первостепенной важности. Так, выступая в 1881 г. с публичной лекцией на тему о французском натуралистическом романе, он говорил: «Прежде всего, нынче во Франции спутали проблему реальной, т. е. пластической формы с проблемой содержания, а, во-вторых, спутали, быть может, еще больше понятия правды и обыденности. Потребность человеческой души в чем-то высшем, более возвышенном суть также проявление человеческой природы, следовательно, нечто столь же действительное, как голод и жажда, а между тем обыденность — и особенно плоская обыденность — не удовлетворяет этим потребностям. Недавно я имел уже возможность заметить в другом месте, что ввиду царствующего пессимизма, ввиду разлада между неодолимой жаждой счастья и неизбежной неодолей, между усилиями жизни и неотвратимой смертью человек — измученный даже слишком действительной жизнью — рад бы хоть на минуту оторваться от нее и хотя бы в литературе найти ободрение, забвение, надежду. Их не дает ему нынешнее реальное направление, поэто-

му, не закрывая глаза на его положительные стороны, мы не хотим, однако, утверждать, чтобы оно было последним словом беллетристики» (XLV, 64). Чувствуя себя во власти реалистических навыков своего творчества, польский писатель тем более не мог не противиться проникновению натуралистических веяний с Запада, что великолепно улавливал их связь с упадочной буржуазной культурой. Говоря о том, что во Франции, утратившей высокую цель, натурализм, возможно, и удовлетворяет потребность людей с притупленными нервами в острых ощущениях, он продолжал:

«Мы — в ином положении. Нам — в гору идти, не вниз падать. Наш путь иной, важнее, суровее, а значит и у нашего романа иная задача, а именно: он должен укреплять здоровье, а не плодить гниль...

Если его овеивает печаль, то печаль эта — скорее тоска по идеалу, а не пессимизм утомления и сомнения... Пессимизм — это разложение, наш же роман должен связывать, что развязано, объединять души и, согласно определению поэта, быть знаменем завета между старым и новым временем...» (XLV, 100—101)⁴⁸.

Натурализм претил Сенкевичу не только эстетически, но и идейно — не только тем, что порывал с реализмом на почве одностороннего отображения и смакования гнойников социальной жизни, но и тем, что внушал мысль о неискоренимости пороков современного общества. А так как последние он не считал неизбежным порождением существующего строя, веря в то, что общественный организм покоится в целом на здоровых началах и что не следует вселять неверие в их прочность, расшатывать оптимизм, то с другой стороны, он с неодобрением относился к обличительной тенденции вообще, упрекая в ней не только Э. Золя и его школу, но и польских реалистов — Б. Пруса, Э. Ожешко и М. Конопницкую. Польская литература, согласно новому пониманию Сенкевича, должна была сочетать правдивое изображение с утешением отчаивающихся, т. е. в сущности обреченных историей классов.

Но «утешать» обреченных посредством правдивого изображения их недуга было невозможно. В массе своей это были люди, о которых Сенкевич не так давно писал, что для них «общественное

⁴⁸ Заметим кстати: это, как и многие другие высказывания Сенкевича, развивающие ту же мысль, показывают, что идея «поддержания духа» была *idée fixe* будущего автора «Трилогии» и что правота не на стороне тех, кто подвергает сомнению намерение писателя создать цикл романов «для поддержания духа». Ссылка на то, что первоначально романист предполагал ограничиться однотомной повестью, тоже бьет мимо цели, ибо вопрос о том, когда и как созревает замысел и окончательно проясняется идея произведения — до начала работы или в процессе ее в силу собственного развития авторской мысли или же под влиянием «общественного заказа» — этот вопрос всецело относится к психологии творчества и никак не влияет на оценку уже написанного. По отношению к последнему вопросу может ставиться только так: верно или неверно определил автор ведущую тенденцию своих романов, говоря, что они проникнуты идеей «поддержания духа».

благо стало разменной монетой... без курса». Такие люди заслуживали сатиры, а не ободрения. Касаясь настроений, в атмосфере которых созрел замысел первого романа «Трилогии», Сенкевич признавался в письме к Тарновскому, что ему опротивели современные героини-лилипуты с их жалобными стенаниями и что он хотел бы остаться на избранном им пути изображения прошлого, где «всё так ясно и величественно в противоположность ничтожеству современной жизни» (LVII, 160). В другом месте он пояснял, что современность удручает его своей безрадостностью, серостью и бесплодностью, что у него нет ни сил, ни желания писать о ней. Иное дело прошлое. Там «разыгрываются великие события и выступают великие люди. Там есть к чему и чем воспламениться: сильные характеры, большие преступления и большое самопожертвование» (L, 4).

Противопоставление прошлого современной жизни, духовно обедняющей людей, обрекающей их на измельчание, означало не что иное, как осуждение буржуазной действительности с патриархальных позиций. Вместе с тем такое противопоставление, подчеркивавшее падение современников, давало возможность писателю, не оправдывая их никчемности, воодушевлять их и подбадривать. По словам А. Залеского, близко знавшего Сенкевича, последний в споре с датским критиком Г. Брандесом утверждал, что, по его, Сенкевича, мнению, куда полезнее и лучше, «вместо изображения нынешнего состояния умов и людей, их нынешней нищеты, разлада самих с собой, бессилия и метаний, показать своему обществу, что были еще худшие времена, более страшные и отчаянные и что, несмотря на это, пришли спасение и возрождение. То может окончательно обескуражить и свергнуть в отчаяние, это придает силы, вселяет надежду, воодушевляет к жизни»⁴⁹.

Относясь с прежним отвращением к буржуазной действительности, Сенкевич, однако, воздерживался теперь от прямого её обличения. В результате прогрессивное у него переплеталось с реакционным. Если противодействие натуралистическим веяниям означало защиту реализма, то стремление оторваться от современной гнетущей действительности, нежелание обличать её толкали к отказу от конкретно-исторического изображения. Выход из противоречий писатель нашел на путях обращения к прошлому.

Но почему его выбор пал именно на XVII век?

Во времена Сенкевича шляхетское прошлое осуждалось, с одной стороны историками краковской школы, с другой — позитивистами. Первые осуждали его, оправдывая пресмыкательство феодальной знати перед Габсбургской монархией, вторые — соглашательство буржуазии Королевства Польского с царизмом. В обстановке свирепых национальных гонений подобного рода анти-

⁴⁹ X. Y. Z. (A. Zaleski). Towarzystwo warszawskie. Kraków, 1889, str. 133.

романтические «трезвые» голоса не могли не возмущать патриотического сознания, тем более, что и те и другие, выставляя причиной падения польского государства шляхетскую анархию, распространяли свое обвинение в своеволии и на участников шляхетского освободительного движения, доводя, таким образом, свою критику истории до прямых антипатриотических выпадов. Немаловажное значение имело также массовое недовольство буржуазным прогрессом, вследствие которого на рубеже 70—80-х годов влияние позитивистских иллюзий на польское общество стало резко падать, уступая место оживлению романтических настроений тоски по временам минувшей старины. При таком положении вещей шляхетское прошлое должно стать и действительно стало объектом ожесточенного идеологического спора. При этом особенно остро дискутировался XVII век.

XVII век в польской истории был переломным периодом. Начиная с восстания украинского народа под водительством Хмельницкого, потрясшего устои шляхетско-магнатского владычества, Речь Посполитая быстро стала клониться к упадку и, несмотря на ряд позднейших побед в борьбе против иноземных вторжений, уже не могла оправиться. Историки краковской школы объясняли происшедший перелом порочностью режима шляхетской демократии, препятствовавшей укреплению центральной королевской власти. Их противники, отвергая подобное толкование, в котором они не без основания видели попытку оправдать абсолютистское насилие России, Пруссии и Австрии над польским народом, напротив, выступали с защитой польской феодальной демократии, усматривая причину её падения в недостатке политической активности шляхетского сословия (С. Кшеминский). Единомышленникам Сенкевича XVII век представлялся временем не только постыдных деяний шляхетства, варварской жестокости, морального и политического разложения, но и «эпохой великих чувств, великих страданий и радостей, забот и решений, большого мужества и сильных характеров»⁵⁰. Обилие письменных памятников и исторических исследований, возбуждая интерес, в то же время давало богатый материал для поэтического воспроизведения тех превратностей, которые и Сенкевичу, и многим его соотечественникам казались загадочными и неожиданными⁵¹. То особое значение, какое придавалось в польской историографии XVII столетию, не только предопределило выбор темы, но и оказало сильнейшее влияние на Сенкевича в двойном смысле: повлияло на отбор фактического материала и на тенденцию освещения событий.

Сообщая о работе над первым романом «Трилогии», его автор писал С. Смольке: «О своем романе скажу только то, что почву

⁵⁰ S. Krzemiński. Nowe szkice literackie, str. 236.

⁵¹ I. Skrochowski. Powieść z lat dawnych p. Henryka Sienkiewicza «Ogniem i mieczem», str. 14.

для него я подготовил со всей добросовестностью и прочитал множество современных источников, так что даже ни одного имени не почерпнул из фантазии» (LVI, 136). Научная добросовестность писателя несомненна, как и то, что шляхетско-буржуазная историография, извращавшая историю освободительной борьбы украинского народа, наложила свой отпечаток на произведение Сенкевича. И все же с мнением Гурки и Сандлера, всецело относящими искажение правды в романе «Огнем и мечом» за счет тогдашней науки, нельзя согласиться. Они правы лишь до некоторой степени, а именно лишь постольку, поскольку Сенкевич действительно стремился опираться на факты и объяснения, имевшиеся в исторической литературе. Но к этому надо добавить, что автор «Трилогии» весьма тенденциозно отбирал только те данные и толкования, которые соответствовали его художественной задаче. Точка зрения Гурки и Сандлера не убедительна потому, что она не учитывает тенденциозности романиста. Гурка верно заметил, что если бы автор романа «Огнем и мечом» повнимательнее отнесся к трудам краковской школы историков, например Шуйского, он избежал бы многих ошибок, которыми был обязан «Историческим очеркам» Кубали⁵² — этого талантливого сочинителя, вооружившего польскую историографию множеством фантастических измышлений и бесподобных нелепостей. Значит, объективные возможности правдивого изображения эпохи были не так уж малы. Литераторы и критики времен Сенкевича, например Качковский, Дзедушицкий и Прус, опираясь на те же источники, *вернее и реалистичнее* автора романа «Огнем и мечом» оценивали изображенные им события. Поэтому нельзя преувеличивать стремление Сенкевича к реализму и все отступления от исторической правды, поражавшие уже его современников, объявлять чистой «случайностью» или «фатальным недоразумением». Тут дело не столько во влиянии историографии, сколько в тенденциозном, сознательном осмыслении её выводов, и, следовательно, задача состоит в том, чтобы объяснить, почему романист предпочитал данным краковской школы подчас явно неправдоподобные фантазии Кубали и др. Почему?

Прежде всего потому, что он отнюдь не шел на поводу у историков, а был активным участником их спора. Во-вторых, потому, что его позиция в данном споре и его отношение к существовавшим историческим концепциям определялись его особым пониманием *современной* общественной жизни — и в этом главное. Вообще надо сказать, что если определенная литература оказывает на писателя сильное влияние, это верный признак того, что он находит в ней много созвучного своему пониманию. А это последнее, когда речь заходит об общественных науках, всегда определяется общественной позицией мыслителя. Вот почему нельзя

⁵² O. G ó r k a. «Ogniem i mieczem» a rzeczywistość historyczna, str. 6.

не согласиться со Ставаром в том, что особая страсть в изображении минувшей шляхетско-казацкой войны проистекала не столько из дневников и исторических трудов, сколько подогревалась горячими веяниями современной действительности⁵³. Недостаточность объяснения Ставара состоит лишь в том, что он не уточняет, отношение *каких* слоев общества к движению современной «черни» воспроизвел Сенкевич. А без этого остается неясным, почему отклик художника на общественное брожение выразился в форме патриотического протеста.

В этой связи возникает вопрос: какой смысл получает идея «поддержания духа» на фоне смут XVII столетия? Менее всего в таком «поддержании духа» нуждалась антипатриотическая буржуазно-помещичья верхушка, стремившаяся к сговору с иноземными угнетателями Польши против собственного народа, и сознательные трудящиеся. Зато в нем остро нуждались те, кто был обескуражен социальными противоречиями внутри страны, но тем не менее не хотел или не мог мириться с национальным угнетением, и кто поэтому из всех сил старался раздуть огонь священной ненависти к внешним врагам в надежде на то, что удастся ослабить классовый антагонизм и объединить под знаменем польского патриотизма массы народа. «У нас иные отношения, — пояснял Сенкевич С. Смольке, — и мы, здешние, зная их лучше, должны следить за тем, чтобы не разделять, не создавать враждебных лагерей, а скорее соединять во имя разумного прогресса и объединяющей всех любви к стране» (LVI, 130). Эта точка зрения Сенкевича, редактора «Слова», отражала позицию той части шляхты Королевства Польского, которая в своей оппозиции к царизму и соглашателям в какой-то мере могла рассчитывать и рассчитывала на солидарность народных масс. Выступая с ее позиции в момент одновременного усиления иноземного гнета и антинациональных, соглашательских стремлений буржуазно-помещичьей верхушки, Сенкевич, естественно, стал выразителем патриотического негодования *подавляющего большинства населения Польши*. Соответственно двойственному значению национализма угнетенной польской нации патриотическая идея «Трилогии» тоже получила двоякий смысл — прогрессивный и реакционный.

Такой же непоследовательный характер — вследствие патриархальной формы осуждения — носил и протест писателя против буржуазной пошлости. Отвращение к буржуазной действительности вынудило Сенкевича искать идеал в прошлом. Романтическая поэзия, приучившая читателей смотреть на старину как на время, когда все было не похоже на пошлую современность, увеличивала возможность представить в идеальном свете своих равных польских рыцарей, пленявших воображение писателя своей дикой мощью, цельностью характеров и страстностью политиче-

⁵³ A. S t a w a r. *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza*, str. 63.

ских стремлений. Но политические идеи прошлого не годились для современных условий, да и сами современники — вырождающаяся шляхта — ничем не напоминали своих могучих предков. Практически мечта романиста была неосуществима, и весь смысл его патриотического идеала сводился к нравственной проповеди, что надо любить родину, какая бы она ни была. Эта отвлеченность идеала — верный признак бессилия мысли художника, или вернее, мысли того класса, точку зрения которого он представлял и который не мог уже играть прогрессивной роли в общественном движении. Поэтому фантазия романиста не могла отрешиться от устаревших представлений, не могла опереться на объективный ход исторического развития, раскрыть глубокий смысл прошлых событий и их поучительное значение для современников. Обосновать свой оптимизм уроками истории он явно был не в состоянии и потому ему не оставалось ничего другого, как углубиться в область морали и проповедовать патриотизм ради патриотизма. Идея Сенкевича была абстрактной, и как таковая вынуждала художника к отвлеченному, одностороннему изображению эпохи.

В самом деле, XVII век в истории шляхетской Речи Посполитой был одной из самых мрачных страниц, отмеченных жестоким социальным, национальным и религиозным гнетом, хозяйственным, политическим и культурным упадком, разнузданной феодальной анархией, ослаблением королевской власти и недальновидной внешней политикой, еще более усугублявшей трагическое положение страны. История обвиняла шляхту, между тем как Сенкевичу нужно было «для поддержания духа» показать вдохновляющие примеры патриотической самоотверженности рыцарей. Это и заставило романиста — во избежание художественной фальши — ограничить изображение эпохи лишь той областью, где еще действительно проявлялся героизм, по крайней мере, некоторой части шляхетства. Такой областью были ратные подвиги во славу отечества. Их-то Сенкевич и сделал предметом своего повествования, ни мало не смущаясь тем, что в войнах XVII в., особенно в войне против украинского народа, шляхта не раз проигрывала крупнейшие сражения из-за паникерских настроений и больше покрыла себя позором, чем славой. Сенкевич и здесь нашел выход: он положил в основу повествования собственно не историю шляхетской массы, а судьбы ее наилучших, исключительных представителей, и всюду, где историческая действительность расходилась с его тенденцией, оставил на обочине крупные события, выдвигая на передний план частные эпизоды. Вряд ли кто-либо станет доказывать, что автор романа «Огнем и мечом» не показал разгрома польских войск у Желтых Вод, Корсуни и Пилявец под влиянием историографии. Слабость польского государства в этой войне была непреложным фактом даже для фальсификаторов. Но в том-то и дело, что автор «Трилогии» обратился к прошлому совсем не для

того, чтобы анализировать причины действительной слабости Речи Посполитой, а для того, чтобы противопоставить свою патристическую мораль тем, кто так или иначе обосновывал историческую правомерность падения польского государства. А это значит, что его меньше всего интересовали закономерности исторического процесса, что он занимал по существу не реалистическую, а романтическую позицию,— спорил не о том, какой была история в действительности, а о том, какое моральное воздействие может оказать на современников то или иное освещение прошлого. Словом, главная причина многочисленных отступлений Сенкевича от фактической истории заключается не в состоянии тогдашней исторической науки, а в отношении романиста к современной идейной борьбе по вопросу о будущем Польши.

Сенкевича всегда глубоко возмущали антипатристические выступления его соотечественников. В частности, он не раз полемизировал и с краковской школой историков. Согласно Сенкевичу, эта школа, будучи реакцией на идеализацию прошлого историками прежней, лелевелевской, школы, представляла собою другую и притом худшую крайность. «Пусть она рядится в какие угодно историографические одежды,— писал он,— пусть нанизывает исторические события на какие угодно нити новейших систем, ее неизменным основанием останется учение, что всякое падение заслужено, что его причину каждый должен приписывать самому себе и что перестает существовать только тот, кто утратил право на существование. Так вот: говорить это кому-то, кто все основывает на чувстве этого права,— значит отнимать у него надежду и подрубать его моральную опору» (LII, 61). Как там было в прошлом, не столь уж важно. Но надо во что бы то ни стало поддерживать надежду современников и их веру в лучшее будущее — позиция типично романтического отношения к истории. В иной связи он писал: «Иначе говоря: обожествлять прошлое — преувеличение, но и называть его блудодеянием — не меньшее преувеличение, даже если бы мы согласились с тем, что благодаря мессианизму наше сознание было затуманено, то второе направление по опрометчивости может выбить у нас опору из-под ног. Мы должны отстаивать то, что наше,— иначе придется пасть слишком низко: вплоть до приспособления «в третьем или четвертом поколении к новым внешним условиям» — вместо того, чтобы стремиться к созданию новых, наиболее благоприятных» (L, 189—190).

Стремиться к созданию новых, более благоприятных условий, в понимании Сенкевича, означало любой ценой поддерживать исторический оптимизм, пошатнувшийся вследствие обострения классовых противоречий. При убежденности Сенкевича в подчиненном значении классового начала по отношению к национальному, из такого понимания с необходимостью вытекал вывод, что не следует заострять внимание на социальных расприх — этом источнике взаимного озлобления и отчаяния. Наоборот, надо убеждать людей

во вреде социальной междоусобицы, обессиливающей нацию, надо пленять их воображение таким идеалом, который содействовал бы душевному равновесию, смягчению взаимного ожесточения, а значит, и моральному возрождению общества. Значение такого всепримирающего идеала, поднимающего польскую мысль на высоту общенациональных задач, по убеждению Сенкевича, могла получить только идея бескорыстного служения отечеству⁵⁴. Только эта — в представлении писателя благородная и великая — идея патриотизма могла объединить всех людей доброй воли безотносительно к их общественному положению и, следовательно, независимо от их социального отношения друг к другу сделать всех их одинаково ответственными за судьбы Польши — единой матери всех ее граждан. В свете такого понимания проблем современной общественной жизни тема войны против сил Хмельницкого, нанесших страшный удар по Речи Посполитой, напрашивалась сама собой и — в полном соответствии с замыслом — определился националистический аспект ее раскрытия, т. е. то самое затушевывание социальных корней конфликта, в котором упрекал Сенкевича Прус: «Если автор ответит, что у него не хватило мужества беречь пыне эту страшную рану на изболевшем теле, я поверю ему и признаю справедливость побуждения. Однако я должен прибавить, что в таком случае казацкая война была неподходящей темой для романа»⁵⁵. Другими словами, Прус находил выбор темы неудачным, противоречащим авторской тенденции. На самом же деле, со стороны Сенкевича тут не было никакого просчета в выборе темы. Ибо с его точки зрения материальные и социальные побуждения отдельных классов общества — какими бы справедливыми они ни были — не дают им еще права попирать интересы всего общества, всей нации или государства. В сущности тот же аспект изображения событий доминирует также и во второй части «Трилогии». Правда, на первый взгляд кажется, что в «Потопе» автор отрешился от прежней односторонности, что он пересмотрел свое отношение к народу, магнатам и шляхте. Но «Пан Володыёвский» с его идеей утверждения Речи Посполитой как оплота христианского мира против татаро-турецких завоевателей — идеей, развивающей основную мысль романа «Огнем и мечом», — опровергает подобное предположение. Автор «Трилогии» не изменил своего взгляда. Однажды признав, что никто не вправе добиваться частногрупповых выгод ценою ущерба отечеству, он до конца остался верен этому моральному принципу освещения истории и по-своему был весьма последователен. Только в первой части «Трилогии» тяжкая вина за ослабление отечества, по его убеждению, падала на провинциальное население Речи Посполитой — на украинское казачество,

⁵⁴ См.: A. N o f e r. Henryk Sienkiewicz, str. 165—167.

⁵⁵ В. P r u s. «Ogniem i mieczem» powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza. — «Kraj», 1884, N 29. str. 4.

во второй — на своевольных польских феодалов. Существенной разницы между этими «сынами» Речи Посполитой он не признавал, да и, стоя на идеалистических позициях внеклассовой, «третьей» силы, не мог признавать. Бесправные не могут оправдать себя перед судом истории ссылкой на стремление сбросить гнет власть имущих, а власть имущие — ссылкой на честолюбивые побуждения. С точки зрения «единой» родины, и те, и другие, согласно романисту, заслуживают осуждения. И если при этом в первом романе возобладала реакционная, а во втором прогрессивная сторона авторской тенденции, то вовсе не по причине отсутствия единой идейной основы «Трилогии», как утверждал Гурка, и совсем не вследствие эклектической неустойчивости художника, как думал Ставар, а вследствие перехода от одного предмета изображения к другому, менявшему *объективные* возможности образного воплощения одной и той же идеи «поддержания духа».

«Огнем и мечом»

Изображение событий, составляющих содержание романа «Огнем и мечом», начинается с 1647 г. — с момента, когда Хмельницкий с отрядом сподвижников, спасаясь от преследований польских властей, уходит из Чигирина на низ Днепра, — и заканчивается первыми днями после заключения Зборовского договора, в августе 1649 г. Эпилог, в котором рассказывается о победе войск Речи Посполитой в битве под Берестечком летом 1651 г., служит заключительным, оптимистическим аккордом романа — выражением веры в успех патриотических усилий, овеянных духом рыцарских традиций самоотверженного служения родине.

Сюжетная канва повествования образуется переплетением исторической и любовно-приключенческой линий.

Возвращаясь из Крыма в Лубны, наместник панцирной хоругви князя Вишневецкого Ян Скшетуский спас под Чигирином таинственного незнакомца. Отъезжая, спасенный сообщил ему свое настоящее имя: Богдан Зиновий Хмельницкий. Их разговор в ночной степи составляет историческую завязку повествования. Следующая встреча в пути, сведшая героя с красавицей-княжной Еленой Курцевич, служит началом любовно-приключенческой интриги. Её участниками становятся, с одной стороны, казачий полковник Богун, с другой — Скшетуский и его друзья Заглоба, Володыёвский, Жендзян и др. Перипетии судьбы двух воинов, принадлежащих к враждебным лагерям и соперничающих из-за княжны, которую они разыскивают, теряют и вновь похищают друг у друга, составляют сюжетный стержень повествования. Эта занимательная интрига, полная динамики, неожиданных поворотов сюжета и драматических ситуаций, перемежается многочисленными батальными сценами и раскрывается на фоне борьбы шляхетства с восставшим украинским народом.

Сущность исторической коллизии, по роману, сводится к следующему⁵⁶.

В середине XVII столетия Речь Посполитая, казалось, стояла у вершины своего могущества. Её оплотом являлось шляхетское сословие, представлявшее в то время, по Сенкевичу, высшую культуру. В миссию шляхты входило цивилизовать плодородные, но дикие области южных владений польского государства. Однако культуртрегерские мероприятия шляхетства натолкнулись на неожиданное противодействие. В то время как польский крестьянин безропотно нес бремя барщинного гнета, украинец, привыкший к полукочевой жизни и дикой свободе, предпочитал буйнить и резать панов, нежели сгибать свою гордую спину под ударами подстаросты. Особенно буйной частью украинского населения было запорожское казачество. Презируя мужиков, прикрепленных к земле, казак в то же время враждебно относился к оседлой шляхте, и польской и украинской. Он ненавидел панов за то, что, превращая степную пустыню в цветущий край, они лишали его простора диких полей, где он мог бы вольготно гулять. При таком положении вещей возникший конфликт мог решаться только грубой силой. Польское государство не раз уже подавляло казацкие восстания. Но на этот раз события приняли зловещий оборот. Во главе восстания встал гетман-исполин, стремившийся выместить личную обиду на миллионах людей. Ему удалось прибрать к рукам разнузданную запорожскую вольницу, разжечь религиозный фанатизм казачества и, прикрывая его разбойнические инстинкты заступничеством за веру, повести его за собой против Речи Посполитой. Дикий народ, преобразованный панами из разбойников в земледельцев, тяготился строгостью управления и, мечтая о таком устройстве, при котором вся земля принадлежала бы не князьям и панам, а свободным земледельцам, охотно шел к Хмельницкому. Не ожидавшая гражданской войны Речь Посполитая терпела одно поражение за другим. Ее силы, к тому же, ослаблялись недалеконидной политикой центральных властей. В самом начале верх взяла влиятельная «мирная партия», которая, не понимая реальной обстановки, осуждала воинственную шляхту во главе с князем Иеремией Вишневецким за крутые меры и предлагала умиротворить казачество. Но переговоры с Хмельницким закончились позорным провалом и лишь ослабили усилия тех, кто стремился подавить мятеж огнем и мечом.

Нет необходимости повторять доказанное Сандлером⁵⁷, что это превратное освещение событий в общих чертах соответствует точ-

⁵⁶ См.: В. Антонович. Польско-русские отношения XVII в. в современной польской приазе. — «Киевская старина», 1885, № 5, стр. 47—48; W. D z i e d u s z y c k i. O powieści Henryka Sienkiewicza «Ogniem i mieczem». — «Biblioteka Warszawska», 1885, t. II, zesz. 4, str. 70—72.

⁵⁷ См.: S. S a n d l e r. Wokół «Trylogii».

ке зрения польской историографии времен Сенкевича. К этому можно только добавить, что многими штрихами характеристики украинского населения, быта и нравов запорожцев, а также некоторыми важными моментами идейной тенденции польский романист был обязан «Истории воссоединения Руси» П. А. Кулиша⁵⁸. Не кто иной, как Кулиш, полемизируя с украинскими историками, утверждал, что казачество пренебрежительно относилось к церкви и к религии равно греческой, как и латинской⁵⁹, что «казаки не имели не только религиозной, но и политической тенденции»⁶⁰. Убеждение Сенкевича в положительной роли шляхетской колонизации Украины тоже согласуется с мнением Кулиша⁶¹.

Главное, однако; заключается не в сходстве, а в противопоставлении идейных позиций. В польской критике давно уже и много писали о своеобразном культе силы, которым овеян роман «Огнем и мечом» и который определяет его ведущую идею — идею «жизненности» польского рыцарства. Эту идею чаще всего истолковывали отвлеченно, не связывая ее ни с кулачным правом изображаемой эпохи, ни с борьбой писателя против попыток идеологического обоснования насильственной русификации Польши. Между тем идея о решающем значении грубой силы в разыгравшейся исторической драме принадлежит Кулишу. «Есть нечто оправдательное, — пишет он, — в торжестве даже и грубой силы над бессилием ее противников, если это торжество идет прогрессивно и не изменяет своему характеру в течение целого ряда столетий»⁶². Такое оправданное своей последовательностью торжество, по словам историка, представляет Русь по отношению к Польше, хотя в истории первой, добавляет он, есть много антипатичного для ума, питаемого новыми человеческими идеями, тогда как вторая, напротив, в исторической жизни своей часто пленяет ум своими деяниями. Развивая свою мысль, Кулиш поясняет: «Сила — в истории единственное мерило значительности, так как она знаменует жизненность, а жизненность означает право на жизнь, следовательно, — непреложную правду». Во имя этой «непреложной правды» автор «Истории воссоединения Руси» и выступает отважно «на всяческий бой», достаивая «зловредных казаков того самого внимания и изучения, что и полезнейших колонизаторов Украины, ревностнейших просветителей общества, энергических распространителей продуктов высокой цивилизации в невежественной, полуазиатской среде нашего народа», и отдает казакам — «этим хищникам и

⁵⁸ П. А. Кулиш упоминается Сенкевичем среди других источников, использованных им в романе «Огнем и мечом» (LV, 1).

⁵⁹ П. А. Кулиш. История воссоединения Руси, т. 1—2. СПб., 1874; т. 1, стр. 67, 148—151.

⁶⁰ Там же, т. 2, стр. 376.

⁶¹ Там же, т. 1, стр. 15.

⁶² Там же, т. 1, стр. 1.

разорителям — предпочтение перед чадами европейской культуры»⁶³. Между тем во времена Кулиша последовательное торжество «грубой силы над бессилием ее противников» выразалось в том, что казацкие нагайки, по приказу царских офицеров, полосовали спины шляхетских повстанцев, а позднее — польских крестьян и рабочих. Если мы вспомним об этом, то пресловутый культ силы в романе «Огнем и мечом» предстанет перед нами не только с одной теневой стороны, но и со стороны призыва к полякам на силу отвечать силой, проявлять свою «жизненность». Очевидно, сама идея подобного обоснования «права на жизнь» была взята Сенкевичем у реакционного украинского историка. Он лишь переосмыслил ее и полемически заострил против исторического оправдания торжества «примитивной» казацкой стихии над более цивилизованной, какой сам же Кулиш, извращая историю, признавал шляхетское сословие. Нетрудно понять и то, к каким искажениям прошлого должно было толкать романиста чувство протеста против глумления реакционного казачества над «чадами европейской культуры», и его полемика с апологетами наиболее омерзительной разновидности тогдашнего национализма — великодержавного шовинизма угнетающей великорусской нации. Сенкевич в этом споре солидаризировался с «польскими моралистами» не столько вследствие фактического незнания истории, сколько вследствие неправильного осмысления результатов национально-освободительной борьбы украинского народа.

Еще Хмельёвский заметил, что с фактической стороны роман Сенкевича почти безупречен. «Иначе обстоит дело с освещением происшествий и исторических фигур»⁶⁴. Прус по поводу этого освещения пишет: «Если мы, однако, сравним то, что он представил картину, а что только упомянул, что осветил и что затмил, что выдвинул вперед и что оставил на заднем плане, — окажется, что он дал изображение истории, но в главных чертах негативное, прямо противоположное ей: там, где была вогнутость, сделал выпуклость, и наоборот»⁶⁵. Эту же особенность отмечает и Антонович, один из крупнейших тогдашних историков Украины.

Освещение событий и лиц — это вопрос поэтического пафоса, вопрос тенденции и страсти художника.

Давно уже замечено, что ключом к идейно-образной системе романа служит спор Скшетуского с Хмельницким. Скшетуский, спасенный признательным гетманом от верной гибели в Сечи, обвиняет его в том, что он из-за ссоры с Чаплиньским готовится поднять мятеж против короля, пролить море крови и слез, потрясти Речь Посполитую, опустошить свой собственный край и осквернить христианские алтари вместе с татарами, злейшими недругами

⁶³ П. А. Кулиш. История воссоединения Руси, т. 2, стр. 371—373.

⁶⁴ P. Chmielowski. Henryk Sienkiewicz..., str. 64.

⁶⁵ В. Прус. «Ogniem i mieczem...» — «Kraj», 1884, N 29, str. 4.

славянства. В ответ на эти обвинения, гетман указал на те обиды и притеснения, которые терпел украинский народ под магнатским владычеством, от произвола Вишневецких и Потоцких, Заславских и Калиновских, Конецпольских и шляхты и за которые он, гетман, решил мстить.

«Наместник сидел, опустив голову. Казалось, он искал ответа на слова Хмельницкого, тяжелые, как гранитная глыба, наконец, начал говорить тихим, грустным голосом:

— О, если бы это была и правда, то кто ты такой, гетман, что берешься быть судьей и палачом? Какая ярость, какая спесь обуяла тебя? Отчего ты не предоставишь судить и карать богу? Я злых не защищаю, обид не одобряю, притеснений не называю правом, но загляни же ты и в себя, гетман! Ты жалуешься на гнет королят, говоришь, что они не хотят слушать ни короля, ни закона, осуждаешь их гордость, — а сам ты свободен от нее? Сам ты не поднимаешь руку на Речь Посполитую, закон и короля? Тиранию панов и шляхты ты видишь, а того не видишь, что если бы не их грудь, не их панцири, не их сила, не их замки, не их пушки и войско, тогда бы эта земля, обильная молоком и медом, стонала бы под турецким или татарским ярмом, стократ более тяжелым!» (VII, 169).

Нетрудно заметить, что в монологе Скшетуского Хмельницкий ставится в один ряд с Вишневецким и другими своевольными польскими магнатами. С исторической, а значит и с реалистической точки зрения, конечно, смешно и нелепо уподоблять Хмельницкого некоему можновладцу и требовать от него верности магнатско-шляхетской Речи Посполитой. Но с точки зрения пана Скшетуского — сторонника феодальной демократии — это было совсем не смешно, и он, подходя с одинаковой меркой шляхетского патриотизма и к Вишневецкому, и к Хмельницкому, по-своему вполне логично находит одного патриотом, другого — отступником. В глазах панов, терявших свои украинские вотчины, выдающийся предводитель восстания не мог не казаться исчадием ада и, наоборот, кровавый палач восставшего народа должен был представляться ангелом-хранителем, заступником отчизны, легендарным героем. Именно в таком свете и предстают перед нами образы двух вождей. Кроме чисто внешнего указания некоторых фактов их биографии, ни тот, ни другой не имеют ничего общего с подлинными личностями.

Стремясь к художественной стилизации романа в духе шляхетских воззрений XVII в., Сенкевич подчас сознательно шел вразрез с исторической действительностью. Это доказывает, с одной стороны, тщательная документация картин и образов, а с другой — ее расхождение с современной ему историографией. Юлиуш Кияс, пораженный добросовестностью этой документации, пришел к выводу, «что Сенкевич вовсе не извращает исторических фактов, а представляет их вообще верно»; что нельзя сказать даже, «чтобы

фигура Иеремии в «Огнем и мечом» была нарисована с нарушением исторической правды»⁶⁶. Вывод абсолютно неверный. Соответствие картин и образов романа известным документам XVII в. (или выдаваемым за таковые) свидетельствует лишь о верности воспроизведения некоторых *воззрений* изображаемой эпохи, но никак не доказывает ни того, что эти воззрения согласовались с действительностью, ни того, что они признавались правильными всеми польскими историками времен Сенкевича. Ведь не случайно даже аристократические критики вроде Дзедушицкого и Тарновского, весьма благосклонно относившиеся к романисту, недоумевали по поводу идеализации князя Вишневецкого, одного из самых злых и жестокых поджигателей феодальной междоусобицы. Уж слишком явно расходился образ, нарисованный Сенкевичем, с известным тогдашней науке историческим лицом.

Как это ни парадоксально, но у Сенкевича исторические персонажи менее историчны, чем вымышленные. Прус верно заметил, что, хотя в романе «Огнем и мечом» немало исторических имен, это только имена: носители их не обладают чертами собственного характера. Вожди и выдающиеся деятели ходят у Сенкевича на котурнах. Они не столько представляют общие мотивы действительного конфликта, сколько служат рупорами авторских мыслей и одновременно выполняют важную композиционную функцию: вокруг них группируются массы рядовых участников событий во главе с ведущими героями романа, которые и снабжаются чертами живых характеров эпохи. Чтобы выявить степень их типичности, разумеется, недостаточно простого перечисления свойственных им черт. В подлинно художественном изображении характер никогда не является простой смесью каких-то качеств. В нем всегда выделяется та или иная личная складка, определяющая отношение героя к среде и указывающая на авторское понимание этого отношения, в зависимости от которого персонаж трактуется как лицо типичное или исключительное. Поэтому при анализе образов необходимо иметь в виду эту доминанту, под углом зрения которой раскрывается взаимосвязь индивидуального с общественным в каждом характере.

В романе «Огнем и мечом» Хмельницкий сочетает в себе отвагу льва с коварством змеи, полководческий гений с дипломатической изворотливостью и т. д. Но всеми его поступками движет почти исключительно и только ненасытная жажда личной мести панам, своим обидчикам. Некоторые польские и русские критики необоснованно истолковывали эту черту, представленную в качестве доминирующей особенности характера героя, в том смысле, будто бы, по Сенкевичу, гетман поднял восстание по своему произволу. На самом же деле, в показе Сенкевича, Хмельницкий, ис-

⁶⁶ J. K i j a s. Źródła historyczne powieści «Ogniem i mieczem». — «Pamiętnik Literacki», 1927, N 1—2, str. 134—135.

пользуя массы в качестве орудия личной мести, вынужден был — иногда даже вопреки своей воле — плыть по течению разбушевавшейся народной стихии и, поощряя ее злые инстинкты, совершать новые злодеяния. Так, по роману, чтобы не погубить начатое дело и самого себя, он вынужден был воспользоваться помощью татар. В результате украинское население, не желавшее терпеть милостивого правления польского короля, попало в постыдную кабалу к ставленнику крымского хана мурзе Тугай-бею, азиатскому деспоту, презиравшему, как собак, не только рядовых запорожцев, но и самого гетмана. По мысли писателя, вина гетмана и заключалась в том, что он, оторвав Украину от Речи Посполитой, выдал свой народ на произвол татарских хищников, разжег ненависть между украинцами и ляхами и ослабил их усилия в борьбе с внешними врагами отечества и христианской веры. Поэтому образ гетмана рисуется в темных красках: в споре с Скшетуским Хмельницкий не находит веских возражений, испытывает страшные угрызения совести, хватается за нож, пьет стаканами водку и бормочет что-то невнятное. Это — не портрет выдающегося исторического деятеля, не реалистический тип народного вождя, а образ романтического злодея⁶⁷.

Антиподом Хмельницкого является в романе Иеремия Вишневецкий, обрисованный на пьедестале полководческого гения и во всем блеске грозной славы усмирителя бунтов, как великий муж, ниспосланный провидением. Его карательные подвиги, показанные в романе, чудовищнее злодеяний Хмельницкого. Но различное отношение польских рыцарей к противоборствующим вождям-исполинам, подчеркнутое соответствующими контрастными эпитетами, придает их образам противоположную эмоциональную окраску. В изображении Сенкевича, князь одержим великой государственной идеей. Ради нее, во имя «достоинства Речи Посполитой» (VIII, 189) он считает своей обязанностью истреблять непокорных крестьян и казаков «без остатка» (VIII, 166), «наказывать без меры и милосердия» (VIII, 92). Решающее значение для понимания образа Вишневецкого имеет драматическая сцена тяжелой борьбы князя с самим собою перед ликом распятого Христа. Князь не менее гетмана тщеславен и кровно обижен распоряжением центральных властей, поставивших над ним бездарных военачальников. Его амбиция была уязвлена, и надо было сделать выбор: или повиноваться нелепому распоряжению властей и заодно примириться с мыслью о неизбежном падении Речи Посполитой, или, действуя наперёкор властям, попытаться спасти отчизну. Шляхта,

⁶⁷ Небезынтересно отметить, что этот образ трактуется Сенкевичем по существу в духе той же поверхностной романтической традиции, в какой оценивалась историческая роль украинского гетмана в романе «Из бурного времени» (1882) Т. Ежа — писателя, который в противоположность автору романа «Огнем и мечом» признавался несомненным поборником прогресса и демократии (См.: Z. S z w e y k o w s k i. «Trylogia» Sienkiewicza, str. 26—28).

вершившая судьбами страны, сама шла к нему, наделяя его фактической властью верховного правителя. Только он один мог бы еще предотвратить катастрофу, мог бы «пожрать» бунт и еще «вскормиться его телом», присоединить казаков к шляхте и завоевать Крым, уничтожить вампира в его собственном логове. Но для этого надо было сначала растоптать Запорожье, пролить океан крови, сломить казачество, подавить его, а потом дать покоренным все: отменить насилие, притеснения, водворить порядок и спокойствие — вот тот путь, который представлялся князю единственно достойным великой Речи Посполитой. Но ведь и Хмельницкий, размышлял он, тоже прикрывался знаменем общественного блага и во имя его попирает закон и величие Речи Посполитой. Не то же ли самое и он, Вишневецкий, хочет делать? «Наихудший враг это не Хмельницкий, а внутренняя неурядица, своеволие шляхты, малочисленность и недисциплинированность войска, бурливость сеймов, раздоры, распри, смута, лень, личные счеты и непослушание — непослушание прежде всего» (VIII, 254). Подумав об этом, буйный князь смирился. Прус и Дзедушицкий находили довольно странным, что великий муж, претендовавший на роль спасителя отчизны, из двух возможных решений выбрал самое нелепое, совсем не характеризующее его как великого вождя. Но в том-то и дело, что Вишневецкий — фигура не просто идеализированная, а *идеальная*, созданная по образцу шляхетских панегириков и нарочито противопоставленная типу своевольных феодалов. Величие князя, его способности и возможности — только предполагаемые, только воображаемые им самим, его сподвижниками и автором, для которого главное заключалось в олицетворении отвлеченной патриотической морали. Именно в плане отвлеченного морального противопоставления, а не в сравнении действительного исторического значения Хмельницкого и Вишневецкого раскрывается идея их образов.

Хотя возвеличение Вишневецкого и принижение Хмельницкого, расходясь с исторической достоверностью, противоречит также реалистической правде, тем не менее их образы производили поэтическое впечатление на значительную часть читателей. Чтобы раскрыть действительную основу этой поэтической впечатляемости, необходимо принять во внимание значение художественного метода, который, будучи определенным способом обобщения, является тем самым и определенным способом воздействия на читателя. Мы знаем, что не только писатели с реакционным мировоззрением, но и революционные романтики переиначивали роли исторических лиц в соответствии со своей тенденцией, значение которой определялось не верностью исторической правде прошлого, а непосредственным отношением к современной идейной борьбе. Нечто подобное наблюдается и у Сенкевича. Переосмысление исторического значения Вишневецкого и Хмельницкого у него связано с гнетущей современностью, в условиях которой

потомки бывших врагов оказались в одинаковом положении бесправных наций. Поэтому с точки зрения современной Сенкевичу действительности, идеализация Вишневецкого означала одобрение бескомпромиссной патриотической борьбы, а очернение Хмельницкого — осуждение соглашательства с русским самодержавием⁶⁸, подавлявшим поистине с азиатским варварством Тугай-бея и малороссов, и поляков. Тогдашние читатели великолепно чувствовали эту идейную направленность романа, а реакционная критика в лице Тарновского, Скроховского, Лапицкого и других спекулировала на патриотических чувствах своего народа⁶⁹.

Подход Сенкевича к оценке польско-украинских отношений XVII в. в основе своей романтический и притом, безусловно, реакционный. Реакционным является прощляхетское классовое содержание его патриотической морали, оправдывающей интересами сохранения государственной целостности Речи Посполитой ее борьбу с освободительным движением украинцев. Впрочем, романтический способ изображения, устраняющий с поля зрения конкретные причины борьбы казачества с панами, в значительной мере скрадывает националистический характер авторской тенденции. Преднамеренно ли отвлекался Сенкевич от социальной сущности конфликта или под влиянием тогдашней историографии, в данном случае не суть важно. Если верно, что романтизм с его особым методом порождается *объективными* причинами, то верно и то, что писатель, даже при сознательном стремлении к реализму, на деле — в силу объективных факторов — может создавать по существу романтические образы. Между тем романтическое искусство воспринимается иначе, чем реалистическое. Основой реализма служит преимущественное воспроизведение типического. Являясь в одном отношении отдельным, индивидуальным, а в другом — общим, свойственным многим или даже всему классу в целом, типическое тем самым опосредует переход мысли читателей от единичного образа к общему суждению о множестве сходных, однопорядковых предметов и явлений действительности. Напротив, для романтического искусства изображение типических характеров и обстоятельств совсем не обязательно, и потому оно воспринимается иначе. Оно действует не по закону опосредованного заключения от единичного к общему через типическое, а путем внушения общего через

⁶⁸ См.: Z. S z w e y k o w s k i. «Trylogia» Sienkiewicza, str. 39.

⁶⁹ Тарновский, например, интерпретируя «пророческие» слова Скупетуского, сказанные гетману, писал: «И кто знает, не начинается ли сбываться это предсказание, не приходит ли година возмездия за Хмельницкого, неволи, и преследования, и преднамеренного уничтожения Руси (т.е. Украины.—И. Г.), какого не бывало во времена польского правления...» (S. T a r n o w s k i. Studia., t. V, str. 53).

олицетворение авторского идеала или на основании воспроизведения исключительных индивидов, раскрывающих ведущую мысль своими частными отношениями, в пределах которых она может быть истинной. В этой связи о романе «Огнем и мечом» следует заметить: каковы бы ни были причины конфликта между панской Польшей и угнетенной Украиной, это не исключает того, что в общей борьбе масс с обеих сторон могли участвовать также люди, по-особому относившиеся к общественному конфликту своих групп и не выражавшие их типических стремлений. А так как в художественном произведении индивидуальные судьбы героев имеют решающее значение, то понятно, что их особые, личные цели, их характеры и страсти становятся основой для переживаний и размышлений читателя — основой поэтического воплощения идеи. Такими героями в романе «Огнем и мечом» являются, с одной стороны, Богун с казаками, с другой — Скшетуский и его друзья.

Не считая Хмельницкого, Богун — единственный представитель казачества, образ которого дан крупным планом в романе. Остальные представители этого лагеря — вымышленные герои и лица с историческими именами: Татарчук, Барабаш, Кривонос и другие — фигуры эпизодические.

Образ Богуня, нарисованный романистом под влиянием Кубали⁷⁰, воспроизводит черты лихого атамана⁷¹, прославившегося отважными походами в Крым. В его трагическом характере необузданная свирепость уживалась с благородством, отчаянное бесстрашие рыцаря — с грустью мечтательного трубадура, жестокость разбойника — с нежностью влюбленного. Это сочетание противоречивых штрихов в образе цельной природы удалого молодца довольно верно воспроизводит тот этнографический тип, который, согласно Кулишу, сложился на Украине вследствие вековой борьбы с опустошительными татарскими набегами, под влиянием ежедневных опасностей, угрожавших украинцу со стороны его хищных соседей. «Отчаянная смелость, жажда хотя минутной радости, хотя той радости, какую дает надежда на успех покушения, полное забвение последствий и равнодушие к смерти — таковы были общие черты характеров, с которыми панам-колонизаторам приходилось иметь дело»⁷². Наделяя этими этнографическими чертами своего героя, Сенкевич представляет Богуня отчаянным храбрецом, который мужественно дрался с панами в силу

⁷⁰ O. G ó r k a. «Ogniem i mieczem» a rzeczywistość historyczna, str. 42.

⁷¹ С историческим героем освободительной борьбы украинского народа, прославленным полковником Иваном Богунем, герой Сенкевича не имеет ничего общего ни по своему характеру, ни даже по чисто внешним данным биографии. Единственными качествами, унаследованными героем Сенкевича от исторического лица, являются только отвага и физическая сила Богуня.

⁷² П. А. Кулиш. История воссоединения Руси, т. 1, стр. 158.

прирожденной воинственности, не принимая, однако, близко к сердцу общенародного горя. Сердцем казачьего полковника владеет только любовь к Елене. В одной из сцен, перед нападением на Разлоги, он даже говорит, что, если бы ему отдали «эту деву», он стал бы другом ляхов, их саблей, их заклятою душою, их псом и вместе с ними пошел бы на Хмельницкого, на родных запорожских братьев. Правда, художественный такт предостерег Сенкевича от чрезмерного преувеличения подобного мотива действий прославленного героя Украины. Он заставляет Богуну сделать это признание в приступе черной меланхолии, подчеркивающей силу его любви, но не ослабляющей впечатления от сказанных им перед тем слов: «Я свою дорогу знаю» (VIII, 12). В целом колоритный образ Богуну согласуется с теми особенностями, которыми наделен в романе «дикий» народ, чуждый политических и религиозных стремлений, привыкший к дикой, безграничной свободе, как сама степь. Он, несомненно, был бы совершеннейшим типом, если бы такое население существовало на Украине в XVII в., — оно порождено фантазией некоторых историков, тем охотнее принятой романистом на веру, что подобный вымысел соответствовал его классовым иллюзиям. Поэтому независимо от того, предполагал ли Сенкевич нарисовать романтический образ или реалистический тип, Богун по существу является романтическим героем, фигурой весьма правдоподобной, но совершенно не типичной для казачества. В показе Сенкевича и Хмельницким и Богуну движут сугубо личные побуждения. Разница между ними состоит, однако, в том, что первым владеет изменное чувство мести, вторым — благородное чувство любви, неразделенность которой еще более усугубляет трагическую судьбу героя, делает его образ поэтически обаятельным.

Соперник Богуну — Ян Скушетский, один из самых мужественных офицеров Вишневецкого, — кроме фамилии, тоже не имеет ничего общего с исторической личностью⁷³. В первоначальной обрисовке главный герой романа «Огнем и мечом» является перед нами в облике благородного молодого рыцаря с типичными чертами шляхетского высокомерия. При встрече с незнакомым ему до того Хмельницким он недоумевает, откуда у него такое гордое выражение чувства собственного достоинства, какое он замечал ранее только на лице князя Вишневецкого, у которого оно, однако, «являлось естественным даром природы, свойственным знатному происхождению» (VII, 12). Пока спасенный им незнакомец не назвал себя шляхтичем герба Абданк, он не подал ему руки, считая для себя унижительным принимать благодарность не от дворянина. Его крайне удивляло и то, что Хмельницкий, носивший при себе саблю, не разделался с Чаплинским по шля-

⁷³ См.: O. G ó r k a. «Ogniem i mieczem» a rzeczywistość historyczna, str. 5, 79—89.

хетскому обычаю. Как это делается, Скшетуский вскоре показал в корчме у Допула. Его не смущало то, что он, по неведению, помог бежать от преследования польских властей опасному врагу Речи Посполитой, зато угрозы чигиринского подстаросты Чаплинского задела его за живое. Не долго думая, Скшетуский — ко всеобщему удовлетворению шляхты — схватил разбуянившегося подстаросту одной рукой за широрот, другой за штаны и вышиб им дверь корчмы. Сословная спесь и склонность к самоуправству предвещали в Скшетуском типичный характер польского шляхтича. Типичным выражением шляхетского отношения к магнату является также преданность Скшетуского Вишневецкому и его уверенность в том, что княжеская опека гарантирует ему безнаказанность. Однако в дальнейшем изображении этого отношения писатель отрывается от реальной почвы и, сближая верно-подданничество героя с патриотизмом, стирает существенную разницу между ними. В действительности привязанность шляхты к можновладцам была верным признаком провинциальной ограниченности, противоречившей и общегосударственным интересам, и подлинному патриотизму. Но Сенкевич, освободив Вишневецкого от своекорыстных побуждений, приукрасил заодно и верно-подданническое усердие его слуги. Он приравнял феодальный патриотизм Скшетуского к современному, возвеличил его преданность князю до бескорыстного служения отечеству и, сильно преувеличив иллюзию патриотической целеустремленности героя, заслонил ею типичные черты его характера. В результате образ Скшетуского, как констатирует Швейковский, утратил свою первоначальную реалистическую выразительность и превратился в идеальное воплощение идеи самоотверженного служения Речи Посполитой. В этой роли самоотверженного патриотического рыцаря он и фигурирует на страницах романа. Автор заставляет его действовать только в эпизодах возвышенного назначения, например, в сцене спора с Хмельницким; во время чествования гетмана в Переяславле, где герой, рискуя жизнью, спасает честь Речи Посполитой и т. д. Идеальная функциональность его образа подчеркивается и тем, что Скшетуский, горюя по невесте, больше отчаивается, чем разыскивает ее, — ее поисками заняты его друзья. Швейковский правильно указывает, что развернутое изображение любовных походов Скшетуского принизило бы его образ, возвышенный до идеала, подчеркнуло бы личный мотив его борьбы с Богуном и тем ослабило бы их противоположность. Но это идеальное превосходство имеет тот недостаток, что польский рыцарь уступает своему сопернику в жизненности и эстетической обаятельности, по поводу чего некоторые критики язвительно острили, что Елена необоснованно предпочла казаку пана Скшетуского.

Иной характер идеального богатыря представлен в образе литовского исполина шляхтича Лонгина Подбиенты. Наделенный

сверхъестественной силой, кротким нравом и ограниченной головой, литовский феодал выступает сначала в комической роли странствующего рыцаря. В нем типичен пережиток тех времен, когда еще бывало хаживали на турок и татар с верою в богоугодность истребления недругов христианства. За этой верой в святость борьбы с неверными скрывалось чувство земной мести хищникам, опустошавшим и украинские и польские земли. Карательные подвиги сподвижников Вишневецкого были не по душе литвину. Но в пылу сражений, обуреваемый яростью битвы, он из добродушного великана превращался в страшного воина. Грозный в бою, он вырастает в величественную фигуру рыцаря. Ему удается исполнить свой обет: одним ударом обезглавить трех турок, участвовавших в штурме Збаража. До значения идеального богатыря его образ возвышается в заключительной трагической сцене смерти.

Третья героическая фигура, которая в последней части «Трилогии» становится центральной, — это пан Володыёвский, маленький рыцарь, обладавший, однако, такой сноровкой фехтовальщика, которая сделала его, по определению автора, смертельно жальщей осой.

Эти три идеальных рыцаря, олицетворяющие исключительную патриотическую самоотверженность, невероятную силу и невиданную ловкость, связаны дружбой с паном Заглобой и немало обязаны ему эстетической впечатляемостью своих образов.

Польская критика времен Сенкевича почти единодушно упрекала его в том, что он неоправданно много страниц посвятил Заглобе. Иные утверждали даже, что дружба польских рыцарей с Заглобой не делает им чести и нарушает монолитность стиля рыцарской эпопеи, снижает ее художественное достоинство. В отношении последнего дело обстоит как раз наоборот.

Первоначально Заглоба был задуман как эпизодический персонаж с комическими чертами. Но художественное чутье, видимо, подсказало Сенкевичу, что в общении с Заглобой идеальные герои становятся более полнокровными, а сцены — более живыми. В результате Ян Заглоба, шляхтич герба Вчеле, начал расти и превратился в главное действующее лицо «Трилогии», сделавшись ее душою. Кто же такой Заглоба и откуда у него такая магическая сила одухотворения идеальных героев?

В романе «Огнем и мечом» автор представил его как тучного «старого шляхтича» и «старого пьяницу» с бельмом на глазу и вмятиной во лбу величиною с талер. Где он получил эти знаки отличия, никто не знал. Замечали, правда, что он боится соваться властям на глаза, но почему — известно было только ему самому. Словом, в романе «Огнем и мечом» Заглоба предстал перед нами как темная личность шляхетского авантюриста. Характернейшими свойствами его природы были лживость и наглость, которые в сочетании с его неистощимым хитроумием, находчивостью, нераз-

борчивостью, а подчас и добрыми порывами сердца дают самые неожиданные эффекты. Из них наиболее поразительный — это превращение Заглобы из темной личности в почтенную персону, хотя он ни в чем не изменил своему характеру: по-прежнему лгал, по-прежнему пил и где мог дебоширил.

Если в романе «Огнем и мечом» он старательно избегал властей, то в «Потопе» мы встречаем его за одним столом с влиятельными магнатами. Уже с первых страниц «Потопа» мы узнаем, что имя Заглобы было известно во всей Речи Посполитой. Слава его покоилась, правда, на очень сомнительных подвигах. Он чувствовал себя храбрецом только в драках со шляхтой, да и то лишь, когда за его спиной стоял такой рубака, как Володыёвский; в толчее же военных сражений он всегда страдал одышкой, или, попросту говоря, задыхался от страха. Но зато он умел с помощью буйного воображения преобразовать даже проявления своей явной трусости в образцы беспримерной отваги и щедро наделять себя заслугами своих друзей. Когда на Подляшье образовалась конфедерация для борьбы со шведами и прославленные полковники перессорились из-за должности командующего, шляхта единодушно избрала регимантарем... Заглобу. Тарновский с раздражением замечает, что этот тип лгал так искусно, что в конце концов надул и самого автора: по мнению критика, в такую торжественную минуту Заглобе ни в коем случае не следовало вверять столь ответственный пост. Но, увы! шляхта верила Заглобе, не смела не верить ему. «Слушайте, почтеннейшие панове! — зывал Заглоба в одном из своих обращений к шляхте. — Кто не знает меня, тому я скажу, что я старый збаражец, который Бурляя, величайшего гетмана после Хмельницкого, зарубил вот этою старою рукой; кто же не слышал о Заглобе, тот, видать во время первой казацкой войны горох луцил, кур щупал или телят пас, чего я никак не могу заключить по вашему благородному рыцарскому виду» (XI, 250).

И так как никто из «благородных рыцарей» не имел ни малейшего желания превратиться в курошупа, то авторитет пана Заглобы рос во мнении легковерной шляхетской толпы, как на дрожжах. В последней части «Трилогии» этот герой пользовался уже такой известностью, что ему стоило произнести только два слова: «Заглоба sum!» — и паны почитали для себя честью носить его на руках. «...Смотрите! Вот образец, слава и гордость всего рыцарского сословия Речи Посполитой» (XVII, 22), — говорили о нем. Величайшим деянием Заглобы было, несомненно, возведение на трон сына «Яремы» Михала Вишневецкого. Не следует только думать, будто Сенкевич связывает развитие истории с личностью вымышленного им героя, как утверждали некоторые критики. Заглоба — лицо собирательное, представляющее тип безымянных людей его складки, оставивших, однако, глубокий след в польской истории. На это обратил внимание еще Людвик Страшевич,

давший самый глубокий анализ этого типа⁷⁴. По наблюдениям Страшевича, деяния Заглобы — это верное отражение того, что творилось в Польше, по крайней мере в течение двух столетий феодальной анархии. Заглоба не хотел иметь француза королем, потому что ему сказали, что под французом Речи Посполитой грозит *absolutum dominium*, — припугнули призраком абсолютизма. В сознании шляхетства абсолютизм связывался с ущемлением сословных привилегий, и поэтому паны почитали своим патриотическим долгом поносить всякого, кто помышлял об ограничении шляхетских свобод, а вернее — об обуздании магнатского произвола. Политическое представление шляхты в силу ее материальной зависимости от możновладцев не в состоянии было возвыситься до понимания общегосударственных интересов Речи Посполитой, и здесь всегда в преизбытке находились субъекты вроде Заглобы, которые или за плату, или из сословной фанаберии, вследствие узости провинциального кругозора, становились орудиями феодальной анархии, слепыми защитниками своекорыстных интересов магнатства. Таким тщеславным орудием своекорыстных стремлений подканцлера Ольшевского стал и Заглоба. Благодаря своей репутации первого рыцаря, смышленной голове, горластой глотке и хорошо подвешенному языку он сумел склонить шляхту на сторону «беднейшего из бедных», беднейшего не только вотчинами, но и духом — победа Заглобы на выборах стала польскому государству нескольких поражений.

Некоторые критики находили необоснованным то, что Заглоба лгал в глаза честным людям и не встречал с их стороны отпора. Действительно, Заглоба покрыл себя неуязвимой славой и сделался всеми почитаемой персоной вследствие молчаливого содействия своих безукоризненно честных друзей. Суровый и рассудительный Скшетуский, прекрасно знавший цену храбрости старого шляхтича, только ухмылялся, когда Заглоба похвалялся своими подвигами. Володыёвский, с удивлением слушая, как Заглоба брал на себя его подвиги, усиленно шевелил усами, но обманывать людей не мешал приятелю. И не только шляхта, но и магнаты Сапега, Любомирский, Замойский, Собеский, даже сам король любил его рассказы. На первый взгляд кажется, что неподкупная честность Скшетуского, Володыёвского и Подбиенты несовместимы с попустительством бессовестной лжи, что их дружба со старым шляхетским краснобаем не вяжется с логикой их характеров и нарушает цельность их идеальных образов. Но эти крайности противоречия представляются несовместимыми только в абстракции.

То, что Заглоба хвастается с увлечением, лжет самозабвенно, красноречиво и нагло, конечно, является индивидуальной особенностью только его буйного воображения. Но то, что его лживыми

⁷⁴ L. S t r a s z e w i c z. Zagłoba. — «Kraj», 1901, N 50, str. 6—8.

измышлениями заслушиваются и шляхтичи, и магнаты, указывает на типичность этой индивидуальной черты характера героя — на то, что она развилась в нем под влиянием соответствующей среды и, следовательно, воплощает какое-то общее сословное содержание. Какое именно? В условиях Речи Посполитой, т. е. в условиях феодальной демократии, ее гражданин — польский шляхтич — мог воображать и действительно воображал себя равным магнату и даже королю. Эта политическая иллюзия поддерживалась в нем и можновладцами, и претендентами на польский престол, которые, как нигде, нуждались в услугах шляхетской толпы, в ее голосах и саблях при решении вопросов на сеймах и сеймиках, в трибуналах, во время выборов короля и в непрерывной междоусобной борьбе. Уклад самой общественно-политической жизни содействовал, таким образом, широкому распространению в шляхетской среде ложных представлений о самой себе, поощрял в ней фанаберию и хвастовство, которое в известном смысле считалось даже признаком хорошего тона, признаком истинно шляхетского воображения, т. е. воспринималось в качестве своеобразной формы идеологического самосознания класса. Заглоба и является совершеннейшим типом, воплощающим это изображение своего сословия. Не случайно поэтому он достигает такого успеха с помощью лжи и обмана. Он лжет и обманывает, но неспроста и не совсем обычно, а из любви к искусству и всегда на шляхетский манер. По меткому замечанию А. Потоцкого, он даже чихнуть не умеет иначе, как по-шляхетски: до того проникнут весь строй его мыслей и чувств сословной заскорузлостью.

Заглоба слышал, что в других краях между дворянами бывает большая разница, но, по его мнению, это, должно быть, паршивая шляхта. Он признается Володыёвскому, что он, Заглоба, может понять разницу между псами, например, лягавыми, борзыми и гончими, но между шляхтичами, по его убеждению, такой разницы быть не может, потому что паны были бы тогда не шляхетской братией, а сукиными сынами. Высокое мнение о достоинстве шляхтича нисколько не мешало ему бражничать с казаками, разумеется, за их деньги. Правда, Скшетуского он уверял, что делает это не ради собственного удовольствия, а pro publico bono, ради общественного блага, и с риском для жизни, ибо, пьянствуя с казаками, удерживает их таким способом от восстания. В Збараже, не довольствуясь компанией офицеров и шляхты, он не чурался и общества мещан, расхваливая их мед. Когда Володыёвский стал срамить его, говоря, что непристойно шляхтичу якшаться с людьми низшего звания, так как от этого падает уважение ко всему сословию, Заглоба отвечал, что виною тому законы, которые позволяют мещанству богатеть и приходиться к такому достатку, какой должен быть уделом только шляхты; он предсказывал, что это не приведет к добру — и продолжал делать свое.

При виде войск Хмельницкого, стягивавшихся для осады Збаража, Заглоба, изрядно струсив, восклицает, обращаясь к Скшету-скому: «Боже милосердный, их чересчур много!... Скажи, пожалуйста, что этим вора́м нужно? Не лучше ли было бы каждому сукиному сыну сидеть дома? Спокойно справлять барщину? Чем мы виноваты, что нас господь бог сотворил шляхтой, а их хамами и повелел повиноваться нам? Тьфу! злость меня разбирает! Кроткий я человек — хоть веревки вей из меня — но пусть и меня не приводят в бешенство. Слишком много дали им воли, слишком много хлеба, вот они и размножились, как мыши на гумне, — и теперь на кошек кидаются» (X, 45—46). Одним словом, за шутовскими остротами Заглобы и его хитроумными уловками, его фортелями, скрывается по существу правдивый облик тогдашней шляхетской массы — морально неразборчивой и политической легкомысленной, но чрезвычайно храброй на глупости, своевольной и очень хвастливой. Русский критик К. Храевич верно сказал, что «на всем длинном протяжении «Огнем и мечом», «Потопа» и «Пана Володыёвского» нет лица, от которого так бы веяло жизнью, как от пана Заглобы. Эта типичная фигура изображена так правдиво, очерчена такими яркими красками, с такой поразительной законченностью отделки, что ею не перестаешь восхищаться»⁷⁵. Действительно, Заглоба — это тип, способный выдержать сравнение с наиболее впечатляющими образами мировой литературы. Глубоко типичным делает его то, что Заглоба, являясь в романе «Огнем и мечом», пожалуй, единственным думающим человеком среди своих друзей, всегда очень верно и притом несравненно полнее идеальных героев, всесторонне выражает окостеневшее, веками освященное классовое самосознание «исторического сословия» — истинное отношение консервативной шляхты и к крестьянству, и к мещанству, и к конфликту с казачеством, и к общественно-политическому укладу Речи Посполитой, и к понятиям о шляхетской чести и т. д. и т. п. В сущности Страшевич справедливо утверждал, что тип Заглобы представляет собой совершенный синтез шляхетской заскорузлости и включает в себе объяснение позднейшего падения Речи Посполитой; что это он, Заглоба, был оплотом феодальной анархии в стране, угнетал крестьян, грабил мещанство, восстановил против Речи Посполитой казачество. «Это — тот червь, который в течение двух с лишним столетий точил корни политического существования Польши»⁷⁶.

В необычайной емкости и правдивости образа Заглобы и заключается чудодейственный источник одухотворения идеальных рыцарских характеров, истинная сущность которых проявляется

⁷⁵ К. Храевич. Пан Заглоба. — «Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки», 1901, № 1, стр. 42.

⁷⁶ L. Strasze w i c z. Zagłoba. — «Kraj», 1901, N 50, str. 8.

в реалистическом образе пана Заглобы. Уже сам факт близости с подобным типом характеризует известным образом и его друзей: он воплощает изнанку их рыцарской доблести. Именно благодаря общению с Заглобой резко выделенные и преувеличенные до невероятности героические черты Скшетуского, Подбиенты и Володыёвского не представляются абстрактными, оторванными от реальной жизненной основы — они кажутся только исключительными в ряду обычных. Так, Подбиента — фигура и не типичная для того времени, и не реальная своей сверхъестественной силой — производит, однако, неотразимое впечатление живого человека отчасти благодаря Заглобе, который все время подчеркивает его обыденность. Так, обозлившись на друзей за их решение пробраться из осажденного Збаража с донесением, он говорит в сердцах Скшетускому: «Меня не удивляет, что такие вещи выдумывает пан Подбиента! Кулак всегда заменял ему смекалку, а с тех пор, как он обезглавил трех величайших дураков среди турок, сам сделался четвертым...» (X, 112). Он то и дело говорит о Подбиенте и Володыёвском, что «их обоих святой дух не просветил» (X, 112). Заглоба иначе, чем автор, относится к подвигам рыцарей — без пафоса, по-панибратски — и в результате, с одной стороны, высмеивая их недостатки, приучает читателей смотреть на них как на обыкновенных людей подстать ему самому; а с другой — приписывая себе их подвиги, представленные романистом в духе рыцарской фантастики, выворачивает наизнанку эту фантастику, раскрывая ее реальную подоплеку.

Сходную функцию связующего звена между идеальным и реальным выполняет также образ Жендзяна, паж Скшетуского.

Если Заглоба, не жалея ни своих, ни чужих денег, знал только одно применение богатству — пропивать, то паж Скшетуского, напротив, был стяжателем. Он верно служил Скшетускому, но небескорыстно — он не упускал ни единого случая содрать с пана мзду за свои услуги. Оборотом обманом казака, скупить за бесценок награбленное или самому ограбить — для него было привычным делом, которое он ставил себе даже в заслугу, говоря, что провести врага — святой долг патриота. Он лгал и хитрил не меньше Заглобы, но не из любви к искусству, а с корыстной целью. Когда он, например, признается друзьям, что у него мелькала мысль прирезать раненого Богуна, но что он воздержался от этого, боясь запятнать свою шляхетскую честь, ему не веришь. Если он не убил раненого, то скорее потому, что ему выгоднее было втереться к нему в доверие, получить от него нужные сведения и потом донести на него польским властям, т. е. расправиться с ним чужими руками. Он вообще действовал только по расчету, был прирожденным сутягой и мстительной натурой. Не случайно Заглоба, считавший Жендзяна наследником своего искусства по части фортелей, был убежден, что «эта шельма» перецеголяет даже его самого, если только не угодит на виселицу.

Включение в компанию героических характеров людей обыкновенных: Заглобы, Жендзяна и других фигур с реалистическими чертами, указывающими на их принадлежность к типичной среде,— обеспечивает всем персонажам связь с действительной жизнью. Именно благодаря этому идеальные, доведенные до совершенства качества ведущих положительных героев, обрисованных в приподнятой, романтической манере, приобретают необходимую жизненную убедительность. Идея «поддержания духа», обусловившая такую систему образов, предопределила и основную особенность композиционного построения романа «Огнем и мечом».

По словам Пруса⁷⁷, в романе представлены две борьбы: одну ведут шляхта с казачеством и Вишневецкий с Хмельницким из-за Украины, другую — Скшетуский и его друзья с Богуном и его друзьями из-за княжны Елены. Война играет судьбами влюбленных и, наоборот, спор из-за девушки усиливает ожесточение героев и порождает даже несколько мелких военных эпизодов. Мы видим, таким образом, говорит Прус, не только столкновение масс, но и причину личной вражды и ненависти, подогревающих ярость схватки частных групп и отдельных воинов. Причем приключения всегда согласуются с характерами действующих лиц и мотивируют их поведение. Так, Скшетуский спас Хмельницкого, не зная, кто он; тот в свою очередь из благодарности спас его. Княгиня Курцевич нарушила свое слово, данное Богуно, и втайне от него просватала Елену за Скшетуского, любимца Вишневецкого, потому что боялась польского магната больше, чем казачьего полковника. Богуи напал на Курцевичей в Разлогах, сжег их усадьбу, истребил их самих и перешел на сторону Хмельницкого вследствие своего возмущения вероломством княгини и ненависти к своему сопернику. Заглоба, до того бражничавший с казачком, бежал от него с Еленой потому, что ему было совсем не по пути с восставшей чернью и он боялся мести панов за свое панибратство с Богуном. Слава Заглобы стала расти именно потому, что, похитив Елену, он оказал Скшетускому неоценимую услугу и благодаря этому приобрел в нем и в лице его друзей, не исключая самого князя, грозных покровителей. Словом, все звенья частной интриги связаны причинно и обусловлены одно другим. Но вот объяснений, из-за чего разгорелась война масс, почему в ней некогда могущественная Речь Посполитая терпела одно поражение за другим, какие моменты военной стратегии и тактики решали исход сражений полков и армий,— в романе мы по существу не находим. Прус, конечно, утрирует, когда категорически заключает: «Без ответа на эти вопросы нет исторического романа, есть только история ссоры Скшетуского с Богуном,

⁷⁷ В. P r u s. «Ogniem i mieczem...» — «Kraj», 1884, N 28, str. 3.

обрисованная на фоне чересчур обширном»⁷⁸. Не совсем так. Исторический роман оправдывает свою специфику и в том случае, если он знакомит нас с частной жизнью людей изображаемой эпохи, их обычаями и характерами. Роман «Огнем и мечом» удовлетворяет этому требованию. Но, разумеется, широкий охват событий еще не делает это произведение повестью об исторических судьбах народов, как доказывала польская консервативная критика,— в этом отношении Прус прав. Он прав и в том, что любовная интрига не характеризует сущность тогдашней войны. «Может быть, что кто-то там боролся из-за женщины,— поясняет критик,— этот фактор можно найти даже в жизни Хмельницкого, но не на первом, а на десятом месте. Напротив, спор между украинским крестьянином, попом и окрестянившимся казаком, с одной стороны, и польским шляхтичем, ксендзом и можновладцем, с другой — представлял бы тип тогдашней войны»⁷⁹.

Иначе говоря, любовно-приключенческая интрига романа «Огнем и мечом» нетипична и, следовательно, расходится с задачей реалистического воспроизведения событий. Зато она соответствует задаче «поддержания духа». Кроме занимательности, она имеет то достоинство, что ставит ведущих героев в такие положения, при которых личные качества их рыцарской природы, в полном соответствии с авторским замыслом, раскрываются с наиболее привлекательной стороны. Поэтому, хотя борьба из-за девушки является частным эпизодом общего конфликта, в композиционном плане ей отводится роль сюжетного стержня повествования, тогда как картина войны шляхты с казачеством служит только фоном для любовно-приключенческих походов. Общественная тема соединяется здесь с личной так, что в центре внимания оказываются индивидуальные особенности исключительных характеров польского рыцарства. Для более конкретной трактовки общественной темы, при которой раскрывались бы причины восстания, причины военных поражений Речи Посполитой и т. д., требовалась постановка совершенно иной идейно-художественной задачи. Отвлеченная патриотическая мораль в единстве с идеей противопоставления величественного прошлого никчемной современности обусловила именно такое построение романа, его образную систему и способ типизации и идеализации характеров.

Искусное сочетание романтического изображения с реалистической типизацией ряда характеров породило немалую путаницу в критике и дало повод к смешению авторской тенденции с мироощущением изображаемых действующих лиц. В свою очередь отождествление позиции героев с позицией автора послужило основанием для противопоставления прекрасной формы произведения

⁷⁸ В. P r u s. «Ogniem i mieczem...»—«Kraj», 1884, N 28, str. 3.

⁷⁹ Там же.

его порочному содержанию и многочисленных обвинений романиста в неправдивости, полнейшем произволе и т. д.

Так, Антонович, который — подобно многим другим критикам — подходил к роману с требованием исторического реализма, обнаружил в романе немало искажений, странных противоречий и явных нелепостей. Избрав период, когда Речь Посполитая терпела самые крупные поражения, Сенкевич, по словам Антоновича, вынужден был изворачиваться. Излагая ход военных действий по впечатлениям Скшетуского, он заставляет его болеть во время битвы у Желтых Вод, удерживает его в плену, в глубоком тылу действующей армии Хмельницкого во время корсунского сражения и заблаговременно отправляет в далекую рекогносцировку накануне пилявецкого разгрома. Зато мелкие стычки у Махновки и Константинова разрастаются у него до крупных сражений. В одной из этих стычек, невзирая на то, что вся армия Хмельницкого, по словам историка, насчитывала 20 полков, романист позволяет своим героям сразить 14 казачьих полковников.

Антонович, а позднее и Яцимирский полагали, что Сенкевич наделял шляхту «врожденными» добродетелями в силу своего убеждения в превосходстве «белой кости». Так, сила и храбрость Богуна дают повод героям заподозрить его мать в незаконной связи со шляхтичем, тогда как дикость казачьего полковника признается унаследованной от матери-крестьянки. Если героиня романа Елена оказывается небывалой красавицей с благородной душой, потому что в ее жилах течет княжеская кровь Курцевичей, то ее тетка, родом «из семьи сомнительного происхождения» (VII, 56), напротив, отличается корыстолюбием, грубостью и подлостью.

Свое мнение о превосходстве польского рыцарства над недворянским населением Украины автор романа «Огнем и мечом», по наблюдениям Антоновича, поддерживает всевозможными стилистическими приемами и эпитетами. Казаки у него не говорят, а верещат, не возражают, а ревут, не поют, а воют. Описание народной толпы постоянно сопровождается эпитетами: «народ дикий и разбойничий» (VII, 35), «толпы пьяных, окровавленных мужиков» (VII, 213), и т. п. Прус замечает в этой связи, что Сенкевич соблюдает только показную справедливость, что он только вежлив по отношению к нескольким казачьим персонам. «Массу он трактует как свору бешеных псов, у которых душу заменяет рязящий дух сивухи»⁸⁰. Восставшие, по роману, только то и делают, что грабят и убивают, жгут города и села, уничтожают посевы и сады. Антонович находит такую картину совершенно бессмысленной, ибо здесь что ни слово, то необъяснимая загадка: непонятно, кого же убивали и грабили восставшие, если все украинское население ушло к Хмельницкому; зачем они жгли города и села, в

⁸⁰ В. Прус. «Ogniem i mieczem...» — «Kraj», 1884, N 29, str. 4.

которых сами жили; зачем они уничтожали хлеб, если им приходилось кормиться древесною корою?

Столь же странным противоречием кажется историку и то, что в изображении Сенкевича представители высшей культуры — польские паны — не только не отличаются гуманностью, но оказываются более жестокими и кровожадными, чем дикая чернь. Казаков они всегда истребляют поголовно. По пути князя Вишневецкого, усмиряющего бунты, «исчезают села, слободы, хутора и местечки и вместо них торчат окровавленные колы и виселицы» (VII, 224). Взяв приступом Погребище, этот князь истребил всех его жителей, из них семьсот повесил, двести посадил на кол, приказав при этом: «Казнить их так, чтобы они чувствовали, что умирают» (VIII, 136).

С отвращением рисуя картины повального пьянства казаков, писатель в то же время показывает, что и его излюбленные герои не лишены этого порока. «Таким образом, — заключает историк, — сличая бытовые черты культурной шляхты и диких хлопов, мы находим разницу лишь в произвольных эпитетах, даваемых автором обеим группам, но не можем ее усмотреть в поступках и деяниях, изображаемых самим г. Сенкевичем...»⁸¹.

Эти и многие другие противоречия, подмеченные критикой и в ряде случаев утрированные ею, действительно присущи роману «Огнем и мечом», который, являясь наиболее националистическим произведением «Трилогии», дает вместе с тем и наиболее искаженную картину действительности.

Но если бы грубое искажение истории являлось исключительно и только результатом субъективного авторского произвола, как думает Антонович и многие другие, если бы в романе не было никакой правды, то роман был бы не только исторически фальшивым, но и нехудожественным произведением. Между тем даже самые суровые судьи этого произведения не отказывают ему в художественности. Причем впечатляемость романа объясняют обычно мастерской техникой повествования, пластичностью образов, богатством языка и пр. — словом, красотой формы. И здесь мы сталкиваемся с нерешенной проблемой. Ведь достоинство формы — качество, обусловленное содержанием. Сама по себе форма еще ничего не объясняет. Так как она есть лишь оборотная сторона содержания, то, следовательно, ее красота, ее достоинство необходимо должны опираться хотя бы на частичную правду, или частичное соответствие содержания романа отражаемой действительности. В чем же заключается эта частица правды, которая делает форму романа «Огнем и мечом» эстетически обаятельной?

Прежде всего в том, что многочисленные искажения, отмечаемые критикой и отчасти действительно связанные с ложной пропяхетской, националистической позицией автора, в то же время

⁸¹ В. Антонович. Польско-русские отношения XVII в. — «Киевская старина», 1885, № 5, стр. 66.

являются верным воспроизведением отношения его героев к происходящему. Только потому, что именно в таком превратном виде события и лица представлялись одной из борющихся сторон — польской шляхте, ослепленной яростью феодальных завоевателей, — читатель верит в правдивость переживания рыцарей. И хотя от читателя не ускользает крайняя односторонность воспроизведения конфликта, тем не менее он чувствует известную правомерность такого освещения, соответствующего шляхетской предвзятости героев, и, в конце концов, сживаясь с ними, проникаясь пониманием их стремлений, заражаясь их страстью, начинает восхищаться живостью, колоритностью, красотой воспроизведения их образов, или теми самыми достоинствами формы, о которых говорит критика.

Солидаризируясь с патриотической шляхтой XVII в., романист неизбежно должен был освещать исторические события с ее позиций. Между тем с феодально-рыцарской позиции было естественно воображать освободительное движение бунтом разнузданной черни, стремление к раскрепощению — стремлением к дикой свободе, восстание против шляхты — массовым грабежом и убийством, бессмысленным варварским уничтожением плодов вековой цивилизации — словом, было вполне естественно третировать социальные, национальные и религиозные чувства хамов, верить в сверхъестественность или врожденность добродетелей шляхетства, видеть в борьбе с казачеством прежде всего военную сторону дела, раздувать мелкие стычки до размеров первостепенных сражений и похваляться своими ратными подвигами.

З. Качковский, рассказывая об изученных им архивах Барской конфедерации и подчеркивая, что в то время, во второй половине XVIII в., грубейшее невежество, наипричудливейшие представления, самые дикие предрассудки и суеверия были обычным явлением и что поэтому к свидетельствам очевидцев следует относиться с большим недоверием, между прочим, заметил: «Однако же намного хуже еще обстоит дело с подробными сведениями о штурмах и битвах. И не только в частных письмах, в которых порой слуга или родственник, выслуживающийся перед богачом, сообщает лживые или преувеличенные вести, ибо он должен непременно сообщить что-то, но и в так называемых «писанных газетах» содержатся тысячи противоречий. Не говоря уже о том, что, согласно им, почти в каждой стычке трупы падают горами, а пленные исчисляются, по меньшей мере, сотнями; но зачастую в них сообщается о крупных битвах, которых вовсе не было, а очень часто одна и та же битва носит различные названия. Сколько можно было бы насчитать по ним штурмов Кракова и Ченстохова, сколько неприятельских отрядов, уничтоженных поголовно или взятых в плен!»⁸²

⁸² Z. K a c z k o w s k i. Dzieła, t. I. Warszawa, 1874, str. 19.

Склонность к такого рода буйной рыцарской фантастике была свойственна шляхтичам XVII в. не меньше, чем барским конфедератам. Другое дело, что Сенкевич, опираясь на подобные представления шляхты о самой себе и окружающей ее действительности, *нарочито объективирует их в духе рыцарского эпоса*. К этому склоняли писателя его патриотическая идея «поддержания духа» и тенденция противопоставления величественного прошлого ничемной современности. Реалистическое освещение эпохи, кроме верного воспроизведения реальных стимулов борьбы шляхетства с казачеством, требовало от художника также известной иронии, которая подчеркнула бы его критическое отношение к феодальным насильникам. Но для Сенкевича возможность такого изображения резко ограничивалась ошибочным осмыслением последствий минувшей исторической трагедии.

Мы уже знаем, что Сенкевич вовсе не питал иллюзий на счет гуманности польских рыцарей. Более того. В одном из сильнейших эпизодов романа он представил трагическую смерть атамана Сухая-рука, которого князь Вишневецкий, глумясь над неприкосновенностью личности посла, приказал казнить вместе с другими казацкими делегатами. Отступавшее войско князя проходило мимо умирающего казака. «Теперь он не только был жив, но и по мере того, как проходили хоругви, провожал их страшными глазами — глазами, которые говорили: «Да покарает вас бог, с вашими детьми и внуками до десятого поколения — за кровь, за раны, за муки! Чтоб вы сгнули, вы и ваше племя! Да поразят вас все несчастья! Дай бог, чтоб вы кончались вечно — и ни умереть, ни жить не могли!» И хотя это был простой казак, хотя он умирал не в пурпуре, не на златотканной парче, а в синеньком жупане, и не в старинном замке, а под открытым небом, на колу, — его мучения, смерть, парящая над его головою, осеняли его таким величием, вложили такую силу и столько ненависти в его очи, что все хорошо поняли, что он хотел сказать, — и хоругви в молчании проезжали мимо него, а он, в золотом сиянии полудня, возвышался над ними и, как факел, светился на свежооструганном колу...» (VIII, 98—99).

Для части соотечественников Сенкевича, которые действительно «кончались вечно — и ни умереть, ни жить не могли», — проклятия этого казака были исполнены жуткого символического смысла: они напоминали о той вине предков, которую, по убеждению Сенкевича, позднейшим поколениям приходилось искупать ценою собственного несчастья. Значит, автор романа «Огнем и мечом» не закрывал глаза на зверства польских панов. И если он тем не менее не возбуждает чувства нравственного негодования своим описанием их жестокости, если он даже с симпатией показывает их ратные подвиги, то только потому, что он считал подобные варварские нравы чем-то весьма обычным для изображаемой эпохи и к тому же думал, будто бы победа Речи Посполитой в

минувшей битве была в интересах обеих наций, — и поляков, и украинцев. Правильное осмысление свершившегося возможно было только на основе изучения действительных движущих сил истории — объективной логики классовой борьбы, которая показывает, что освобождение Украины из-под гнета магнатско-шляхетской Речи Посполитой и ее воссоединение с Россией было прогрессивным историческим актом. Но Сенкевич, подобно большинству польских историков его времени, был далек от такого понимания. Тот факт, что и поляки, и украинцы стонали под игом царской России, представлялся ему результатом казацкого восстания⁸³. Классовая ограниченность патриотизма Сенкевича сказывалась здесь в полной мере. И она-то предрешила его отказ от последовательного реалистического изображения исторических событий, его односторонний подход к их освещению. Необходимость солидаризироваться с теми, на чьей стороне, по его убеждению, было больше шансов для лучшего решения судеб обоих народов, и заставила романиста отдать предпочтение польским панам перед казаками.

Известная доля истины, или, другими словами, соответствие картины превратным представлениям самого польского рыцарства, — это лишь один момент художественности. Второй, не менее важный момент, обеспечивающий художественное впечатление, заключается в форме выражения этой односторонней жизненной правды. Если Сенкевич сумел вразрез с историей опоэтизировать польское рыцарство, то, разумеется, не вследствие своего словесного волшебства, а в силу каких-то объективных возможностей. Каких именно?

Тут все дело в мере, о которой давно сказано, что она служит залогом художественности. Всякая истина, в том числе и поэтическая, всегда конкретна. Но степень этой конкретности может быть самой различной. Художественная мера прежде всего и выражается в конкретизации образов — не меньшей, но и не большей, чем та, которая требуется для того, чтобы заразить читателя переживаниями героев — поэтически раскрыть авторскую идею. Степень конкретизации определяется, стало быть, характером

⁸³ Любопытно, что Гурка, считавший роман «Огнем и мечом» произведением, лишенным исторической идеи, пришел к той же поверхностной морали, что и Сенкевич полвека назад.

«Борьба 1648—1649 годов, — пишет он, — была не только братоубийственной, не только бесцельной (!), но и — несмотря на усилия выдающихся умов того времени — вредной (!) для обеих сторон.

Вот та историческая идея и указание эпохи, изображенной в «Огнем и мечом», которых Сенкевич не мог найти в своих источниках...» (О. Г ó г-к а. «Ogniem i mieczem»..., str. 46).

В источниках Сенкевич, конечно, не мог найти такую идею, но он пришел к ней тем же путем, что и Гурка, — путем неверного осмысления последствий прошлого, и образно выразил то же самое правоучение по поводу истории не менее ярко, чем Гурка в своем философском умозаключении.

идеи, ибо одно дело отвлеченное понятие о справедливости и совсем другое — предельно конкретное. Если мы видим, например, борьбу людей, но не знаем ее причин, мы не сможем сказать, на чьей стороне справедливость. Все, что можно сказать в этом случае, это только то, кто из дерущихся ловчее, сильнее, храбрее, и в этих пределах отвлеченного суждения наше заключение будет вполне истинным. Сенкевичевский метод поэтизации польского рыцарства и основан на этом объективном законе меры. Возвеличить необузданных феодальных насильников до благородных воителей за патриотическую идею можно было, только отвлекаясь от своекорыстных, реальных побуждений их борьбы и выделяя лишь некоторые, по-преимуществу рыцарские черты, которыми шляхта выгодно отличалась от других сословий. «Рыцарь,— говорит Герцен,— был прежде всего воин, победитель; подозрение в трусости и неумении владеть мечом было высшим оскорблением»⁸⁴. Правда, по свидетельству моралистов XVII в., тогдашняя шляхта в массе своей «изнежилась»: рыцарские добродетели перестали быть для нее типичными — тем резче, идеальнее выступали они у той ее авантюристической части, которая продолжала промышлять на Марсовых полях. Рыцарство как военно-земледельческое сословие, особенно на восточных окраинах Речи Посполитой, добивалось феодального благосостояния не только путем нещадной эксплуатации крепостных, но и внешнеэкономически, за счет добычи на полях сражений, путем военного грабежа в беспрестанных наездах и кондотьерских походах. Этот разбойничий способ обогащения требовал, однако, тех незаурядных личных качеств, без которых великолепно обходился рыцарь буржуазной наживы,— готовности жертвовать собой, бесстрашия, физической силы и ловкости. При таком образе жизни и бесконечном унижении крепостной массы у воина-шляхтича развивалось сознание своего благородства, личной независимости, умение постоять за себя, гордое чувство собственного достоинства, рыцарской чести и долга — словом, раскрывались — односторонне, правда, но зато ярко — свойства полноценной человеческой индивидуальности, утраченные позднее в атмосфере буржуазной пошлости.

Отвлекаясь от социально-политических условий жизни, Сенкевич выделил ратоборство как особую сферу, которая, по его понятиям, служила высшим поприщем патриотических деяний и которая для шляхты той поры действительно была таковым. По поводу описания сражений в романе Прус лаконично заметил, что «автор битв не знает», и метко охарактеризовал их важное художественное назначение: «они служат для подчеркивания мужества Скшетуского, силы Подбиценты, ловкости Володыевского, колебаний Заглобы, польской доблести и дикости казаков»⁸⁵. Ба-

⁸⁴ А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 1. М., 1954, стр. 164.

⁸⁵ В. Р у с. «Ogniem i mieczem»...— «Kraj», 1884, N 29, str. 5.

тальные сцены в романе, действительно, расходятся с реалистической правдой. Это отклонение от реализма вызывалось не столько авторской неосведомленностью, сколько стремлением подчеркнуть величавость рыцарских характеров. Чтобы опозитизировать рыцарские черты, их надо было дать крупным планом. А так как в период крупнейших поражений Речи Посполитой рыцарская доблесть панов была редким явлением, то, естественно, романист вынужден был сосредоточиться на исключительных героях. Между тем такие исключительные герои были всего-навсего только частными актерами великой драмы, не имевшими большого значения. Их рыцарское величие заключалось в них самих, и это заставляло художника приравниваться к их представлениям о патриотическом подвижничестве, сообразуя свое описание сражений с духом буйной рыцарской фантастики, придающей батальным картинам ярко выраженный романтический колорит. Упрекая Сенкевича в затушевывании социальной сущности конфликта, Прус, вообще говоря, был прав, с той лишь оговоркой, что он прикладывал к роману не ту мерку, которой автор вооружил читателей. На читателей польская доблесть потому-то и производит сильное эстетическое впечатление, что действительные причины войны шляхты с казачеством очерчены очень туманно и, так сказать, растворяются в общем колорите эпохи. Только потому, что внимание читателей сосредоточивается на частных поединках и похождениях, не связанных с решением социального конфликта, военно-моральные качества сражающихся приобретают *самостоятельное* значение и становятся для читателей основным критерием оценки поведения героев — в этом и заключается секрет поэтизации ратных подвигов рыцарства даже в эпизодах карательных экспедиций против крестьянства. Если бы причины конфликта были обрисованы Сенкевичем более конкретно, реалистически, — как того требовали Прус и Антонович, — рыцарские подвиги Скшетуского, Володыевского и других сподвижников Вишневецкого предстали бы перед читателями во всей своей отталкивающей канибальской мерзости — поэтизация рыцарских характеров была бы исключена и вместе с тем отпала бы всякая возможность образного претворения авторской тенденции. Известная отвлеченность романа «Огнем и мечом» есть, стало быть, не только его недостаток, но и необходимое условие поэтического воплощения его идеи.

Величие таланта Сенкевича, между прочим, в том-то и заключается, что, основываясь даже на ложной идее, он нашел, однако, способ избежать художественной фальши, — правда, ценою сужения исторического горизонта до прапрадедовских представлений. По этой причине роман «Огнем и мечом» и производит противоречивое, раздражающее впечатление исторически фальшивой и в то же время поэтически захватывающей, обаятельной картины.

«Потоп»

«Потоп» посвящен борьбе поляков против шведской интервенции в 1655—1656 гг. В отличие от первого романа картина войны представлена здесь развернутым описанием не только мелких стычек, но и сражений исторической важности. Из них центральным эпизодом, который делит «Потоп» на две части, является защита Ясногорского монастыря. Значительно полнее обрисован здесь и мирный быт населения.

На фоне стремительно текущих исторических событий раскрываются драматические судьбы Анджея Кмитица и его невесты Оленьки Биллевич. Их ссора, история военных приключений Кмитица, его политических блужданий и соперничества с Богуславом Радзивиллом составляет тот стержень повествования, вокруг которого группируются многочисленные эпизоды из борьбы Речи Посполитой против шведского вторжения. С этой парой влюбленных сталкиваются Володыёвский, Заглоба, Ануся Борзобогатая и другие герои романа «Огнем и мечом», которые, действуя в других областях Польши на правах уже известного персонажа, содействуют еще более широкому охвату событий.

Сюжет второй части «Трилогии», как и первой, образуется переплетением исторической коллизии с любовно-приключенческой интригой. Завязка действия начинается с приезда Кмитица в имение своей суженой, которую он до этого не знал и в которую теперь влюбляется, как Скшетуский в княжну, с первого взгляда. Но если в первом романе «Трилогии» лейтмотив любовно-приключенческой интриги сводился к одним лишь поискам княжны, то в «Потопе» любовные приключения героя связываются с историей перерождения его характера под влиянием невесты. Кмитиц прибыл за «наследством» во главе закоренелых грабителей, с первых же дней восстановивших против себя местное население своими бесчинствами, насилием над мещанами и дракой с ляуданцами. Оленька вынуждена была отречься от жениха. Так, любовно-приключенческая интрига, обнажающая моральный разлад между влюбленными, становится в то же время средством раскрытия общественных отношений и в дальнейшем переплетается с событиями, имеющими уже историческое значение. Вторжение шведов в Великую Польшу летом 1655 г. служит завязкой исторической фабулы — началом тех перемен в жизни Речи Посполитой, которые еще больше осложняют судьбу влюбленных. В надежде искупить свою вину в глазах невесты Кмитиц поступает на службу к гетману Великого Княжества Литовского Янушу Радзивиллу. Протекция князя во время пира в Кейданах сблизила было влюбленных. Но на том же пиру гетман объявил о своем решении принять протекторат шведского короля: шляхта оказалась расколотой на два враждебных лагеря, сторон-

ников и противников Радзивилла, и Кмитиц с Оленькой вновь разошлись, но теперь уже на почве политических разногласий. Лишь позднее Кмитиц порвал с изменниками, став их врагом, и это новое отношение героя к Радзивиллам кладется в основу дальнейшего развития интриги. Захватив невесту Кмитица, князь Богуслав Радзивилл становится его соперником. Личная вражда между ними приобретает значение, сходное с тем, какое имело соперничество Скшетуского с Богуном, — значение ведущего сюжетного мотива. Но если в первой части «Трилогии» борьба из-за женщины отнюдь не характеризовала шляхетско-казацкого конфликта, то в «Потопе» дело обстоит по-другому. Януш Радзивилл распорядился взять в заложницы Оленьку вместе с ее опекуном, росенским мечником Томашем Биллевишем для того, чтобы удержать подвластную им шляхту от восстания против шведов и заодно покрепче привязать к себе Кмитица. Богуслав Радзивилл, пытаясь обольстить шляхтянку, в то же время потешался над чванством пана мечника, всерьез принявшего его обещание породниться с Биллевишами. Оленька — пленительная красавица и вместе с тем она — представительница независимого богатого дворянства, влиявшая на мелкую ляуданскую шляхту. Поэтому борьба из-за нее носит характер не только личной вражды между соперниками, но и, затрагивая интересы двух прослоек шляхетства, характеризует их политическую распрю и бытовую сторону отношений между можновладцами и вельможными панами. С момента ухода Кмитица от Радзивиллов происхождения Бабинича — имя, под которым скрывался герой, — освещаются страстной, целеустремленной идеей: служа отчизне, реабилитировать себя и этим вернуть утраченное сердце любимой. Как и в романе «Огнем и мечом», счастливый брак служит высшей наградой рыцарю за самоотверженное служение родине, девушке — за преданность.

Итак, при внешнем фабульном сходстве сюжет «Потопа» существенно отличается от сюжета первого романа известной типичностью. Несмотря на сходство, иной по существу является здесь и образная система. В романе «Огнем и мечом» польские паны единодушно выступали против освобождения Украины из-под власти Речи Посполитой и поэтому с точки зрения патриотической морали Сенкевича внутренние разногласия между ними имели подчиненное, второстепенное значение по сравнению с основным шляхетско-казацким конфликтом. Там основой образной системы служило контрастное деление на два враждебных лагеря, с преимущественным преобладанием черных и белых красок. В «Потопе» далеко не все паны выступали в защиту польского государства против шведского владычества, и поэтому распри между ними становятся здесь не менее важной пружиной действия, чем борьба со шведским вторжением. Необходимость раскрытия внутренних противоречий, побуждая романиста к

более глубокой разработке общественной темы, обусловила и более разветвленную образную систему. Здесь шляхетское сословие предстает перед нами дифференцированным на различные прослойки, представленные типичными характерами главных и массой второстепенных действующих лиц. Разноплановость в обрисовке шляхетства, требовавшая разнообразных красок, обогащал палитру художника и способствовала полнокровному воспроизведению эпохи. Картина, нарисованная в «Потопе», и богаче и правдивее той, какую мы видим в романе «Огнем и мечом». И вообще эти произведения в некоторых отношениях противоположны. В первом романе патриотизм связывался с подавлением народного освободительного движения, во втором — с поддержкой народной освободительной борьбы против интервенции шведских феодалов; там преобладала идеализация шляхетства, здесь — разоблачение его и т. д.

Польскими учеными, в частности Гуркой и Ставаром, высказывалось предположение, что все эти изменения — результат той критики, какую вызвала первая часть «Трилогии». Конечно, Сенкевич внимательно прислушивался к голосу критики. Но ее влияние все же было не настолько сильным, чтобы можно было говорить о каких-то сдвигах в мировоззрении писателя, о его идейных колебаниях и пр. Те специальные исследования, которыми мы располагаем на сегодняшний день, не дают оснований для столь далеко идущих выводов. Во всяком случае Кияс, обстоятельно изучивший использованную в «Трилогии» литературу, пришел к заключению, что отношение автора «Потопа» к источникам «не подверглось почти никакому изменению со времени выхода «Огнем и мечом»⁸⁶. Обобщая свои наблюдения над изображением действующих лиц в первой части «Трилогии», К. Выка со своей стороны констатирует, что тот же способ представления героев, сюжетного раскрытия их образов и психологической характеристики «выступает без больших изменений также в «Потопе» и «Пане Володыёвском»⁸⁷. В принципе не изменился и подход Сенкевича к оценке исторической действительности: моральный аспект остается исходной позицией авторского освещения и в «Потопе».

Пресловутая «податливость» Сенкевича по отношению к критике проявилась лишь в том, что в «Потопе» он развил те из убеждений, которые высказывались им и в первом романе, но бегло, и которые теперь — благодаря иной теме и менее пристрастному ее освещению в историографии — он мог раскрыть полнее и объективнее. На то, что автор второй части «Трилогии»

⁸⁶ J. K i j a s. Źródła historyczne «Potopu» Sienkiewicza. Kraków, 1936, str. 30.

⁸⁷ K. W y k a. O postaciach Sienkiewiczowskich. — W ks.: «Sienkiewicz. Odczyty», str. 116.

стремился развить и дополнить идею первой, указывает прежде всего та функция, которая отводится Скшетускому. Хотя в дальнейшем главный герой романа «Огнем и мечом» превращается в эпизодическое лицо, в начале «Потопа» он рисуется крупным планом, и его образу придается вполне определенный смысл. Идиллическая зарисовка его супружеской жизни с Еленой, игра их детей в войну с казаками и, наконец, решение Скшетуского и Заглобы вновь отправиться на войну, но теперь уже с новым врагом отчизны, — все это, воскрешая в памяти минувшее, внушает мысль, что борьба со шведской интервенцией является продолжением прежней борьбы с казаками. Эта идейная преемственность закрепляется впоследствии тем, что Кмитиц в один из решающих моментов своей жизни вспоминает слова ксендза Кордецкого о Скшетуском и в последнем находит образец для подражания. В ином месте герой «Потопа» восклицает: «Боже, боже! гиперборийцы, шведы, пруссаки, венгры, валахи, казаки — все зараз!» (XVI, 207). Впрочем, шляхте XVII в. свойственно было путать шведов с казаками. Однако и сам Сенкевич трактует войну и с теми и с другими в одном и том же ключе польского патриотизма. И это доказывает, что в основе обеих частей «Трилогии» лежит одна и та же отвлеченная мораль. Кроме параллели между главными героями, идейное сближение произведений достигается также однозначным осмыслением причин слабости польского государства.

Еще в первой части «Трилогии» автор устами Вишневецкого заявлял, что наихудший враг Речи Посполитой — внутренняя неурядица. Но только там эта мысль, хотя и высказанная в кульминационной сцене, не нашла своего развернутого образного воплощения. В «Потопе», где она образно раскрывается в многочисленных эпизодах шляхетского своеволия и магнатского предательства, ее высказывает чех Вржещович — и тоже в решающий момент — в момент, предшествующий перелому в ходе войны. В беседе с австрийским послом бароном Лизолой Вржещович, прежде служивший польскому королю, но потом перешедший на службу к шведам, говорит, что народ этой страны должен погибнуть.

«— Прежде всего потому, что они сами хотят этого; во-вторых, заслуживают этого. Ваше превосходительство! есть ли на свете другой такой край, где бы можно было найти столько своеволия и безурядицы?.. Что за правление здесь? Король не правит, потому что ему не дают... Сеймы не правят, потому что их срывают... Войска нет, потому что никто не хочет платить податей; послушания нет, потому что послушание несовместимо с вольностью; нет правосудия, потому что некому исполнять приговоры, и всякий, кто посильней, попирает их; нет у этого народа верности, потому что все покинули своего государя; нет любви к отечеству, потому что они отдали его шведу за обещание, что он не поме-

шает им жить по-старому при прежнем своеволии... Где могло случиться что-нибудь подобное? Какой другой народ помог бы неприятелю завоевать свой собственный край? Кто покинул бы короля, не за тиранство, не за злые дела, а потому, что пришел другой, более сильный? Где еще в мире есть такой народ, который больше любил бы частные интересы и так попрал бы общественные? Что у них есть, скажите, ваше превосходительство?.. Пускай мне кто-нибудь назовет хоть одну добродетель: постоянство, ум, пронизательность, стойкость, сдержанность! Что у них есть? Хорошая конница? — да, и ничего больше... Так и нумидийцы славились своей конницей, и галлы, как это можно прочесть у римских историков, имели знаменитую кавалерию. а где они? Погибли, как и эти должны погибнуть. Кто хочет спасти их, тот только зря тратит время, ибо они сами не хотят спасаться!.. Только сумасшедшие, своевольные, злые и продажные населяют эту землю!» (XIII, 178).

Тут же, однако, Сенкевич умалет значение этого сурового обвинения, добавляя от себя, что «последние слова Вржещович произнес с настоящею ненавистью, странной в иноземце, который нашел кусок хлеба в этом крае». Обоснованность обвинения Вржещовича, мнение которого, согласно романисту, разделялось многими и в том числе польским королем, подвергается сомнению посредством нравственной сентенции, путем изобличения чужеземного карьериста в неблагодарности. Спор, таким образом, переводится из плоскости анализа исторической роли магнатско-шляхетского засилья, действительно погубившего польское государство, в область морали. И с этой отвлеченно-этической позиции автор заставляет затем приора Кордецкого оценивать сложившуюся ситуацию: «Не своею собственною силою завоевал он (неприятель.— *И. Г.*) Речь Посполитую, ее же сыны помогли ему в этом; но как бы низко ни упал наш народ, в каких бы ни погряз грехах,— ведь и в самом грехе есть граница, которую он не осмелится переступить. Он оставил своего государя, отрекся от Речи Посполитой, но своей Матери, Покровительницы и Царицы не перестал чтить. Неприятель смеется над нами, презирает нас и спрашивает, что у нас осталось из старых добродетелей? А я отвечаю: все пропали, но что-то еще осталось, ибо осталась вера и преклонение пред Святой Девой, на коем-то фундаменте остальное может быть воздвигнуто. И я вижу ясно: пусть хоть одно шведское ядро вырвет кирпич из этих священных стен, то и самые закоренелые отвернутся от шведов, из приятелей сделаются врагами и обратят свои мечи против них. Но и шведы не закрывают глаза на свою гибель и хорошо понимают это... Поэтому, если Господь, как я сказал, не поразил их умственной слепотою, они никогда не осмелятся напасть на Ясную Гору, потому что этот день был бы поворотным днем их фортуны и нашего раскаяния.

Кмитиц с удивлением слушал слова ксендза Кордецкого, которые вместе с тем были ответом на то, что он услышал из уст Вржещовича против польского народа» (XIII, 192—193).

В духе этого прощляхетски-наивного возражения ксендза и развивается историческая концепция «Потопа». Шведские завоеватели не рассчитывали на легкую добычу. Но их опасения были напрасны. Великопольское шляхетское рушение, которое должно было приостановить их продвижение под Устьем, постыдно капитулировало. Возглавлявшие его магнаты Опалинский и Грудзинский больше пеклись о сохранении своих владений, чем Речи Посполитой. Политический же кругозор мелких шляхтичей, участвовавших в ополчении, не простирался дальше насиженного ими клочка земли. Когда ополченцам обещали гарантировать шляхетские вольности, они охотно разошлись по домам. Регулярной армии Речь Посполитая не имела: у государства не было денег. Деньги и войска были у Радзивиллов, Любомирского и других вельмож. Но они преследовали свои особые цели, стремясь на развалинах Речи Посполитой еще выше поднять престиж своего магнатского рода. В результате народ оказался под чужестранным игом, а правящее сословие, обессиленное внутренними распрями, расколотое на враждебные группировки, находилось в состоянии полнейшей деморализации. Одни его представители, преследуя собственные выгоды, запродались шведам или старались утопить в вине свою совесть и честь. Другие, по словам романиста, в непостижимом ослеплении рассуждали о том могуществе, какого достигнет Речь Посполитая под скипетром шведского короля. Третьи, люди честные, но окончательно обескураженные, во всем усматривали перст божий и, предрекая близкий конец мира, утверждали, что было бы безумием помышлять о земном спасении. Только небольшая горстка патриотических рыцарей, в том числе бывшие офицеры Вишневецкого, не падали духом. Сначала они действовали стихийно, поодиночке, лишь с тою верою, что выразил Заглоба, сказавший, что нет такой бездны поражений, из которой народ «с божьей помощью» не сумел бы выбраться. Событием, воспламенившим огонь всенародной войны против интервентов, в изображении Сенкевича, явилось поражение шведов под Ясною Горой. Ясногорская обитель дала отпор захватчикам, потому что ее защитники сражались не во имя привилегий одного сословия, не ради корысти, а во имя общего блага и с верою, освещавшею их чистую любовь к отечеству⁸⁸. Поэтому гул орудий под стенами Ченстоховской святыни отозвался во всех магнатских, шляхетских, мещанских и крестьянских сердцах. На отзвук разгоравшейся битвы возвратился из Силезии и Ян Казимир. По меткому определению Дзедушицкого, «он также был

⁸⁸ W. D z i e d u s z y c k i. Głównie postacie powieści Henryka Sienkiewicza p. t. «Potop». Lwów, 1887, str. 17—18.

идеями»⁸⁹. Потомок старинной династии польских королей, он олицетворяет в «Потопе» единство сословий. Его возвращение на родину с воодушевлением встретили не только крестьяне Подгорья, защитившие его от шведского нападения, но и магнат Любомирский, и шляхта, и львовские мещане — поляки, украинцы, армяне. Король поклялся облегчить долю люда и обратился с воззванием защищать отечество не только к рыцарству, но и к простому народу. Крестьяне впервые почувствовали себя гражданами. В священной борьбе с врагами отчизны народ покрывал себя славой, рождал героев, таких, как крепостной мальчик Михалка, который в битве с рейтарами, охранявшими Карла Густава, взял королевское знамя. Упорная стихийная борьба народных масс в тылу врага, изматывая его силы, создавала благоприятные условия для успешных действий шляхетских армий. Так, бескорыстная любовь к отечеству, освященная верою, слила воедино разрозненные патриотические усилия магнатов, шляхты, крестьян и мещан, породив тот могучий поток, в котором захлебнулись шведские захватчики.

В действительности движущая сила освободительной борьбы поляков определялась иным соотношением сословно-классовых интересов. Польские и литовские феодалы, поддерживавшие притязание Карла Густава на польский престол, помогли ему оккупировать Речь Посполитую в расчете на то, что воинственный король поможет им отторгнуть от России украинские и белорусские земли. Но агрессивные планы шведского короля и его польско-литовских пособников натолкнулись на противодействие народных масс, на плечи которых легла дополнительная тяжесть — чужеземный гнет. Решающую роль в разгроме оккупантов сыграло крестьянство. Под влиянием успешных действий крестьянства и горожан на борьбу со шведским нашествием поднялась и часть господствующего класса. В результате сложился общенародный фронт. Шляхта включилась в общую борьбу отчасти из патриотических побуждений, но еще более существенную роль играло опасение, что народная освободительная война может перерасти в антифеодальное движение. С целью успокоения народа Ян Казимир, выражавший волю польских крепостников, и распространял свои универсалы, обещая крестьянам избавить их от несправедливого угнетения. Окончательно судьба шведских завоевателей была решена дипломатическим вмешательством коалиции держав, опасавшихся усиления Швеции, и прежде всего действиями русской армии в Прибалтике, расстроившими союз польско-литовских феодалов со шведским агрессором.

Верно и ярко показывая последствия магнатской измены, Сенкевич, однако, не глубоко раскрывает ее причины. Он очень ту-

⁸⁹ W. Dzieduszycki. Główne postacie powieści Henryka Sienkiewicza p. t. «Potop», str. 18.

манно говорит о тех, кто в непостижимом ослеплении мечтал о могуществе Речи Посполитой под скипетром Карла X, т. е., попросту говоря, о захвате украинских и белорусских земель. Главную причину предательства можновладцев он видит в нравственном разложении, якобы служившем источником их корысти и честолюбия. Поэтому решающее значение в развитии событий он приписывает отвлеченной морали и оскорбленному религиозному чувству поляков, будто бы резко изменившему их отношение к агрессору и сплотившему все сословия для защиты отечества. Демагогические посулы Яна Казимира представляются ему актом чисто-сердечного благоволения монарха к своему народу, перемена ориентации господствующего класса — следствием духовного возрождения, результатом внезапно пробудившегося сострадания к родине, хотя в действительности магнатские и шляхетские сердца содрогались не от избытка бескорыстной патриотической любви, а от страха перед теми самыми цепями, вилами и косами, которые «не хуже шляхетский сабель обагрязили шведской кровью» (XV, 3).

Толкование истории, таким образом, дается и здесь весьма превратное, хотя и не до такой степени, как в романе «Огнем и мечом». И совершенно так же, как в предыдущем романе, это искажение соответствует взгляду тогдашней шляхты на мир. Стилизация в духе мировосприятия польских рыцарей, излюбленных героев писателя, и здесь составляет важнейшую художественную особенность. Она сказывается не только в эпической манере изображения рыцарских поединков, подвигов Володыёвского, Кмитица и других, но и в оценке относительной исторической роли народных масс и шляхетства. От действующих лиц мы узнаем, что крестьяне, мещане и всякого рода люди «подлого сословия» выказывали больше любви к отчизне и веры в законного короля, чем шляхта, и слышим о тех грабежах и притеснениях, которые составляли угнетенных братья за оружие. Сенкевич, следовательно, опирается на правду, но раскрывает ее не глубже патриотических шляхтичей XVII в., тоже скорбевших об упадке рыцарского духа, укорявших шляхту героизмом «подлых» людей, т. е. не скрывавших этой горькой для нее правды, и тем не менее отводивших народу вспомогательную роль. Если мы, следуя логике Пруса, сравним показанное в картинах с тем, что только упомянуто или обрисовано в эпизодах дальнего плана, то мы убедимся, что на передний план, в соответствии с преувеличенным представлением шляхетства о самом себе, выдвигается в романе рыцарское сословие, которое и венчается лаврами победителя. Хотя по сравнению с крестьянством удельный вес шляхты в борьбе со шведским нашествием был неизмеримо меньшим, она тем не менее рисуется крупным планом, тогда как народному движению композиционно отводится функция исторического фона. Такое построение «Потопа» (которое само по себе, кстати сказать, ни о чем еще не

говорит) приобретает тенденциозную определенность благодаря особой эмоциональной характеристике представителей различных сословий. Помимо непримиримости к врагам отчизны — главного момента оценки, — не переменным условием героического пафоса изображения простых людей является их патриархальная привязанность к своим панам, особенно к польскому королю, дух рабской покорности и повиновения. В романе приводится немало примеров подобной добродетели мужественных и стойких людей из народа. Но едва ли не самым ярким ее воплощением является героический образ вахмистра Сороки, бесстрашного воина, привязанность которого к пану Кмитицу граничит с преданностью хорошо вышколенной собаке. В противоположность людям незнатного происхождения представители «белой кости», польские, литовские и шведские феодалы представляются людьми высшего предназначения, созданными для того, чтобы повелевать, внушать страх и почтение. Таким рисуется даже образ изменника Януша Радзивилла. Вообще, в изображении Сенкевича, все польские паны, не исключая даже захудалых шляхтичей, при всем их преклонении перед можновладцами, отличаются благородной независимостью характеров. Подобная шкала эмоциональной характеристики, гармонирующая с действительным положением действующих лиц различных ступеней феодальной иерархии, в сущности отвечает шляхетскому видению мира, что сказывается также в распределении трагических и комических акцентов. Так, предсмертная агония Радзивилла, магната-кальвиниста, почувствовавшего нечто вроде раскаяния и затосковавшего о католическом исповеднике, выдерживается в трагических тонах, хотя на деле он заслуживал злой сатиры. Напротив, попытка Заглобы подбить шляхетских ополченцев к самочинной расправе с фельдмаршалом Виттенбергом и его генералами, чтобы помешать Яну Казимиру отпустить с почестями тех, кто заслужил всеобщую ненависть за свое вероломство, убийство, разрушение столицы, расхищение ее ценностей, выставляется в комическом свете. Между тем с народной точки зрения осмеяния заслуживал не Заглоба, а король и его присные, проявившие столь трогательную заботу о тех, перед кем они недавно еще спасались постыдным бегством. В данном конфликте справедливость была по существу на стороне старого шляхтича, и в его бессилии пресечь преступное попустительство по отношению к злейшим врагам отечества скрывалась гораздо более глубокая трагедия, чем в полураскаянии просчитавшегося князя-предателя. Но с позиции феодального верноподданства все представлялось в смещенном виде. И Сенкевич, приравнивая к ней, приравнивает порыв благородного возмущения Заглобы к очередной выходке неисправимого шляхетского смутьяна. С шляхетской позицией освещения связана также идеализация приора Кордецкого, представленного душою обороны Ченстоховской святыни, вследствие чего его мудрости придается не меньшее значе-

ние, чем подвигу выдающегося полководца Стефана Чарнецкого. В этой связи любопытен отбор деталей, характеризующий авторскую тенденцию. Широко используя сочинение Кордецкого, — кстати сказать, грубо фальсифицировавшего историю, — Сенкевич, по наблюдениям Кияса, опустил некоторые мистические бредни монаха, но зато поправил его в двух существенных пунктах. Он, во-первых, отметил самоотверженное участие крестьян в защите монастыря, о чем умалчивал его настоятель. И, во-вторых, он заставил защитников Ченстоховской обители отправлять богослужение во время осады перед ликом той самой Божьей Матери, которую Кордецкий, по его заверению, еще до нападения шведов распорядился вывезти в безопасное место и ставил себе это в заслугу. С одной стороны, Сенкевич, стало быть, правдивее Кордецкого описывает защиту монастыря: вместо чудес он акцентирует внимание на патриотизме религиозных крестьян. Но, с другой стороны, жертвуя достоверностью, он уклоняется от исторической правды. Кияс правильно объясняет это отступление от фактической верности тенденцией писателя, понимавшего, что без иконы, олицетворяющей польское благочестие, стойкость ясногорских воинов и их вождя-игумена приобрела бы иной смысл: нельзя было бы «подчеркивать религиозную экзальтацию защитников Ясной Горы»⁹⁰. По убеждению Сенкевича, религия была оплотом нравственности и оптимизма, источником незыблемой патриотической веры, что и побуждало его в целях «поддержания духа» к соответствующей ретуши свидетельств исторического лица. Он не изобличает в Кордецком ни его шляхетского пренебрежения к мужикам, ни его ханжеского благочестия, побудившего монаха заблаговременно припрятать чудотворную икону подальше от греха, хотя в те времена она действительно была знаменем для религиозных масс. Напротив, романист очищает образ приора от сословных пороков для того, чтобы представить монаха, как и Вишневецкого, в ореоле святости. Разница между ними заключается лишь в том, что герой романа «Огнем и мечом» был патриотом только в воображении своих вассалов, тогда как герой «Потопа» был им в действительности. Поэтому идеализация их образов, достигаемая затушевыванием типичных признаков сословной сущности, в обоих случаях носит романтический характер, хотя и разный по смыслу. При всей противоречивости образа Кордецкого в нем преобладает прогрессивно-романтическая тенденция, связанная с возвеличением его действительной патриотической непреклонности, имевшей положительное значение в истории польского народа. Но, в изображении Сенкевича как князь Вишневецкий, так и приор Кордецкий предстают мужами, ниспосланными свыше, — такими, какими они рисовались в воображении суеверной шляхты, в духе представлений которой стилизуются оба романа «Трилогии». Стре-

⁹⁰ J. K i j a s Źródła historyczne «Potopu» Sienkiewicza, str. 32.

мясь к единству художественного стиля, Сенкевич выдерживает его всюду, даже в тех моментах, которые производят впечатление противоположных позиций. К таким моментам относится, в частности, объективное изображение шведской доблести. Если в романе «Огнем и мечом» героизм казаков и одаренность их военачальников, вопреки исторической правде, всячески умалялись, то в «Потопе», по замечанию А. Ноффер, сильные стороны противника отнюдь не игнорируются. На первый взгляд кажется, что именно здесь сказалось влияние критики, заставившей романиста изменить свой подход к изображению баталий. На деле, однако, этот измененный подход является по существу оборотной стороной прежнего. Признание военного превосходства «хамов» заключало в себе нечто унижительное для рыцарского высокомерия панов. Поэтому в шляхетских хрониках доблесть «подлого сословия» всячески преуменьшалась. Напротив, признание военного преимущества иноземных рыцарей в глазах шляхты могло служить даже известным оправданием ее собственного малодушия. Тут феодал противостоял феодалу. Сословная спесь не задевалась, и поэтому в тех исторических источниках, на которые опирался Сенкевич, словословие в адрес шведских победителей встречается довольно часто.

Таким образом, большая правдивость второй части «Трилогии» по сравнению с первой достигалась не вразрез с пропяхетским освещением истории и не на путях отступления автора от прежней идеи, а в русле ее последовательного развития. В романе «Огнем и мечом» автор стремился показать, какими трагическими последствиями чревата классовая рознь. В «Потопе», продолжая свою прежнюю мысль, он воплощает положительные результаты сословной солидарности. Необходимость показать, как под влиянием пробуждающейся любви к отечеству замирают внутренние распри, уступая место единству действий в борьбе с внешними врагами, заставила романиста вывести на сцену многочисленных представителей населения Речи Посполитой и обрисовать типы различных слоев правящего класса. Благодаря этому роман превратился в широкое полотно жизни феодальной Речи Посполитой, или, точнее, в многогранную картину ее военных превратностей, порождающих ряд больших и малых конфликтов, в которых ярко раскрывается столкновение противоречивых интересов шляхты, ее сословная психология, патриархальные взаимоотношения, предрассудки, нравы, мотивы действий и т. д. и т. п. Насыщенность «Потопа» большим количеством живых картин и образов, вооружая читателей верным представлением о многих сторонах воспроизводимой эпохи, приводит к тому, что ложная обобщающая мысль художника, его историографическая концепция, как бы растворяется в потоке повествования. Она настолько сливается с понятиями действующих лиц, что ее вообще невозможно было бы отделить от односторонних представлений самих героев, например, того же Кордецкого, если бы не соответствующее построение романа да

сеть авторских ремарок. Поэтому ложная авторская тенденция «Потопа» воспринимается как частный недостаток прекрасного художественного произведения, пленяющего колоритным изображением борьбы и жизни польского дворянства XVII в.

Польское дворянство представлено в «Потопе» магнатской верхушкой и несколькими прослойками шляхты, начиная от богатых вельможных панов и кончая неимущими. Каждая из этих прослоек, в свою очередь, распадается еще на две враждебные группы: на защитников и отступников Речи Посполитой, между которыми располагается целая галерея колеблющихся элементов во главе с Кмитицем, центральным образом, стягивающим к себе все нити идейно-сюжетной ткани романа.

Отличительной особенностью можновладцев является, по роману, своекорыстная психология удельных феодалов. Эта психология и кладется автором в основу типизации всех магнатских характеров, хотя ее порочность наиболее полно раскрывается, естественно, в образах изменников. Даже по признанию Тарновского, предатели Радзеевский, Опалиньский, Грудзиньский, Януш и Богуслав Радзивиллы изображены с поразительной верностью. Каждый из них — доподлинный портрет исторической личности и в то же время тип определенной складки. Кшиштоф Опалиньский воплощает двуличную дипломатию, показательную для целой группы феодальной знати; Януш Радзивилл — не менее характерную дерзость могущественных вельмож; его брат Богуслав — аристократический космополитизм. Думая о своей корысти, Опалиньский — умный и тонкий политик — прикрывается разглагольствованием о шляхетских вольностях, обвиняет во всем произошедшем Яна Казимира и исподволь подготавливает великопольское рушение к измене. Он великолепно знает, с кем имеет дело, и поэтому в своем дуте величии старается быть как можно более милостивым, по-панибратски общительным и красноречивым. Януш Радзивилл, напротив, отличается наглостью самоуверенного деспота, убежденного в своей правоте и потому, при вынужденном лицемерии, порою способного даже на подкупающую откровенность. Свою измену он оправдывает мнимой патриотической обязанностью. Речь Посполитая почти без сопротивления поддалась шведу, и ничто уже, по убеждению Радзивилла, не могло возродить рухнувшее королевство Ягеллонов. В этой ситуации ему, великому литовскому князю, дескать, не оставалось ничего другого, как отречься от бежавшего короля, признать себя вассалом Карла X, чтобы получить от него в удельное владение Литву, сохранить ее силы, а потом, со временем, объединить ее с коронными землями, восстановить Речь Посполитую во главе с династией Радзивиллов. Крушение честолюбивых замыслов причинило немало страданий князю: была задета гордость надменного правителя, нестерпимой казалась мысль об унижении. Но обуреваемый мучительными переживаниями, он не испытывал, однако, никаких угрызений

совести, да и не мог испытывать их, потому что не чувствовал себя предателем и, подобно многим можновладцам, был убежден в том, что он не менее Яна Казимира достоин королевского сана. Постигшая его катастрофа представлялась ему главным образом следствием его политического просчета, следствием роковой неудачи в борьбе с равными. В отличие от Януша его двоюродный брат, князь конюший Богуслав, не знал не только патриотических, но и честолюбивых побуждений. Он стремился к возвеличению радзивилловского рода лишь постольку, поскольку это сулило ему еще большее богатство, роскошь и удовольствия. У него феодальный эгоизм доведен до крайнего цинизма. Воспитанный европейских придворных кругов, изнеженный, напомаженный, как старая кокетка, и одновременно отважный до дерзости дуэлянт, ловкий фехтовальщик на шпагах, он чувствовал себя безродным авантюристом, откровенно презиравшим и поляков, и родину, и вообще все, кроме своей собственной персоны. Затрудняясь сказать, кто из братьев хуже, Тарновский в то же время справедливо говорит, что по сравнению с Янушем Богуслав выглядит еще более отталкивающим, ибо тот, по крайней мере, умирает от стыда и мучений уязвленной гордости, а у этого нет ни стыда, ни гордости. Униженный, он извивается, как скользкая гадюка, и по-прежнему живет в свое удовольствие⁹¹.

Согласно изображению Сенкевича, в магнатской среде торжествует не бескорыстная любовь к родине, а личные интересы и родственные связи. Этим пороком поражена вся знать, не исключая даже той, которая защищала Речь Посполитую, — Павел Сапега, Михал Радзивилл и Ян Замойский. Так, Михал Радзивилл приложил все усилия к тому, чтобы освободить захваченного Кмитцем Богуслава Радзивилла, отпрыска братней крови, хотя тот был злейшим врагом польского государства и протестантом. Впечатление общности магнатской морали усиливается в романе параллельной разработкой одинаковых мотивов. Замойский, например, в противоположность Богуславу был патриотом. Однако он тоже не допускал и мысли о том, чтобы жениться на богатой шляхтянке Анусе Борзобогатой, — для них панны этого круга были чуть ли не тем же, чем крепостные девушки для солдатни Кмитца. При всем различии индивидуальностей: Радзивиллы коварны и мстительны, Любомирский спесив и тщеславен до смешного, Павел Сапега веселый бражник, добродушный и беспечный, Замойский упрямый, но незлопамятный чудак и т. д., — все они сходны по типу своей психологии независимых феодалов. Замойский, называвший себя Собепаном (господином самим по себе), вошел даже в историю под этим знаменательным прозвищем. Когда Карл X, пытаясь подкупить владельца Замостья, даровал ему в потомственное и вечное владение Люблинское воеводство, Собе-

⁹¹ S. Tarnowski. *Studia..*, t. V, str. 112.

пан, правда, по подсказке Заглобы, даровал взамен его величеству... Нидерланды! В этом анекдотическом обмене «вотчинами» великолепно раскрывается типичная психология можновладцев, чувствовавших себя не меньшими монархами в своих владениях, чем король в Речи Посполитой. Они действительно были равны ему. Если раздоры вельможных панов, втягивая в конфликт часть мелкой шляхты, как, например, в случае распри Оленьки с Кмитицем, все же не выходили за пределы провинциальных скандалов, то личная вражда между Янушем Радзивиллом и Павлом Сапегой приобретала значение события государственной важности и даже приводила, как мы видим, к войне армий. Несмотря на острые политические разногласия, делившие магнатов на предателей и патриотов, в изображении Сенкевича и те и другие до конца верны своей натуре самовластных феодалов. Богуслав Радзивилл не стал патриотом оттого, что его побили; Любомирский, покоренный лостью лживого Заглобы, позволил сделать из себя верноподданного, но ненадолго. Показанное романистом, убеждая читателей в законности порочности тех, кто верховодил в Речи Посполитой, основательно рассеивает иллюзию насчет ее морального оздоровления. Да и характеры других слоев польского дворянства не подтверждают исторической концепции «Потопа».

Прослойка вельможных панов, кроме Кмитица, Биллевичей, Володыевского и других патриотов, представлена также и такими типами, которые, предавая Речь Посполитую ради личных выгод, не обнаруживают ни малейших признаков стыда и раскаяния. Под этим углом зрения особой выразительностью обрисовки отличаются образы радзивилловского прислужника Саковича и одного из шведских пособников, полковника Куклиновского. Последний примечателен еще тем, что он и Кмитиц, по его собственному выражению, «похожи друг на друга, как пара сапог» (XIII, 285). Оба они, промышляя феодальным разбоем, выработали одинаковый нрав и повадки и поэтому, столкнувшись, сразу же показали, что стоят друг друга. Пан Кмитиц в ответ на попытку переманить его к шведам отвесил пану Куклиновскому увесистую оплеуху. Мстя за смертельное оскорбление своей чести, пан Куклиновский, заполочивший от шведов пленного Кмитица, подверг было его попытке огнем. Но жертве посчастливилось вырваться из рук палача и поменяться с ним ролями; «зажаренным» оказался пан Куклиновский. Та зверская жестокость, какой отличалось отношение польских рыцарей к черни и казакам в романе «Огнем и мечом», в «Потопе» подчеркивается в качестве одной из характерных особенностей отношения и между самими панами. Однотипность Кмитица и Куклиновского указывает, что нравственное возрождение главного героя показательно не для всех панов его круга, что среди них немало было и куклиновских, заставлявших кмитицев сводить с ними счеты путем обычной для них самочинной расправы.

Среди представителей захудалой шляхты особо выделяются два типа — земледельцев и добытчиков. Земледельцев мы видим в картине ляуданских застынков Жемайтии, где женщины работали в поле, мужчины пасли скот, всегда готовые к услугам вельможных панов, своих естественных повелителей. Трудовой образ жизни, привязывая их к земле, служил основой их любви к отчизне и патриархальной нравственности. Иным складом психологии отличались добытчики, ярко представленные компаньонами Кмитица, особенно старым Кемlichem и его сыновьями Космой и Дамяном, которые постоянно ссорились с жадным отцом из-за дележа добычи. Конокрадство, грабеж, разбой на дорогах — вот их основной промысел. Так как война была для них порою самой горячей страды, то и они по-своему тоже служили отечеству. Попав в Ясногорскую обитель, где промышлять им было нечем, да и рискованно, Кемличи сочли себя недостойными защищать ее святые стены и при первом удобном случае улизнули на волю, к шведам, но не для того, чтобы служить им, а чтобы рыскать по тылам, подстергать отлучившихся рейтаров, убивать и грабить их. Им, в сущности, было все равно, кому служить — пану Кмитицу или пану Куклиновскому. Но первый был щедрее второго, дравшего с них по талеру за каждого убитого шведа, и поэтому они, испытывая нечто вроде патриархальной привязанности к своему прежнему повелителю, не только выручили его из беды, но и помогли расправиться с предателем. Наличие подобных типов в романе помогает лучше почувствовать своеобразие феодальных войн, служивших не только поприщем славы, но и наживы, ареной испытания не только рыцарской храбрости, но и рыцарской алчности. Ведь на войне наживался и пан Кмитиц, которому его подчиненные — сперва шляхетские головорезы, потом татары — отдавали львиную долю добычи, награбленной большей частью у незащитного населения городов и сел.

Выводя представителей различных прослоек, снабжая их одной или несколькими типичными чертами, Сенкевич в то же время добивается предельной индивидуализации образов, конкретизируя общие, повторяющиеся признаки в зависимости от характера каждого действующего лица. Если, например, проследить за воплощением такой особенности времен феодализма, какой было верноподданство, то мы насчитаем десятки разнообразных, индивидуальных ее проявлений. Верноподданными были и Сакович, и Кетлинг, и Харламц, и Ковальский, и многие другие. Но у Саковича привязанность к его повелителю, князю Богуславу, сопряжена с карьеристским усердием и мотивируется подлостью его души. Иностранец Кетлинг — наймит, который считал делом своей рыцарской чести служить тому, кому он присягнул на верность, хотя знал об измене Богуслава и тяготился службой у него. Очень сложным и противоречивым рисуется верноподданническое чувство пана Харлампа. Он был единственным из польских офицеров,

который, сознавая свою вину перед родиной, тем не менее не решился покинуть Януша Радзивилла, не мог оставить его одного именно потому, что все отступились от него: и родственники, и друзья, и клиенты — его удерживало при нем чувство какого-то сострадания к несчастному. Зато у Роха Ковальского, этого рубаки-силача, нежно называвшего свою саблю «паней Ковальской», верноподданническая преданность, как и все прочие шляхетские добродетели, опосредуются его бесподобной тупостью. Приказали ему передать арестованных польских офицеров шведам, и он беспрекословно повиновался, не рассуждая, кому служит — врагам или друзьям отчизны. Вбил в голову ему Заглоба, что он, Рох, доводится ему племянником, и Рох свято уверовал в это, но «дядю» все-таки не отпустил. Он искренне огорчился тем, что «дядя» обошелся с ним не по-родственному: сам бежал из-под конвоя и пленных отбил. Но сокрушался недолго. Тот же Заглоба вдолбил ему, что он, Рох Ковальский, — верноподданный Яна Казимира, а не Януша Радзивилла, и Рох с таким же усердием принялся служить королю, с каким прежде служил гетману. Его манией стало гоняться за Карлом Густавом. Рисуя этот комический персонаж, романист постепенно меняет эмоциональную окраску смеха, пока, наконец, не переводит повествование в плоскость трагического изображения героя, погибшего от предательской пули Богуслава в тот самый момент, когда Рох готов был уже нанести удар шведскому королю. По приказанию последнего, польский рыцарь был погребен с воинскими почестями в знак уважения к его отваге и мужеству. В конце своего жизненного пути Рох предстает перед нами, таким образом, уже не в комическом освещении его тупости, а в ореоле богатырского патриотического подвига — его образ идеализируется. И здесь мы вплотную подходим к вопросу о переводе типизации в идеализацию, составляющему одну из примечательных особенностей творческого метода автора «Трилогии».

В нашей эстетике делалась попытка представить типизацию и идеализацию в плане их противоположности — как две самостоятельные формы художественного обобщения⁹². На деле, однако, идеализация не всегда исключает типизацию. Подобно тому, как сатира не обязательно противостоит типизации и может становиться частной формой ее выражения, требующей определенной эмоциональной тональности, так и идеализация может являться

⁹² См.: В. Д н е п р о в. Проблемы реализма. Л., 1960, стр. 3—68. Во избежание недоразумений надо сказать, что сама по себе попытка Днепрова проследить в истории мировой литературы видоизменение двух противоположных способов художественного обобщения, на которые в свое время указывал еще В. Г. Белинский, называвший их «идеальной» и «реальной» поэзией, представляется научно плодотворной. Однако терминология, употребляемая Днепровым для обозначения этих способов (идеализация — типизация), еще более неудачна, чем терминология Л. И. Тимофеева, предлагающего называть их романтическим и реалистическим «типами творчества».

частным случаем типизации, требующим особой эмоциональной выразительности. Иначе говоря, идеализация относится к типизации как частное к общему и одновременно как форма к своему содержанию и уже поэтому не может составлять наряду с нею какого-то самостоятельного способа художественного обобщения. Идеальному противоположно пошлое, а не типическое, противоположностью которого является исключительное, из ряда вон выходящее. В каком бы значении ни бралась идеализация — в значении приукрашивания или возведения в идеал — ее противоположностью всегда будет развенчание в смысле опошления, очернения или разоблачения. Как преувеличение отрицательного, разоблачая его, всегда в какой-то мере принижает его, порочит, так и преувеличение положительного, возвеличивая его, неизбежно ведет к некоторому приукрашиванию его по сравнению с действительностью. Действительность можно исказить не только приукрашиванием, но и окарикатуриванием, а, с другой стороны, окарикатуривание и приукрашивание могут служить формой верных обобщений. Поэтому не всякая идеализация тождественна лакировке, означающей искажение жизненной правды. В подлинном искусстве действовало и действует правило: для того, чтобы идея образа выразилась с достаточной определенностью, героическое должно выглядеть в искусстве героичнее, пошлое — пошлее, а серая посредственность — еще более серой и гнетущей, чем в самой действительности. Поскольку практически все литературные направления весьма широко пользуются всевозможными приемами преувеличения, подчеркивания, заострения, постольку абстрактные рассуждения о допустимости или недопустимости идеализации в реалистическом искусстве не имеют смысла — суть дела в том, что и во имя чего идеализируется. Какой бы многосторонней ни была реалистическая типизация, она необходимо основывается на отборе, отвлечении и синтезе только некоторых особенностей, так как никакой образ не может передать всего многообразия конкретных черт живого человека, да этого и не требуется. При окарикатуривании и идеализации этот момент «упрощения» доводится, так сказать, до предела вследствие отрицательной и — соответственно — положительной доминанты характера от примеси других признаков, за счет их погашения или устранения из образа. Идеализация, как и очернение во всех его разновидностях, есть в сущности форма эмоциональной оценки явлений. Ее истинность или ложность зависит от того, что идеализируется: положительное или отрицательное, существенное за счет устранения несущественного, или наоборот; а ее реалистический или нереалистический характер определяется содержанием обобщаемого, или тем, типическое или исключительное приукрашивается путем преувеличения, подчеркивания, заострения, устранения отрицательных штрихов и т. д. Если приукрашивается положительное и притом типическое, то такая идеализация не только не противоречит реалистиче-

ской типизации, но, напротив, усиливает ее, становясь естественной формой эмоциональной оценки явлений. При этом, разумеется, важна и мера преувеличения. Но это уже вопрос иного порядка, относящийся к проблеме условности в искусстве. Здесь же уместно заметить только следующее: признавая за реализмом право на преувеличение дурного с целью его разоблачения, нелогично отказывать ему в праве на такое же преувеличение хорошего с целью его поощрения.

В польской критике можно, например, встретить нередко с утверждением, согласно которому худосочность образа Скупетуского объясняется чрезмерной безупречностью героя, его идеальной добродетелью. Однако если мы сравним Скупетуского с героем «Потопа» Стефаном Чарнецким, то мы убедимся, что Чарнецкий — тоже безупречный, идеальный герой, обладающий почти всеми добродетелями первого, — патриотической самоотверженностью, личной отвагой, благородством сурового рыцарского характера, чувством собственного достоинства, правдивостью и, сверх того, полководческим гением — и тем не менее Чарнецкий производит впечатление жизненно убедительной, обаятельной личности шляхтича, колоритный образ которого относится к наиболее удачным созданиям романиста. Стало быть, жизненная убедительность положительных образов вовсе не требует того, чтобы светлое, возвышенное, идеальное непременно было разбавлено мутной водичей из гнилого болота пороков. Вопрос об эстетическом значении идеализации, как и сатиры, упирается в конечном счете в проблему отношения искусства к действительности.

На примере романа «Огнем и мечом» мы видели, что Сенкевич наделял своих положительных героев нетипичными качествами польского рыцарства XVII в. Скупетуский, Подбипента и др. представляются романтическими героями именно вследствие своей исключительности. Причем, руководствуясь в оценке действующих лиц ложной идеей, писатель по существу использовал идеализацию рыцарства для оправдания магнатско-шляхетского насилия. Храбрость шляхетских рубак в несправедливой войне против украинского народа на деле была проявлением *отрицательного* типа воинственности. Поэтому романист не мог создать реалистический образ идеального польского воина. Идеализация в данном случае противоречила типизации, одно исключало другое. В «Потопе» дело обстоит иначе. Не говоря уже о Володыёвском, здесь даже идеализация Заглобы, поскольку она связана с борьбой против шведских агрессоров и их пособников, находит свое *объективное* обоснование и не только не затемняет типических особенностей его шляхетского характера, но, скорее наоборот, обогащает его реалистический образ новыми оттенками. То же самое происходит и с Кмитицем, образ которого, превращаясь из отрицательного в положительный, обнаруживает сильную идеализацию реалистического типа, так же как и образ его невесты.

В идейно-художественном отношении фигура Оленьки важна не столько сама по себе, сколько тем, что идеализация ее образа становится условием типизации характера главного героя, условием жизненной убедительности его поведения, а значит и эстетической впечатляемости раскрываемых в нем типических особенностей.

Содержательность внутреннего мира героев, их жизненная убедительность во многом зависят от взаимоотношения их характеров. Если предмет привязанности никчем, то, каким бы глубоким и страстным ни представлял художник чувство этой привязанности, оно не будет производить сильного впечатления. Подобно тому, как абстрактность понятия отчизны обусловила отвлеченный характер патриотизма Скшетуского, так и бессодержательность образа Елены придала любви героя оттенок убогости. Елена — чернобровая красавица, из-за которой поссорились двое мужчин, — пассивный предмет обожания, доставшийся в награду тому, кому ее предназначила авторская воля в образе справедливой судьбы — и только. Поэтому любовь Скшетуского является по существу абстракцией чувства, а не живым выражением человеческой страсти. Любовь же Кмитица намного и живее и содержательнее именно потому, что предмет его страсти существенно отличается от Елены.

Оленька в полном смысле слова идеал польской девушки и вместе с тем типичный, реалистический характер. Идеальным ее образ делает сознание патриотического долга, типичным — то, что патриотизм проявляется у нее по-особому, в духе сословных представлений шляхтянки ее времени. Она — строгая блюстительница «рыцарской» морали и вместе с тем — сентиментальная барышня, которая больше всего боялась божьего гнева, людских слез и обид. Она не совершает никаких ратных подвигов во славу отечества. Но зато она побеждает там, где только и могло, в условиях патриархального бесправия женщин, проявиться патриотическое самосознание шляхтянки — в области личных отношений. Хотя чувство любви неудержимо влекло ее к тому, кого она считала предателем, девушка не допускала и мысли о том, чтобы стать женой обесчестившего себя пана. Правда, она не всегда выдерживает свой характер. Но непоследовательность влюбленной девушки, привлекая внимание читателей к тем усилиям, каких ей стоило отречение от личного счастья ради соблюдения патриотической заповеди, только усиливает впечатление волевой натуры и тем вернее убеждает, что честь имени ей действительно была дороже, чем многим, называвшим себя «рыцарями». Резко выделяя и преувеличивая патриотическую непреклонность Оленьки, художник, несомненно, идеализирует ее образ. Но зато идеализированная им черта во времена борьбы со шведской агрессией действительно являлась важнейшим критерием идеальности людей, она поэтому заслуживала особого внимания — и приукрашивания. На фоне мас-

совой язмены своекорыстных панов образ этой самоотверженной патриотки, вырастает в импозантную, величественную фигуру верной дочери Речи Посполитой. Такой характер действительно мог вдохновлять чувства героя, обогащать его духовно, быть источником драматических переживаний.

Кмитиц — это художественная сердцевина романа, квинтэссенция идеи «поддержания духа». Поставленный в центре повествования, он уже в силу своего особого положения в системе образов должен конкретизировать основополагающую мысль романиста. По словам Дзедушицкого, «Потоп» — не только увлекательный рассказ о рыцарских приключениях, но одновременно и рассказ о том, как в горниле общего несчастья возродилась душа отдельного человека и душа всей Речи Посполитой.

Человек с порывистым темпераментом, натура пылкая и увлекающаяся, Кмитиц не знал золотой середины. Он с такой же страстностью мог предаваться пороку, как и добродетели, и не терпел только одного — посредственности. Личность с подобным характером таила в себе одинаковые задатки как злодея, так и героя. Но развитие его индивидуальных задатков зависело уже не от его доброй воли, а от господствующих отношений в обществе и от положения в нем героя. Выбор индивида с такою пламенною натурою, поставленного в конфликтные отношения к различным общественным прослойкам, уже сам по себе означал немалую победу художника, задавшего целью показать возрождение шляхты под влиянием общенародной борьбы за освобождение родины. С первых же страниц романа, в сцене знакомства с Оленькой Кмитиц сразу же обнаруживает в своих разухабистых манерах повадки своевольного пана. Еще до прибытия в Водокты, предводительствуя мародерами из шляхетских подонков, пан Кмитиц успел прославиться своими налетами на «гиперборейцев» и набрать пригоршни драгоценных камней с боярских колпаков. Но и оказавшись в своей стране, он вел себя, как в тылу врага: жег деревни, грабил, убивал.

Всюду, где закон преграждал ему путь, он бесцеремонно попирает его, ни мало не тревожась выносимыми ему заочно приговорами. Он признавал только кулачное право. Иллюзий насчет шляхетского равенства он не питал и, с почтением относясь к магнатам, например, к Радзивиллам, презирал стоявших ниже его. Словом, Кмитиц принадлежал к тому типу необузданных, буйных панов, который сложился в условиях безудержной феодальной анархии.

Под влиянием общественных отношений, господствовавших в шляхетской Речи Посполитой, он и стал растленной личностью, человеком, в душе которого не было ни единого благородного порыва, кроме дремавшей, неосознанной любви к отчизне. Пробуждением патриотического чувства герой был обязан своей невесте.

Страстная любовь, внезапно овладевшая всем существом Кмитица, жгучее желание понравиться благородной панне поставили своекорыстного шляхтича в такое положение, когда только служением обществу можно было достичь личной цели. В Оленьеке, превыше всего ценившей патриотическую добродетель, он впервые встретил того, кого полюбил больше самого себя. Хотя независимость девушки раздражала его, но вместе с тем ее умение держаться с достоинством не могло не льстить самолюбию кичливого пана, и он, в конце концов, почувствовал ее моральную власть над собой. Правда, пока при нем была сила, нравственная взыскательность новости не производила на него особого впечатления. Верный своим разбойничьим повадкам, он даже невесту попытался похитить, не считаясь с ее волей, но неожиданно получил урок от Володыёвского, разбившего его банду и нанесшего ему в поединке жестокий удар. Только теперь, прикованный к постели болезнью, подавленный всеобщей ненавистью, отвергнутый возлюбленной, в ожидании суда, бесчестья и казни, пан Кмитиц задумался над тем, кем он был.

Из состояния обреченности вывело героя приглашение Януша Радзивилла. Он и проникся к нему за это горячей признательностью, не подозревая, что князю нужны были гонимые, на все способные субъекты. Отступничество магната, успевшего сбить его с толку своей демагогией, стало для Кмитица источником тяжелых патриотических страданий. Обескураженный тем отчаянным положением Речи Посполитой, о котором рассказал ему Радзивилл в доверительной беседе, Кмитиц поверил в искренность благих намерений князя. Его собственный кругозор был слишком узок, чтобы самостоятельно решить вопрос о путях спасения родины, а честолюбие было чересчур велико, чтобы устоять против соблазна сделаться воеводой и гетманом, титулы которых сулил ему князь. Нетрудно поэтому понять замешательство неискушенного в политике рубаки, когда он увидел, что уважаемые им люди, рискуя жизнью, отказались повиноваться Радзивиллу и даже его невеста отвернулась от него, как от предателя. Тюрьма и расстрел не страшили его. Но он не был уверен в правоте отважных полковников и не смел присоединиться к ним ради Оленьки потому что связал себя клятвой и верил, что обречет себя на вечные муки ада, если нарушит ее. Вскоре, однако, Заглоба раскрыл ему глаза на вероломство Януша, а некоторое время спустя сам Богуслав, легкомысленно выдавший тайну скрытой измены, убедил его в том, что его бессовестно обманывали. Теперь даже суеверный страх перед возмездием за клятвopреступление — характерная черта феодальной, верноподданнической психологии — не мог удержать его при Радзивиллах. Весь гнев, накипевший в душе дерзкого воина, обратился против предателей. Спасаясь от преследования врагов и таясь от друзей, которых он успел предупредить о грозившей опасности со стороны гетмана, Кмитиц вынужден был,

под именем Бабинича, странствовать в полнейшей растерянности до тех пор, пока случайно не набрел на Ченстоховскую обитель.

С ченстоховским «паломничеством» Кмитица связана еще одна черта его характера, важная для понимания авторской идеи. Пана Кмитица давно уже смущало протестантское вероисповедание Януша Радзивилла. Но особой нетерпимостью к иноверцам проникся он после своего разрыва с Радзивиллами. Свою ненависть к продажным литовским магнатам он перенес на еретиков и позднее, предводительствуя татарами, с варварской жестокостью истреблял население пограничной прусской земли, веря в то, что, убивая лютеран и кальвинистов, даже детей и женщин, совершает богоугодное дело. Он типичен не только своим сословным высокомерием и феодальной разнузданностью, но и религиозным изуверством, верой в чудеса и особым, набожным поклонением пресвятой богородице. Когда гибель Польши стала казаться ему неотвратимой, он, естественно, начал уповать на небесную заступницу, ожидая от нее не только спасения своей грешной души, но и Речи Посполитой, и это побудило его задержаться в Ченстоховской обители. Предупредив, что шведы готовятся напасть на монастырь и захватить его сокровища, он оказал родине неоценимую услугу. Вместе с тем в приоре Кордецком он нашел второго наставника, заменившего ему Оленьку, и в дни обороны монастыря покрыл себя славой самоотверженного воина за веру и отечество. Предсказание Кордецкого, что вера в бога явится залогом воскрешения Польши, даже если ее народ утратит все свои добродетели, в истории Кмитица находит свою поэтическую иллюстрацию.

Хотя прежний Кмитиц, насильник, смутьян и предатель, преобразился в прославленного героя Бабинича, не только искупившего свои грехи, но и заслужившего благодарность короля, он все же не вполне очистился от пороков своекорыстного шляхтича. Эгоистическую закоренелость Кмитица Сенкевич раскрывает в дальнейших похождениях героя и прежде всего в эпизодах его борьбы с Богуславом. Он преследовал князя из чувства личной мести. Когда же ему, наконец, удалось повергнуть этого злейшего предателя Польши, он не посмел разделаться с ним, как с паном Куклиновским, — единственно из опасения, чтобы радзивилловские прислужники не выместили на его возлюбленной убийство Богуслава. Он по-прежнему действовал под впечатлением личных побуждений, и, пока они владели им, продолжалась драма его нравственного исправления, которая, как заметил Дзедушицкий, приковывая наше внимание к приключениям героя, возбуждает живой интерес к его судьбе.

На протяжении долгого времени борьба Кмитица в интересах общего дела так или иначе согласовалась с его личной заинтересованностью в том, чтобы смыть с себя позор бесчестья, покрыть себя славой, добиться почестей — и все это ради собственного

счастья, воплощением которого была для него любовь. Но вот романист ставит героя в новую драматическую ситуацию: Кмитиц приближался к Водоктам, мечтая о встрече с невестой, которая, считая его изменником, вероятно, готовилась в монастырь, — и вдруг приказ: немедленно выступить в поход против Ракочи — нового врага Речи Посполитой. Родина требовала от него жертвы. Он должен был расстаться с мечтою повидать Оленьку и, возможно, навсегда потерять ее — самое дорогое в его жизни. В первое мгновение Кмитиц бурно запротестовал, но, поостыв, ужаснулся своей корысти. Минувшие дни борьбы и страданий, тяжких проступков и их искупления сильно изменили его душу, и он понял, что недостойно рыцаря оставлять родину в беде, беззащитной, — гнаться за личным счастьем в то время, как мечи новых врагов пронзают ее грудь. Романист заключает эту символическую сцену утверждением, что Анджей Кмитиц встал от подножия креста «человеком, полностью возрожденным» (XVI, 209). В то же время художник предоставляет читателю возможность додумать недосказанное здесь, но ярко раскрытое в ходе предшествующего повествования: отношение Оленьки к Кмитицу. Что бы он, прославленный герой, сказал ей при встрече? Что из любви к ней совершил еще одно предательство? При натянутых отношениях с невестой и ее особом характере, который удерживается сознанием читателя и как бы подспудно присутствует в мыслях самого героя, Кмитиц, по существу, находился в принудительном положении, из которого у него, при всей кажущейся свободе выбора, был только один выход: повиноваться приказу. Для него это был единственный шанс завоевать уважение и любовь девушки-патриотки. Поэтому решение Кмитица, идеализирующее его образ, представляется художественно убедительным: оно обусловлено жизненной логикой взаимоотношения характеров.

Связывая судьбу Кмитица с исторической коллизией борьбы против нашествия шведских феодалов, автор «Потопа», как уже говорилось, придает частным стимулам перевоспитания героя значение общих причин исправления всей шляхетской Речи Посполитой. В этом отождествлении частного с общим и обнаруживается несостоятельность исторической концепции романиста.

Что касается судьбы Кмитица, то она во многом определялась индивидуальным складом его характера и типом его общественной среды. В том, что в сознании суеверного шляхтича XVII в. патриотизм неразрывно связывался с защитой католицизма, нет ничего ложного. Напротив, это было типично, и поскольку вся «Трилогия» стилизуется автором в духе представлений самих шляхтичей XVII в., обличение их религиозного фанатизма было бы *художественно* неправомерно. С другой стороны, общая борьба во имя высокой цели, какой было тогда изгнание шведских интервентов, действительно могла перековывать людей, пробуждать в них лучшие духовные качества, облагораживать и возвышать. Так

было со многими представителями патриотической шляхты, вначале тоже деморализованной, слепо служившей магнатам и лишь потом нашедшей в себе силу мужества порвать с предателями и включиться в общенародное патриотическое движение. Поэтому в моральном воскрешении даже такого субъекта, как пан Кмитиц, нет никакой натяжки: идея духовного и гражданского перерождения героя, олицетворяющего известный тип польского дворянства, сама по себе верна и ею вполне оправдана идеализация его образа. В тогдашнем движении, как и во всяком другом, участвовали массы различных людей: с доброй славой и дурным прошлым, кротких и своенравных, просвещенных и суеверных, алчных и бескорыстных и т. д. и т. п. Но среди всего хаоса бесчисленных человеческих особенностей в те дни общенародной борьбы со шведской интервенцией самым существенным, решающим признаком, перед которым отступали все остальные, была готовность на самоотверженный патриотический подвиг. Аналитическая мысль Сенкевича и направлена на то, чтобы раскрыть процесс становления именно этой важнейшей черты в сложном характере Кмитица. Если бы художник, поставивший своей задачей проследить нравственное исправление подобного типа людей, в одинаковой мере подчеркивал бы все черты характера Кмитица на протяжении всего повествования, идейно-художественная выразительность его образа была бы затемнена. Бесцельная, не оправданная идеей многосторонность имела бы своим последствием только то, что благодаря наличию прежних отрицательных штрихов верная мысль о благотворном влиянии участия в общенародной борьбе была бы поставлена под сомнение. Автор внес бы идейную неясность и сделал бы образ художественно расплывчатым. Напротив, выделяя и преувеличивая самоотверженность Кмитица, идеализируя его образ путем постепенного устранения отрицательных штрихов и сосредоточения внимания лишь на одной особенности его внутреннего мира, а именно на пробуждении и росте его патриотического самосознания, художник достигает необходимой гармонии мысли с чувством. Контрастируя с первоначальной отрицательной характеристикой, постепенное приукрашивание в характере Кмитица его положительного, героического начала еще сильнее оттеняет его типичные шляхетские пороки, придает им особую яркость и идейную выразительность. Идеализация образа Кмитица по мере исправления героя не ослабляет, следовательно, впечатления его типичности: он как был, так и остается польским рыцарем XVII в. В пределах сферы моральных обобщений, положенных автором в основу произведения, пан Кмитиц — лицо типичное и обрисованное реалистически, с присущим его среде образом действий, мыслей и чувств, которые у него индивидуализируются в форме буйного, темпераментного характера.

Но логика характера Кмитица расходится с общей моралью писателя. Кмитиц, подобно известной части шляхетства, мог,

конечно, духовно преобразиться вследствие причудливого переплетения своекорыстных стремлений с патриотическими и религиозными побуждениями. В его жизни привязанность к родине и вера в бога вполне могли сыграть роль решающего, переломного фактора. Но историей движет не мораль, не отвлеченная любовь к родине и не религиозный дух. Они являются лишь исторической формой сознания, которую автор «Потопа», верный не только прогрессивной, но и реакционной, националистической тенденции своей идеи «поддержания духа», старается выдать за самое существовавшее. Иллюзия широкого художественного обобщения достигается здесь посредством авторских ремарок и искусственной композиции, за счет того, что романист сводит главного героя в решающий момент его жизни с ксендзом Кордецким, ставит в центре повествования защиту Ченстоховской святыни и подчиняет дальнейшее построение «Потопа» иллюстрации слов приора, на деле противоречащих и исторической правде, и тому, что показывается в романе. В отличие от Кмитица Речь Посполитая вышла из войны со шведами отнюдь не возрожденной и окрепшей. Старая смертельная болезнь — феодальная анархия — с нарастающей силой продолжала разлагать польское государство. В послевоенных условиях возрожденный Кмитиц как тип неизбежно должен был бы вновь подвергнуться деморализации и стать тем, кем он был вначале. Это, видимо, хорошо понимал и сам Сенкевич. В «Пане Володыёвском» он еще раз показал нам Кмитица, но уже не идеального, а обыкновенного шляхтича, привязанного к своей жене и не очень-то охотно согласившегося отправиться на поиски Володыёвского, которому он был обязан многим в своей жизни. Слегка, в полупамятке, отметив эту закоренелую жилку шляхетского своекорыстия, романист затем устраняет Кмитица со сцены: дальнейшее развитие типического содержания этого характера вступило бы в противоречие с идеей «поддержания духа» и обнажило бы ложную основу сенкевичевского оптимизма.

Итак, во второй части «Трилогии», при том же шляхетском аспекте освещения, Сенкевич намного правдивее воспроизвел эпоху, чем в первой. Приближение автора «Потопа» к исторической правде вызывалось последовательным развитием его прежней тенденции «поддержания духа». Для того, чтобы воплотить свою патриотическую мораль, художник должен был показать и отступников, и поборников Речи Посполитой. Отступниками в данной ситуации были крупные феодалы и шедшая за ними шляхта, и Сенкевич нарисовал впечатляющую картину их измены. Уже сама широта этой картины (в силу изменения даже чисто количественного соотношения) резко повышает историческую правдивость «Потопа» по сравнению с романом «Огнем и мечом», где о магнатском произволе говорилось вскользь и глухо. Раздвигая рамки обличения, Сенкевич тем самым сужал сферу идеализации шляхетства, приближаясь к правильной оценке того луч-

шего, что действительно заслуживало признания. Иными словами, уступая место разоблачению, идеализация не только ограничивалась в своих масштабах, но и по существу приобретала иной характер, соответствующий предмету, что еще больше повышало объективность картины. В противоположность продажным феодалам народ и часть шляхетства с самого начала шведской агрессии выступили на защиту Речи Посполитой. Сложившийся в результате их совместных патриотических усилий общенародный фронт полностью отвечал общественному идеалу писателя. Поэтому, подчеркивая значение общенародной борьбы со шведским нашествием, Сенкевич, как утверждает Сандлер, оказался даже несколько объективнее некоторых польских историков. Но при этом чрезвычайно характерно, что, изображая события прошлого, он опирался не столько на исторический анализ движущих сил развития, сколько на иллюстрацию своей предвзятой идеи единения всех сословий для защиты отечества. Участие в освободительном движении крестьян и мещанства наряду с патриотической шляхтой служило для него доказательством кажущейся правильности его убеждения в том, что только бескорыстная любовь к родине примиряет классовые противоречия и гарантирует успех в борьбе за национальную независимость. В сущности, это та же идея подчинения всех частных, сословно-классовых интересов общим интересам польского государства, с которой мы уже встречались в романе «Огнем и мечом». Но только там она раскрывалась негативным путем, через показ тех, по убеждению писателя, отрицательных последствий, к которым привела сословная рознь; в «Потопе», напротив, она раскрывается позитивно, через картину положительных результатов патриотической солидарности всех сословий. Впрочем, здесь события «имеют громадные преимущества перед теми, которые рисуются в «Огнем и мечом»⁹³. В 1655—1656 гг. Речь Посполитая вела справедливую, освободительную войну. Поэтому богатырские подвиги патриотического рыцарства, обрисованные в той же эпической манере, что и в первой части «Трилогии», — в духе буйной шляхетской фантастики, — приобретают здесь оттенок высокого благородства. Иной объект отображения, более соответствовавший авторской тенденции, привел к существенному коррективу в методе Сенкевича. Так как историческая справедливость в изображенном конфликте действительно была на стороне тех, кто сражался во имя Речи Посполитой, отвлеченная патриотическая мораль романиста наполнилась прогрессивным содержанием. Вследствие большего соответствия авторской идеи объективному смыслу исторических событий идеал Сенкевича мог быть раскрыт значительно конкретнее, чем прежде, что и явилось условием резкого усиления

⁹³ Л. Шепелевич. Исторические романы Генрика Сенкевича. — «Образование», 1898, № 9, стр. 63.

реалистической тенденции, основой расширения возможностей типизации характеров и ее принципиально иного отношения к приукрашиванию героического начала в людях. Но и реализм «Потопа» ограничен известными пределами обобщения, известной степенью глубины и тоже сочетается с противоречивой романтической тенденцией — прогрессивной, где соответственно отвлеченной правде рисуются, например, богатырские подвиги патриотических рыцарей, и реакционной там, где автор пытается ссылкой на частный случай обосновать ложную мысль о некоем исправлении всей Речи Посполитой и таким путем воплотить свою идею «поддержания духа». Помимо исторической ограниченности писателя, зависевшего не только от тогдашней историографии, но и от достигнутой глубины образных обобщений в современной ему польской литературе, существенную роль сыграла также идеологическая ограниченность художника, сказавшаяся прежде всего в прощляхетском аспекте освещения и морализаторском подходе к оценке истории.

«Пан Володыёвский»

Действие последней части «Трилогии» относится ко времени правления Михала Вишневецкого, начиная с осенних дней 1668 г., предшествовавших его избранию королем, и кончая падением Каменецкой крепости в августе 1772 г. Роман завершается картиной разгрома турецких войск под Хотинном в ноябре 1773 г.

По сравнению с предыдущими последняя часть «Трилогии» не отличается единством действия. В сущности, «Пан Володыёвский» складывается из двух повестей, объединенных фигурой главного героя⁹⁴. В первой из них описывается жизнь Варшавы в дни наплыва шляхты, прибывающей на выборы короля. Скорь Володыёвского по умершей невесте, его очередное увлечение Кристиной Дрогоёвской, которая, пообещав ему руку, влюбилась, однако, в его друга Кетлинга, безуспешная попытка Баси Езерковской обратить на себя внимание «овдовевшего» героя и трюки вездесущего Заглобы, который успевает не только повредить Богуславу Радзивиллу на выборах, но и сосватать Басю с Володыёвским и таким путем разрешить конфликт счастливым бракосочетанием двух пар влюбленных — вот сюжетная канва первой половины романа. Во второй рисуется пограничный быт польских рыцарей, их сторожевая служба и борьба с турецким нашествием. Активным соучастником развертывания интриги второй половины романа становится Азия, сын татарского мурзы Тугай-бея, известного по роману «Огнем и мечом», и удалой шляхтич Нововейский, сын бывшего господина Азии. Захваченный в плен еще ребенком, Тугай-беевич сбежал от Нововейских и, скрываясь под

⁹⁴ S. T a r n o w s k i. *Studia ...*, t. V, str. 163.

именем Азии Меллеховича, дослужился до офицерского чина в польском войске. Скрытная любовь Меллеховича к жене своего начальника, отчаянной Басе Володыёвской, и его тайные связи с агентами турецкого султана, крушение честолюбивых планов Тугай-беевича и его неудачная попытка похитить возлюбленную, его измена и зверская расправа с поляками и, наконец, мучительная смерть Азии от рук молодого Нововойского — таков сюжетный остов второй половины романа.

Сюжет «Пана Володыёвского» строится, таким образом, на знакомом уже мотиве борьбы из-за женщины и по тому же принципу переплетения любовно-приключенческой интриги с исторической коллизией: один из соперников оказывается врагом, другой — защитником Речи Посполитой и победителем в борьбе за правое дело, в котором личное сливается с общим. Однако всерьез о какой-либо исторической концепции этого романа не приходится говорить. Участие Заглобы в выборах короля, без раскрытия той борьбы между магнатскими группировками, которая едва не вылилась в гражданскую войну и облегчила султанской Турции нападение на Речь Посполитую; несколько сцен из польско-турецкой войны и картина разгрома армии Хуссейн-паши под Хотинном еще не представляют исторической концепции. Исторический процесс, его движущие силы в собственном смысле этого слова не были объектом воспроизведения и в предыдущих частях «Трилогии». Но там это скрадывалось широтой изображения эпохи. В «Пане Володыёвском» нет такой широты охвата событий, и вместе с нею исчезает всякая иллюзия глубокого раскрытия эпохи. Узость авторского кругозора, соответствующая шляхетскому видению истории, со всей очевидностью сказывается здесь в преимущественном изображении частного лица. «Пан Володыёвский» — роман о польском рыцаре XVII в. И если он тем не менее производит сильное впечатление даже при старой, избитой фабуле, то не только благодаря блестящей повествовательной технике, но и благодаря тому, что элементы старых сюжетов, ассоциируясь с содержанием предыдущих романов, оказываются для читателя более значительными, чем можно вычитать из самого «Пана Володыёвского».

С предыдущими частями последняя часть «Трилогии», кроме Володыёвского, Заглобы и других, знакомых уже героев, связана особым построением, как бы обрамляющим весь цикл и тем подчеркивающим его единую идейную основу. Начало «Пана Володыёвского» восходит к «Потопу», окончание сближается с завершающими эпизодами первого романа. В самом начале повествования автор знакомит нас с идиллией семейной жизни Кмитица и Оленьки в Водоктах — параллель к такой же семейной идиллии Скшетуских в «Потопе», и затем вновь ведет нас в поместье старого знакомого, главного героя романа «Огнем и мечом», у которого по-прежнему проживал Заглоба, — еще одна параллель

в экспозиции, воскрешающая в памяти события минувших лет. Встреча Заглобы с Богуславом Радзивиллом, его возмущение тем, что предатели не только свободно разгуливают в Речи Посполитой, но и хотят навязать ей своего короля, и активность старого «збаражчика» на выборах, обеспечившая Яреме загробную победу — избрание его сына на польский престол, — возвращают нас к конфликтам предыдущих частей «Трилогии». Если в романе «Огнем и мечом» обязанностью патриотической шляхты считалось подавлять угнетенных в интересах государства, в «Потопе» — сражаться с внешними врагами и их пособниками, то в «Пане Володыёвском» утверждается и то и другое. После выборов Заглоба вместе с Володыёвским из патриотических побуждений отправляются туда, где некогда действовал князь Вишневецкий — на Украину, и там принимаются за старое рыцарское ремесло — за истребление разбойничьих гнезд, или «опрышков», как называли паны беглых крестьян. Таким образом, прежний мотив оправдания шляхетского насилия интересами Речи Посполитой повторяется снова и художественно разрабатывается в том же ключе буйной рыцарской фантастики, в котором воин-феодал, даже такой, как Заглоба, всегда представляется сказочным богатырем, наносящим неотразимые удары по сброду подлых бродяг. Рисуя оборону Каменецкой крепости, романист одновременно разрабатывает и знакомый по «Потопу» мотив малодушия своекорыстных панов, и знакомый по роману «Огнем и мечом» мотив патриотической непреклонности, воплощением которой становится пан Володыёвский, бывший офицер Вишневецкого. Сближению первой и последней частей «Трилогии» способствует также «перекличка» кульминационных исторических эпизодов: в романе «Огнем и мечом» историческая панорама замыкалась защитой Збаража, в «Пане Володыёвском» — защитой Каменца, хотя и с противоположным исходом. Зато эпилог, в котором рассказывается о ликвидации Яном Собеским хотинской группировки турецких войск, по своей идейно-эмоциональной выразительности совпадает с картиной сражения под Берестечком, служившей эпилогом первого романа. Оба эпилога проникнуты одним и тем же пафосом прославления рыцарских традиций служения отечеству и выполняют одинаковую функцию оптимистических аккордов идеи «поддержания духа». То обстоятельство, что два исторических акта, противоположных по значению, — успех в захватнической войне и успех в борьбе с феодальной турецкой агрессией, — сближаются в «Трилогии» как два патриотических акта в защиту Речи Посполитой, и обнаруживает отвлеченный националистический характер авторской тенденции.

Наиболее обнаженно авторская идея «Пана Володыёвского» выступает в рассказе Мушальского и в речах гетмана Собеского, будущего польского короля. Пан Мушальский вспоминает о том, как он и казак Дыдюк, живя по соседству на Украине, долгие

годы враждовали между собой, пока, наконец, не попали в татарский плен и, проданные в рабство, скованные одною невольничьей цепью на турецкой галере стали братьями во Христе и потом, бежав из плена, вместе воевали, мстя своим общим врагам. Смысл этой аллегорической истории, восторгавшей Тарновского, сводится к проповеди примирения казаков с панами ради совместной борьбы с внешними врагами, врагами Речи Посполитой и христианства. И подобно тому, как в романе «Огнем и мечом» Хмельницкий уподоблялся своевольному магнату, так здесь казак Дыдюк уподобляется пану Мушальскому, — в обоих случаях вражда между казачеством и шляхтой расценивается как междоусобная борьба двух будто бы равноправных прослоек Речи Посполитой, несущих одинаковую ответственность за ее целостность. Эту мысль автор вкладывает затем в уста Собеского, который решительно отклоняет предложение Азии создать на Украине татарскую колонию для подавления казачества. В ответ пану Богушу, почему он, гетман, не хочет воспользоваться услугами татар, Собеский заявляет:

«— Потому что я гетман не только польский, но и христианский; потому что я стою на страже креста! И хотя бы казаки еще свирепее терзали лоно Речи Посполитой, я не стану рубить головы ослепленного, но христианского народа языческим мечом. Ибо, поступая так, я сказал бы нашим отцам и дедам, моим собственным дедам, их праху, крови, слезам, всей старой Речи Посполитой: «ракка!..» Мы — крепость, стены которой Христос освятил своей мұкой; а ты мне говоришь, чтобы я, божий ратник, я, комендант ее, первый отворил ворота и впустил язычников, как волков в овчарню, и отдал на избиение Иисусову паству!? Лучше нам терпеть от чамбулов, лучше сносить бунты, лучше навлечь на себя эту страшную войну, лучше пасть в ней мне и тебе, лучше погибнуть всей Речи Посполитой, нежели посрамить имя свое, лишиться славы и изменить службе божьей, сойти с нашего сторожевого поста!» (XVIII, 140—141).

Если мы сравним «злодеяние» Хмельницкого, использовавшего татар Тугай-бея против братьев во Христе, с «благородным» негодованием Собеского, отклонившего услуги сына Тугай-бея, то без труда убедимся, что автор «Пана Володыевского» на новый лад повторяет старую идею. Разница опять-таки лишь в предмете изображения, т. е. в том, что герои последнего романа подвизаются не только на поприще истребления «разбойников», как в первом романе, но и на поле брани с внешними врагами, как в «Потопе». Вследствие этого объективное значение авторской тенденции раздваивается, согласуясь, однако, с мировосприятием самой шляхты XVII в., для которой борьба с народным движением представлялась не менее патриотичной, чем борьба с иноземным вторжением. Стилизация картины в духе шляхетских представлений и здесь выручает художника, обеспечивая жизненную убедитель-

ность воспроизведения эпохи. Но отличаясь большим богатством бытовых зарисовок, «Пан Володыёвский», к сожалению, беден новыми оригинальными типами и историческими эпизодами и потому значительно уступает предыдущим романам в художественном отношении.

По сравнению с «Потопом» реалистическая тенденция здесь заметно слабее, что сказывается прежде всего в сюжете. Сюжетная канва первой половины романа, в какой-то мере отражающая особые черты морально-бытовых отношений, совершенно не характеризует исторический конфликт, разделивший шляхту на выборах, т. е. почти ничего не дает для понимания своеобразия эпохи. Сюжетная схема второй половины романа с точки зрения исторической более типична. Извечная вражда, возбуждаемая постоянной угрозой нападения султанской Турции и ее вассалов, татарских хищников; угон населения Речи Посполитой и неустанная религиозная рознь — все эти моменты, достаточно характерные для польско-турецких отношений XVII в. Но Азия, который представляет одну из сторон в конфликте, послужившем основой сюжета, и который, следовательно, должен был бы раскрывать этот конфликт, снабжается такими чертами, которые делают его демонической личностью злодея в азиатском стиле.

В показе Сенкевича Азия — фигура чрезвычайно яркая, но, кроме самой себя, никого не представляющая. За исключением этнографических штрихов, его образ не содержит отличительных признаков какой-то определенной общественной прослойки той поры. Со стариком Нововейским он расправляется не как невольник с господином, т. е. не столько из побуждений мести бывшему крепостнику, сколько под впечатлением постигшей его неудачи, из прирожденной азиатской свирепости. Как невольник он, стало быть, не показателем, а типичным турецким феодалом в плену у поляков он не мог сделаться. Пан Мушальский в отличие от него попал в неволю возмужалым рыцарем, и то утратил свою шляхетскую спесь, чувство своего бывшего сословного превосходства над казаком Дыдюком, — именно это и делает его типичным представителем известной части шляхетства — людей, изведавших турецкое рабство. Азия же, сызмальства прозябавший в неволе, тем более не мог проникнуться беевской психологией, какой наделяет его романист. Чванство татарина, чувствующего себя потомком могущественного бая, противоречило положению героя, вообразившего себя не тем, кем он был в действительности. Следовательно, только комедийная обработка его образа, только раскрытие противоречия между непомерной претенциозностью и ничтожными возможностями, только обнаружение уродливого влияния феодальной действительности на психологию людей подобной складки отвечало требованию реалистической типизации — требованию обусловленности характера типичными обстоятельствами. Но с феодальной точки зрения многие комические проти-

воречия выглядели трагическими, и Сенкевич, верный своей про-
шляхетской стилизации, раскрывает образ Азии в трагедийном
аспекте, сообразуясь в данном случае не с реальными обстоя-
тельствами, а с предрассудком шляхты XVII в., исповедовавшей
теорию «белой кости» — теорию врожденного превосходства от-
прысков знатного рода. Так как надменность татарина не выте-
кает из его общественного положения подневольного слуги поля-
ков, она мотивируется его демонической гордостью — сугубо ин-
дивидуальной особенностью его исключительного характера,
каким он и представляется некоторым героям романа, например,
пану Богушу, заявляющему, что в мире есть только два великих
человека. — Собеский и Азия. Надеясь азиата непомерным тще-
славием и инстинктами прирожденного властолюбия, Сенкевич
заставляет его втайне завидовать Хмельницкому — параллель
опять-таки весьма многозначительная — и мечтать о гетманской
булаве. В осуществление своей мечты герой и разрабатывает план
заселения Украины татарами под эгидой Речи Посполитой. Эта
его «политическая» идея от начала до конца вздорна. Она нелепа
уже потому, что для ее осуществления, кроме громкого имени
Тугай-бея, нужны были средства. Следовательно, польское госу-
дарство, которому не на что было содержать даже небольшую
регулярную армию, должно было бы снабдить татарского авантю-
риста деньгами для того, чтобы он лишил польских панов их
украинских владений! Тут даже Рох Ковальский смекнул бы в
чем дело, и воскликнул: «Пока я жив, из этого ничего не выйдет!»
Деятель же такого масштаба, как Собеский, на подобную глупость
мечтателя, не имевшего ни малейшего представления о полити-
ческой игре, в лучшем случае ответил бы какой-нибудь остротой
в духе Заглобы, но никак не потоком гневных тирад, сдобренных
патриотическим пафосом и христианским нравоучением. Если
Собеский не кажется тем не менее оглуленным в романе, а Азия
производит впечатление сильной личности, волевой и коварной,
сумевшей ввести в заблуждение даже такого, далеко не наивного
критика, как Тарновский⁹⁵, то только потому, что образы обоих
героев рисуются в отвлеченно-романтическом плане. А в абстрак-
ции, как мы уже показали на примере первой части «Трилогии»,
все выглядит совсем по-другому, чем в конкретной обстановке.
При всей отвлеченности изображения, гетман Собеский, которого
романист превращает здесь в рупор идеи «поддержания духа», не
вызывает сомнений в своей реальности, потому что он широко
известен как лицо историческое. Азия же возмущается благо-
даря тому, что его предложение всерьез опровергается действи-
тельно великим деятелем.

⁹⁵ С. Тарновский утверждает, что в вымышленном образе Азии пред-
ставлен политик, который смело мог бы потягаться с Кромвелем или Бис-
марком (S. T a r n o w s k i. Studia., t. V, str. 168).

Сцена трагической смерти Азип, символизирующая историческую справедливость возмездия тому, кто стремился воспользоваться разжиганием племенной розни для своего собственного возвышения, примечательна еще и иным идейно-художественным значением, связанным с раскрытием образа молодого Нововойско-го — второго антагониста честолюбивого татарина. В отличие от последнего Нововойский обрисован в реалистической манере. В его образе представлен тип наивной шляхетской молодежи, искавшей в рыцарском ремесле почестей и славы. Сословная нетерпимость, столь характерная для его отца, еще не развратила душу этого героя. Пока Азия, его сверстник и друг детства, не учинил над его родными и невестой зверской расправы, молодой шляхтич не питал к нему никакой неприязни и в противоположность своему родителю видел в татарине товарища по оружию, равного себе офицера. Бесшабашный и молодцеватый, он, казалось, всем своим обликом олицетворял самую радость жизни, ее юную силу, задор и веселье. Коварный татарин растоптал его счастье, отравил его душу ядом отчаяния, ожесточил его и лишил его жизнь всякого смысла, кроме мести. Необоримая жажда мести приобретает в глазах героя значение единственного мотива, оправдывающего его существование. Во время одного из партизанских рейдов ему, наконец, удается в битве с авангардом турецких полчищ схватить своего заклятого врага. Сенкевич подробно описывает зловещную сцену приговора к казни и самую казнь пленника, которого сажают на кол, выкалывают ему глаза и в довершение всего глумятся над несчастным. Тарновский, сравнивая две сцены зверской расправы — татарина с поляками и поляков с татаринами, — первую считает удачной, вторую — фальшивой. Хотя, по его словам, Азия вполне заслужил того, чтобы его посадили на кол, однако сам способ описания этой процедуры раздражал критика. «Что она освещает? — спрашивает он. — Польское варварство? Пожалуй, только это, но в таком случае освещает не правду, освещает нечто такое, чего не было»⁹⁶. Мнение Тарновского получило довольно широкое распространение и разделяется даже некоторыми современными литературоведами. Так, Нофер в качестве отрицательной стороны «Пана Володыевского» отмечает именно то, что он по временам производит отталкивающее впечатление «в сценах жестокости, которые в этом отношении превосходят все, что было нагромождено на страницах «Огнем и мечом» и «Потопа»⁹⁷. Эта сентиментальная критика «натурализма» Сенкевича означает на деле недооценку едва ли не самой сильной страницы романа. С натурализмом эта сцена ничего общего не имеет. Потрясающее воспроизведение физических страданий татарина сопряжено в романе с раскрытием душевных мук

⁹⁶ S. Tarnowski. *Studia...*, t. V, str. 176.

⁹⁷ A. Nofer. *Henryk Stenkiewicz*, str. 207.

его палача, пана Нововейского, который сам является жертвой свирепой жестокости — слепым орудием зверских нравов своего времени. Он — тоже фигура трагическая, человек с истерзанной душой, из глубины которой на какое-то мгновение поднялась мутная накипь садизма, чтобы еще глубже погрузить его в пучину безысходного отчаяния. Жажда мести, сделавшаяся единственным смыслом, единственным оправданием его существования, привела его к еще более жуткой кончине — к духовной смерти. Он надеялся заглушить свою боль пыткой того, кто ее причинил, но вместо умиротворения еще сильнее растравил душевную рану. В конце концов он окончательно лишился рассудка, превратился в жалкую человеческую тварь, над которой сжалилась в битве вражеская пуля. В известном смысле Сенкевич предвосхищает здесь С. Жеромского. Нарисованная им сцена казни Азии сильна именно своей ужасающей правдивостью, сильна тем, что производимое ею отталкивающее впечатление — вызываемая ею отрицательная эмоциональная реакция — согласуется с идейным отрицанием зла — с идеей осуждения дикого варварства и татар, и поляков, и магометан, и христиан, их зверской свирепости, убивавшей в них все человеческое и в результате оборачивавшейся для враждующих обоюдной трагедией. Именно здесь, как нигде в «Трилогии», ее автор возвышается над бездушием феодальных нравов, племенной враждой, религиозной рознью и, преодолевая свой собственный национализм, с позиции утверждения общечеловеческого идеала гуманности выносит суровый приговор всему тому, что некогда калечило души людей. В предыдущих романах, воспевая рыцарские подвиги, он не обнажал их изнанки; в «Пане Володыёвском» он сделал это. Понимая, однако, что в те времена взаимная жестокость порождалась своеобразными отношениями людей, художник совершенно правильно придал ее освещению оттенок глубокого исторического трагизма.

Трагедийная тональность — это то новое, что выгодно отличает последний роман от предыдущих и, в частности, возвышает также и его главного героя — пана Володыёвского.

Почти все критики единодушны в том, что заглавный герой последнего романа живет своей прежней славой. Его судьба занимает читателей лишь постольку, поскольку он успел уже привязать их к себе на протяжении предыдущих частей «Трилогии» и как благородный рыцарь, всегда готовый вступить за честь женщины, и как «первая сабля» Речи Посполитой, прославившая меткостью своих ударов во всех поединках и битвах, и как верный товарищ по оружию пана Скшетуского, потом Кмитица⁹⁸. В романе «Огнем и мечом» он играл гораздо большую роль в поисках Елены, чем ее жених, сам Скшетуский: это он победил в поединке

⁹⁸ A. N o f e r. Henryk Sienkiewicz, str. 189, 207—208.

Бегуна, ее грозного преследователя, и потом, рискуя жизнью, прикрывал ее бегство с Жендзяном перед татарской погоней в лесу. В «Потопе» он не только отбил Оленьку у похитившего ее Кмитица, но и помог последнему воспрянуть духом в минуту отчаяния. Не раз выручал он из беды и пана Заглобу, своего закадычного приятеля. С Заглобой связывала его не случайная дружба. В известном смысле они были созданы друг для друга и претерпели одинаковую метаморфозу, превращаясь из дебоширов в идеальных патриотических героев.

Проворная фигурка офицера маленького роста, с подвижными, смешно торчащими усиками и глуповатым лицом — таким рисуется пан Михал Володыёвский на страницах романа «Огнем и мечом». Маленький рост прискорбным образом мешал ему нравиться паннам, что служило постоянным источником его комических страданий по идеалу, который менялся каждые две недели. Но маленький рост не мешал быть ему самым ловким бойцом на саблях, непревзойденным виртуозом фехтовального искусства. Зная цену своей сноровки, он с увлечением, безбоязненно искал опасных приключений, из которых всегда выходил целым и невредимым. Б. Прус замечает, что этот человек не сумел бы ответить на вопрос, что такое отвага, ибо он не знал страха и, играя жизнью, участвуя в битвах и поединках, занимался своего рода спортом⁹⁹. Несколькими штрихами раскрывает писатель и ту психологию героя, которая обнаруживает в нем и оригинальный характер, и вполне определенный тип людей изображаемой эпохи. Кроме бесстрашия, от Заглобы Володыёвский отличался еще тем, что умел с достоинством держаться по отношению к людям «подлого» звания. Чувство сословной исключительности было едва ли не единственным чувством пана Володыёвского, в котором он сознавал себя гражданином, ответственным за общество. Никакой другой ответственности он не чувствовал, что и сближает его с Заглобой. По определению Сенкевича, он был ветреным юношей. И действительно, он с легким сердцем проматывал то, что добывал на войне, не думая ни о своем будущем, ни о будущем Речи Посполитой. В общественно-политических делах он вообще не разбирался и, будучи исполнительным, бил, кого ему приказывали, — об остальном не заботился. Предаваясь рискованным похождениям, он, разумеется, охотно рубился не только с казаками, но и со шляхтой, в чем ему усердно помогал Заглоба, водивший его по варшавским трактирам и там затевавший драки с панами. Словом, в романе «Огнем и мечом» пан Володыёвский являл собой типичного шляхетского рубаку, совсем не обладавшего патриотическим величием Скшетуского. Патриотическим воином в собственном смысле этого слова он становится лишь в «Потопе». Верный прежней авантюристической жилке

⁹⁹ В. P r u s. «Ogniem i mieczem...» — «Kraj», 1884, N 28, str. 5.

искателя приключений, с любопытством идущего в бой, словно для того, чтобы показать свою удаль, Володыёвский характеризуется здесь и новой чертой — осознанным чувством патриотизма. Оно отчетливо проявляется теперь во всех его поступках и, в частности, в его отношении к Кмитицу и в смелом отказе повиниться Янушу Радзивиллу, изменнику родины. Осознанное чувство ответственности перед отчизной, подвергшейся шведской агрессии, существенно меняет смысл его подвигов, усиливая идеализацию образа этого героя, который в последней части «Трилогии» становится уже вполне зрелым мужем, с тревогой и скорбью размышляющим о недоле Речи Посполитой. Несмотря на видимость эволюции, создаваемую развертыванием образа путем выявления новых качеств героя, его характер по существу не меняется. В конце «Трилогии» Володыёвский является тем же, кем он был вначале, но только в более полной обрисовке его прежних задатков. Так, прежняя комическая черта, характеризовавшая сердечные страдания «маленького рыцаря» по идеалу, здесь выдвигается в качестве одного из ведущих мотивов, получающего окончательную художественную разработку и благодаря этому дополняющего наше представление о психологии героя. Чуждый глубокой страсти и потому влюбчивый по натуре, он мог привязаться к кому угодно и мог сделаться «идеальным» супругом, верным до гроба той, которая осчастливила бы его своей любовью. Такой женщиной становится для него Бася — этот «гайдучонок», или «маленький рыцарь в юбке», как метко окрестил ее Свентовховский. С момента поселения молодоженов в Хрептёве, в далекой глухой станице на окраине Речи Посполитой, романист обращается к освещению другой, тоже уже известной черты героя. На этот раз он сосредоточивает внимание на рыцарской натуре Володыёвского, т. е. на качестве, присущем воину-феодалу, который, чтобы вести хозяйство, вынужден был содержать в замке войско, подавлять антифеодалное разбойничье движение и быть постоянно настороже в ожидании внешних набегов, обладать незаурядным личным мужеством¹⁰⁰. Противопоставление величественного прошлого никчемной современности, звучавшее лейтмотивом на протяжении всей «Трилогии» и служившее основой идеализации былых богатырей, находит свое завершающее, наиболее полное воплощение именно в героическом образе Володыёвского, особенно в эпизоде его трагической смерти. Не желая быть свидетелем позорной сдачи Каменца, этот рыцарь, маленький ростом, но великий духом, «первый воин Речи Посполитой», вместе с башней взлетает на воздух, завершая своим самоотверженным подвигом

¹⁰⁰ Как показывают архивные изыскания Ю. А. Ролле, исторический Ежи Володыёвский, послуживший прототипом сенкевичевского героя, весьма существенно отличался от него и как воин-феодал в действительности был гораздо типичнее, чем героизированный персонаж «Трилогии».

цикл романов, созданных для «поддержания духа». Трагическая концовка романа усиливается надгробной речью ксендза Каминьского; выдержанной в стиле тогдашних проповедей. В обстановке торжественной панихиды, предваренные тревожной дробью барабана, звучат с амвона его призывные слова:

«— Заклинаю тебя богом, пан Володыёвский! Бьют тревогу! Война! Враг в пределах отечества! А ты не вскакиваешь с места? Ты не хватаешься за саблю? Ты не садишься на коня? Что с тобой стало, воин? Или ты забыл свою прежнюю доблесть, что оставляешь нас одних в горе и смятении?» (XIX, 247).

Эти слова, с которыми ксендз обращается к погибшему герою, а автор — к своим современникам, слова, исполненные пафоса патриотической скорби и актуальных намеков, и сцена прихода Яна Собеского, будущего победителя под Хотинном, «спасителя» отечества, — служат заключением не только «Пана Володыёвского», но и всей эпопеи. Обращаясь к исторической памяти и воскрешая на страницах своего творения богатырские фигуры самоотверженных патриотических рыцарей, Сенкевич как бы говорил своим соотечественникам, пребывавшим «в горе и смятении», что народ с такими героическими традициями нельзя покорить, что его славное прошлое является залогом его возрождения и победы в предстоящих жестоких схватках с врагами родины. В глухую пору подавления польской национальности, когда буржуазно-помещичья верхушка открыто призывала к капитуляции перед иноземными угнетателями, и позднее — в мрачные годы гитлеровского порабощения, когда во всех уголках польской земли с новой силой стала ощущаться острая потребность в героическом слове, — исторические романы Сенкевича, пробуждавшие чувство национальной гордости, удовлетворяли этой потребности и действительно служили целям «поддержания духа».

Заключение. В русле традиций и новаторства

Мы начали с постановки вопроса о том, почему «Трилогия» пользовалась и пользуется огромным успехом. Широкую известность могут приобретать иногда даже вещи очень слабые. Но такая популярность никогда не бывает устойчивой и быстро проходит вместе с породившими ее конъюнктурными обстоятельствами. Если же популярность оказывается устойчивой, то это доказывает лишь то, что здесь скрывается «тайна» художника, «тайна» использования каких-то объективных законов мастерства, важных уже не только для понимания одного произведения, но и представляющих более широкий теоретический интерес. Поэтому вопрос о популярности «Трилогии» не случайно оказался в центре внимания исследователей. Одни из них, как уже говорилось, указывали на патриотический пафос «Трилогии» как на важнейшее условие ее популярности, но при этом приукрашивали мировоз-

зрение Сенкевича; другие объясняли ее успех только совершенством формы; третьи утверждали, что автор «Трилогии» покорила массового читателя «гениальной посредственностью»; четвертые усматривали «тайну» романиста в эклектизме. Хотя в каждой из этих точек зрения есть известная доля истины, полностью ни с одной из них нельзя согласиться.

Идеей «поддержания духа», или — другими словами — стремлением пробуждать патриотизм угнетенной польской нации одинаково пронизаны все три романа. В этом заключается единство авторского замысла. Противоречивость же замысла «Трилогии», обнаруживающего наряду с реакционными элементами содержания и прогрессивные, общедемократические мотивы протеста против чужеземного ига и буржуазной пошлости, обуславливалась, с одной стороны, двойственностью национализма угнетенной польской нации, с другой — патриархальной формой осуждения капиталистического мира. Абстрактный характер патриотической тенденции в известной мере predetermined стилевые особенности метода романиста, его склонность к одностороннему изображению эпохи, его зависимость от литературных традиций и не в последнюю очередь от традиций романтизма, по духу своему более всего соответствовавшего отвлеченной морали Сенкевича. Но если отвлеченность романтиков предшествующего периода была следствием прежде всего их исторической ограниченности, следствием недостатка конкретных знаний о прошлом, то у Сенкевича она является результатом, главным образом, его идеологической ограниченности, результатом его борьбы не только против угнетения польской нации, но и за утверждение польского национализма. Последнее отвечало только интересам господствующих классов и поэтому могло быть представлено в качестве всеобщего интереса лишь в абстракции. В силу своего убеждения в том, что национальные интересы выше классовых, Сенкевич не был способен на конкретизацию социальных отношений XVII в. и даже вынужден был противопоставлять конкретному анализу абстрактную мораль: родину должно любить вообще. Благодаря этой отвлеченности он и дает возможность читателям самых различных убеждений истолковывать его идею по-своему, связывать патриотический пафос «Трилогии» с различными конкретными идеалами. Решающую роль играло здесь, бесспорно, взаимодействие идейной тенденции произведения с тогдашними антибуржуазными и антисоглашательскими настроениями широких кругов польского общества. Это в сущности и предредило успех «Трилогии» и в том числе ее первой части.

Даже в мнении о том, что Сенкевич устраивал всех понемногу, есть известная доля истины. Так было с его романом «Огнем и мечом». Аристократов в этом романе прельщала картина войны, в которой они усматривали апофеоз магнатской экспансии на Восток. Противников краковской исторической школы подкупало

то, что романист в противовес ее огульному осуждению старопольской феодальной демократии, которое распространялось также и на шляхетское освободительное движение, подчеркивал значение политической активности шляхетства и его заслуги перед Речью Посполитой. «Если бы такая же жизненность, — полемизировал, например, Кшеминьский с краковской школой, которую он называл «отрядом монархических историков», — сыскалась пятьдесят или сто десять лет позднее — история пошла бы иным путем. Шляхетское сословие опошлили не общественные, а своекорыстные страсти, замкнутость в доме, в часовне, в молитвеннике»¹⁰¹. Широкие массы читателей роман подкупал своей антибуржуазной тенденцией, своей поэтизацией рыцарских характеров, контрастировавших с пошлостью, трусостью, мелочностью современных господ. Это великолепно чувствовали, кстати сказать, аристократические критики. Так, Дзедушицкий объяснял популярность романа «Огнем и мечом», — по его мнению, вещь, которую нельзя назвать «ни исторической, ни правдоподобной, ни даже возможной», — именно сказочной пленительностью необычайных образов, или тем, что благодаря им можно было «в этот (современный. — И. Г.) век скуки и сомнения еще раз отдохнуть по-детски в стране чудес и мечты»¹⁰². То же самое подчеркивал и Скроховский, когда, говоря об отсутствии идеальных стремлений в современном обществе, писал: «Все замкнулось для нас в холодной и черствой повседневности, в ближайших обязанностях и интересах тяжкой борьбы за быт насущный, и можно было полагать, что в нашей изящной литературе действительно надолго, если не навсегда, воцарилась посредственность и ужасающая бесплодность»¹⁰³. Сколько ни бились писатели над созданием положительного образа позитивистского героя, из этого ничего хорошего не выходило — рыцарь буржуазной наживы по существу своему был враждебен всякой поэзии и романтике. Совсем другое дело рыцарь XVII в. Он мог быть опозитизирован, мог явиться в ореоле романтических любовных приключений и военной славы, личной отваги и мужества. Эта возможность и обеспечила автору «Трилогии» колоссальный успех у читателей. Несмотря даже на реакционность тенденции романиста в освещении некоторых шляхетских подвигов, противопоставление величественного прошлого никчемной современности — антибуржуазная подоплека романов — сыграло свою роль. Наконец, соотечественникам Сенкевича его «Трилогия» imponировала еще тем, что она льстила их оскорбленному чувству национальной гордости, помогала им, как говорит Выка, взять реванш в

¹⁰¹ S. Krzeminski. Nowe szkice literackie, str. 241.

¹⁰² W. Dzieduszycki. O powieści H. Sienkiewicza «Ogniem i mieczem». — «Biblioteka Warszawska», 1885, t. 1, zes. III, str. 353.

¹⁰³ I. Skrochowski. Powieść z lat dawnych p. Henryka Sienkiewicza «Ogniem i mieczem», str. 8.

воображении за современное унижение, за глумление иноземных порабитителей над Польшей. Она пленяла поляков ярким изображением великих предков с их непреклонным патриотизмом, который, являясь в романах отвлеченной идеей, каждым понимался по-своему и у каждого встречал в душе горячий отклик. Здесь-то и происходило *qui pro quo*. Поэтому Сенкевич действительно устраивает всех понемногу и никого в особенности. Но только это было не следствием идейно-художественного эклектизма, а следствием противоречивой, но в основе своей единой идеологии романиста.

Неконкретность патриотической тенденции романиста — верный признак ее романтического характера. Однако ее поэтическое воплощение зависело также от объектов изображения, соответственно которым каждая часть «Трилогии» получила свое особое объективно-художественное звучание. Другими словами, своеобразие творческого метода Сенкевича определялось всякий раз объективными возможностями темы, или взаимодействием предмета изображения с авторской идеей.

Согласно идее «подражания духа», основой типизации рыцарских характеров служит в «Трилогии» морально-патриотическая стойкость. Сам принцип типизации основан на укрупнении, преувеличении ведущих свойств природы каждого героя, т. е. восходит к тому способу генерализации, какой наблюдается у Гоголя, Диккенса и Теккеря, у которых процесс внутренних изменений остается за пределами изображения, вследствие чего герои их произведений почти всегда являются уже законченными, сложившимися характерами с устойчивой, стабильной психологией¹⁰⁴.

Действующие лица, вымышленные и исторические, представляются у Сенкевича в частных эпизодах великих событий, причем описание последних в общих чертах согласуется романистом с новейшими историческими исследованиями. Выводимые типы надеются понятиями, представлениями и чувствами, взятыми из дневников, мемуаров и других документов изображаемой эпохи, что собственно и делает героев «Трилогии» детьми своего века, носителями своеобразной психологии определенного времени. Эмоциональная характеристика действующих лиц, соотносится с их отношением к Речи Посполитой, которое служит одновременно и основанием деления персонажей на два контрастных лагеря — борников добра и зла. Преданность родине, по Сенкевичу, всегда является вдохновляющей силой, укрепляющей веру в победу правого дела над неправым, и, в конечном счете, служит залогом расцвета нравственной и физической мощи. В самой общей постановке вопроса эта основополагающая мысль писателя представляется и верной, и возвышенной. Поэтому читатель не чувствует никакой фальши в том, что патриотические рыцари торжествуют

¹⁰⁴ См.: Б. Сучков. История и реализм. — «Знамя», 1962, № 3, стр. 180—181.

над своими врагами, проникается сочувствием к положительным героям и привыкает к их победам как к желательному и естественному исходу их благородных усилий. Растравляя любознательность читателей с помощью занимательной фабулы. Сенкевич заставляет их сосредоточивать внимание лишь на выигрышном для него аспекте обозрения событий и лиц. При этом образы героев рисуются им статически. Характеры действующих лиц только раскрываются в похождениях, обнаруживая в непрерывных конфликтах, столкновениях, поединках скрытые в них задатки, те или иные черты, но не развиваются, не меняют своей сущности. Они всегда верны себе, своей изначальной природе, на которую художник, как правило, проливает свет при первой же портретной зарисовке выводимого действующего лица. Поэтому читатели, кстати сказать, и не чувствуют недоверия даже к самым неожиданным выходкам героев, не замечают тех неувязок, той нелогичности поведения, на которые обращала внимание критика, упускавшая, однако, из виду главное — *статический* способ представления, заведомо исключавший показ внутренней эволюции характеров. Исключавший, потому что сложившиеся характеры не были бы сложившимися, если бы они являлись в процессе их изменения. Герои Сенкевича интересны своей энергией борьбы на путях к достижению цели, а не становлением их свойств, не своим психологизмом. В данном случае критика, принимая видимость за внутреннюю эволюцию характеров, била мимо цели: она придавала мелким погрешностям существенное значение, какого они на самом деле не имеют, вследствие чего ее мнение оказывалось преувеличенным, не соответствующим ни авторскому способу изображения, ни непосредственному впечатлению читателей. У Сенкевича эволюция героев складывается лишь из последовательного ряда проявлений их неизменной сущности. Исключение составляет разве только один Кмитиц. Раскрывая характеры польских рыцарей в калейдоскопе военных походов, романист резко выделяет исключительные рыцарские особенности и гиперболизирует их. Поскольку описание патриотического подвижничества шляхтичей всегда соотносится с их собственными представлениями, постольку герои Сенкевича выступают в свете воображаемого величия, в романтическом ореоле геройства и славы и из людей обыкновенных превращаются в сказочных богатырей, в полуреальные фигуры. Эту особенность сенкевичевского метода многие и принимали за сказочный стиль изображения, пытались объяснить его то влиянием средневековых рыцарских романов (Дзедушицкий), то подражанием Дюма-отцу (Свентоховский), то сознательным претворением фольклорного принципа построения образов (Швейковский)¹⁰⁵. На самом деле эта особенность

¹⁰⁵ Хотя говорить о непосредственном следовании романиста фольклорным образцам нет никакого основания, однако отрицать всякое действие

обусловлена отвлеченностью патристической морали Сенкевича, вследствие которой реалистическая типизация характеров необходимо перерастала в романтическую форму обобщения.

Отвлеченность романтического метода не следует только смешивать с недостаточной детализацией, содействующей живому, пластическому воспроизведению действительности — яркой обрисовке реальных сцен, индивидуального облика действующих лиц, их движений, манеры держаться, психологических различий и т. д. В конкретности такого рода романтики далеко не всегда уступают реалистам. Иногда они даже значительно превосходят их. Что же касается Сенкевича, то в этом отношении он был непревзойденным мастером, затмевавшим всех польских прозаиков — и романтиков и реалистов. Но выражение лица, внешний облик, жестикуляция, отличительные черты психологического склада, признаки того или иного темперамента и тому подобные детали, с помощью которых достигается живость обрисовки фигур, сами по себе еще не раскрывают общественной природы людей. Так, например, человек огромного роста, худой, необыкновенно сильный, с тупой головой, кротким выражением лица может быть представителем любого сословия, любой нации, любой эпохи. Эти приметные признаки, сильно действуя на воображение, оставляют впечатление яркой индивидуальности, но индивидуальности неопределенной, потому что присущие ей черты суть общечеловеческие — они не опосредуют ее конкретного общественного типа. Реалистический метод отличается, таким образом, от романтического метода не тем, что первый исключает всякую абстракцию, второй — всякую конкретизацию, а лишь относительной степенью детализации условий и лиц, достаточной для того, чтобы можно было распознать в образе социальный тип героя — отнести его к известной общественной группе, народности и эпохе. Вот этому требованию батальные сцены «Трилогии» в подавляющем большинстве случаев не удовлетворяют как с точки зрения условий, так и с точки зрения характеристики действующих лиц. Обнаруживая в иной связи типичные черты своей среды, герои Сенкевича лишаются их всякий раз, как только попадают в военную обстановку, где они всегда и неизменно выступают исключительно и только в свете своих индивидуальных особенностей, настолько неопределенных, что ими можно было бы снабдить людей любой другой эпохи, например, гомеровской. Именно вследствие этой отвлеченности они и превращаются в романтических рыцарей.

Для писателя, стремившегося убедить своих соотечественников в необходимости национального единства для борьбы с внешними

объективных закономерностей этого специфического вида искусства на «Трилогию» — закономерностей, воспринятых романтиками, оказавшими несомненное влияние на Сенкевича, — тоже было бы неправильным. Концепцию Швейковского нельзя отбрасывать с порога — в ней много дельных и важных наблюдений.

угнетателями, первостепенное значение, естественно, приобретала не социально-политическая, а военная история, история борьбы Речи Посполитой с ее внешними врагами. На эту особенность исторических романов Сенкевича критика давно уже обращала внимание. «В тринадцати томах,— писал, например, Свентоховский,— автор развернул великолепную картину, или скорее, ряд картин лагерной жизни и войны, создал гигантскую сказку, которая тянется фантастически, как ясный сон, которую рассказывали бы себе солдаты на привале»¹⁰⁶. Подобная односторонность объясняется, конечно, не только и даже не столько тем, что в XVII в., как отмечается многими критиками, Речь Посполитая действительно вела непрерывные войны. Главное — в тенденции писателя. Только при условии обособления военных событий он мог по существу не касаться компрометирующих сторон жизни патриотической шляхты XVII в., мог отмечать их вскользь, лишь по мере потребностей типизации рыцарских характеров, мог сосредоточить основное внимание на их морально-боевом облике и таким путем, не нарушая жизненной правды, благодаря отвлеченному плану художественно раскрыть свою отвлеченную патриотическую идею. Но такое сужение плана, исключавшее многие стороны жизни, важные для понимания психологии тогдашних людей, их общественно-политических отношений и т. д., неизбежно обрекало художника на неглубокое и в общем статическое изображение эпохи, что сказалось также в композиции «Трилогии».

В композиционном отношении «Трилогия» представляет собою «ряд книг», связанных единством авторской идеи, переходными фигурами и временной последовательностью событий. Однако эти события не вытекают одно из другого и не влияют одно на другое. В «Потопе» мы не видим, как отразилась на польском государстве война шляхты против украинского народа; в «Пане Володыёвском» не чувствуем никакой связи между турецкой агрессией и предшествовавшей ей агрессией шведских феодалов. «Эволюция» Заглоты, Володыёвского и других переходных персонажей тоже не связана с переменой исторических условий. Логика их характеров обуславливается только частными обстоятельствами их походов, но эпохальные изменения на них не отражаются. Такое же отсутствие исторической обусловленности событий наблюдается и внутри отдельных романов, в чем Прус, анализируя еще роман «Огнем и мечом», упрекал Сенкевича. Не намного лучше обстоит дело и с «Потопом», где главной причиной победы Речи Посполитой в войне со шведами выставляется абстрактная сословная солидарность. Если мы, продолжая анализ в этом направлении, попытаемся установить пределы обобщающей мысли художника, то убедимся, что она не поднимается до полити-

¹⁰⁶ A. S. Koniec trylogii.— «Prawda», 1888, N 28, str. 343.

ческого горизонта канцлера Оссолинского, короля Яна Казимира или гетмана Собеского. Эти герои выглядят у него официально-трафаретными, художочными фигурами именно потому, что для полнокровной обрисовки государственных деятелей, их политической роли, их исторического значения требовалось гораздо более глубокое постижение событий, чем то, на которое был способен писатель. Ему удавались по преимуществу образы рядовых участников, потому что его обобщающая мысль вполне покрывала кругозор Скшетуского, Кмитица, Володыевского, Заглобы и других, таких же частных лиц. Вращаясь в водовороте событий, переходя от одного происшествия к другому, они содействуют разворачиванию чрезвычайно широкой картины, состоящей из вереницы ярчайших типов при пестром чередовании батальных сцен, бытовых зарисовок и т. д. Такая структура романов Сенкевича обуславливалась прежде всего возможностями его идеологии, глубиной его мыслей и чувств, объясняющей нам и тот основной принцип композиционного построения, который великолепно охарактеризовал Выка, сказав, что автор «Трилогии» сумел вмонтировать в старый приключенческий сюжет комплекс новых образов, сумел дополнить известные, традиционные схемы колоритным изображением живых, впечатляющих фигур. Здесь-то мы и подходим вплотную к существу проблемы традиций и новаторства автора «Трилогии». Начнем ее рассмотрение с характеристики сюжетных схем.

Критикой давно уже подмечено, что исторические романы Сенкевича стереотипны. Действительно, при огромном разнообразии типов и частных конфликтов между ними — комических, драматических и трагических, при которых каждое действующее лицо, оказываясь в том или ином положении, свойственном времени и месту, и поступая сообразно индивидуальным задаткам своего характера, раскрывает в борьбе с возникающими препятствиями присущие ему качества, — сюжеты романов Сенкевича в общих чертах варьируют одну и ту же схему: любовные приключения всюду одинаково переплетаются с военными перипетиями. Такое переплетение личной и исторической линий доставляет читателям немало волнений, тем более, что романист, пользуясь неожиданными поворотами сюжета, то усиливает, то ослабляет надежду на встречу влюбленных и всякий раз, достигая драматического накала, прерывает действие, чтобы, введя новых героев, новые ситуации и мотивы, возвратиться к продолжению рассказа, неослабно интригующего, возбуждающего любопытство, захватывающего.

В польской критике делались попытки объяснить эту повествовательную технику Сенкевича его прежним навыком новеллиста, а ее устойчивость, ее широкое использование в «Трилогии» — необходимостью для романиста печататься на столбцах журналов небольшими отрывками. Такое толкование противоречит, однако,

признанию самого писателя в том, что он принимался за работу лишь тогда, когда очередной роман вырисовывался в его воображении целиком, почти до мельчайших деталей. Оно и понятно. Если бы Сенкевич не обладал способностью ясно представлять себе общий план будущего произведения, он не смог бы свести концы с концами и вообще не сумел бы писать в той манере, в какой он писал, — страницу за страницей на протяжении длительного времени. Значит, не его писательской манерой объясняется сюжетная графаретность «Трилогии», а, наоборот, он потому-то и мог писать изо дня в день для периодических изданий, что композиция его произведений покоилась на внешнем соединении сцен и эпизодов. Сюжетное однообразие романов «Трилогии» — верное доказательство того, что художник, постигая частные моменты жизни эпохи, не улавливал, однако, общих закономерностей, не был ими связан в своем мышлении и потому разрабатывал один и тот же сюжет применительно к различным периодам и событиям XVII в. Построение произведений — это не только вопрос мастерства, но и вопрос познания.

Построение произведений, с одной стороны, отражает связь явлений самой действительности. Но так как ход познания отличается от последовательности изложения познанного, то, с другой стороны, построение произведения есть в то же время способ подачи материала, способ идейно-эмоционального воздействия на читателей, иными словами, это вопрос мастерства, и как таковой он зависит от привычных, укоренившихся форм отображения, воспитывающих у читающей публики способность быстрого узнавания, восприятия, возбуждения и соответствующий эстетический вкус. Поэтому при построении произведений писатель всегда имеет две возможности: следуя за развитием событий, отображать их действительную, внутреннюю связь в саморазвивающемся сюжете, или же, опираясь на традиционный сюжет, лишь внешним образом соединять события в искусственное целое. Если обобщающая мысль художника не схватывает сути событий, их действительной внутренней связи, возникает необходимость в искусственном построении. В таких случаях, как это мы и видим у Сенкевича, писатель оказывается во власти литературных традиций: для сочетания в картине новых или по-новому понятых явлений он испытывает потребность в комбинировании старых, привычных литературных схем. Занимательность — возбуждение любознательности читателей — достигается при этом главным образом за счет техники повествования, которая опять-таки зависит от умелого использования литературных традиций.

Но не следует думать, что всякое использование литературных традиций есть признак слабости. Если мы внимательно присмотримся к слагаемым стиля «Трилогии», то мы обнаружим, что она глубоко уходит своими корнями в почву традиций. Новаторство осуществлялось автором «Трилогии» не вразрез с опытом его

предшественников, не в отрыве от литературных традиций, а на основе их творческого усвоения. Она питалась ими и благодаря им обрела неотразимую силу воздействия на читателей. Не случайно поэтому Сенкевич сразу же затмил всех своих предшественников и сделался классиком: в его «Трилогии» читатель находил почти все то богатство сюжетных мотивов, картин и образов, которые давно уже пленяли его, но которые прежде, в разжиженном и разрозненном виде, были рассеяны в сотнях томов сочинений, — в «Трилогии» он находил их концентрацию, их квинтэссенцию.

Не вдаваясь в конкретное рассмотрение литературных связей «Трилогии», их характера и причин заимствования, обратим внимание лишь на главную сторону вопроса. С литературными традициями дело обстоит аналогично преемственности научных понятий. Если научное понятие оказывается необычайно глубоким, содержательным, то лишь потому, что оно опирается на массу предшествующих исследований, на предыдущую всестороннюю разработку предмета. То же самое надо сказать об идейно-художественной выразительности метафор, образов, сюжетов и т. д. Они приобретают необычайную эмоционально-смысловую выразительность не просто вследствие одаренности художника. Сама эта одаренность сказывается в умении сообразоваться с предшествующими достижениями искусства, которые оставляют неизгладимый след в сознании читателя и которые поэтому, становясь объективным фактором творческого процесса, позволяют писателю одним намеком на старое выражать то, на что прежде требовалось целое произведение, и таким путем резко повысить обобщающую ёмкость вновь создаваемых картин. Новаторство не означает разрыва с традициями: оно есть не только их отрицание, но и их продолжение, их удержание в целях приспособления для решения иных художественных задач. Этот важный момент многие исследователи упускают из виду и поэтому, когда им приходится сталкиваться с фактом, что то или иное произведение по частям, по элементам может быть — прямо или косвенно — сведено к предшествующим достижениям литературы, становятся на путь абсолютного противопоставления традиций новаторству — и в результате запутывают вопрос. Что же нового дал автор, если все элементы его произведения восходят к предшествующим достижениям? — спрашивают обычно в таких случаях, словно новое не есть развитие старого. Сказанное полностью относится и к «Трилогии» Сенкевича.

Ю. Кшижановский утверждает, что исторические романы Сенкевича и в том числе его «Трилогия» ни тематически, ни структурно не дают почти ничего, что не было бы уже известно до него. Путем сравнительного анализа сенкевичевских мотивов и образов, добавляет ученый, можно было бы доказать, «что большинство их промелькнуло на страницах европейского романа —

английского, французского, русского и прежде всего польского»¹⁰⁷. Это совершенно справедливо.

Приключенческая фабула, служащая сюжетным стержнем повествования в «Трилогии», восходит к давнишней, устойчивой традиции польской литературы (повесть И. Красицкого «Приключения Миколая Досвядчиньского», 1776, исторический роман Ф. Бернатовича «Поята, дочь Лиздейки», 1826, поэма Ю. Словацкого «Бенёвский» и др.). Не менее устойчивой традицией польской литературы XIX в. была сентиментальная трактовка любовной тематики, характерная, в частности, для таких произведений польской классики, как IV часть «Дзядов» Мицкевича и поэма Словацкого «В Швейцарии». Традиционным элементом стиля «Трилогии», восходящим к зачинателю польского исторического романа Ю. У. Немцевичу, автору «Яна из Тенчина» (1825), является также идеализация былого могущества Речи Посполитой. И Сенкевич (так же, впрочем, как и Я. Матейко) тоже приукрашивает шляхетскую старину в противоположность антипатриотической краковской школе историков. Следуя традициям гавенды — традициям «Воспоминаний Соплицы» Г. Жевуского и исторических повестей З. Качковского, — Сенкевич в сущности тоже строит свои романы на развернутой характеристике шляхетских типов. С Т. Т. Ёжем Сенкевича сближает то, что у них раскрытие патриотического идеала — идеала самоотверженного служения родине — неразрывно связывается с романтическим пафосом изображения бранных подвигов; с Ю. И. Крашевским — скрупулезная «документальность» картин, хотя автор «Трилогии», превосходя своего предшественника талантом, умением переплавлять сырой материал хроник в поэзию живых образов, не отличался такой же верностью исторических суждений, как его учитель.

Одним словом, Сенкевич стал выдающимся историческим романистом прежде всего благодаря тому, что он, опираясь на национальные традиции, усваивал и развивал те из них, которые были уже проверены многолетним опытом читателей и получили почти всеобщее признание. Но зависимость Сенкевича от польской литературы и, в частности, от достижений национальной исторической повести не ограничивается основными традициями. Его «Трилогия» вобрала в себя и множество частных мотивов, ситуаций, эпизодов¹⁰⁸. Каждый из этих элементов стиля «Трилогии»

¹⁰⁷ J. Krzyżanowski. Z dziejów walterskotyzmu polskiego. — «Przegląd Współczesny», 1933, t. XLV, N 130, str. 178.

¹⁰⁸ Так, идеализация Вишневецкого, кроме старопольских панегириков, восходит у Сенкевича к апологетической разработке образа этого князя в творчестве прогрессивных романтиков, в частности в драматических спектаклях из XVII в. «Еремий Вишневецкий» (1852) К. Дзевецкого (P. Chmielowski. Henryk Sienkiewicz..., str. 66) и в поэме «Лужецкие» (1856) М. Романовского (Z. Szweykowski. «Trylogia» Sienkiewicza, str. 133). Картина смуты в «Потоце» восходит к роману М. Чайковского «Стефан Чарнецкий»

имеет за собой солидную традицию и сам по себе не представляет ничего нового. Но, соединенные вместе, они выступают в новом качестве, в качестве синтеза, органически вырастающего на почве новейшей литературы и с точки зрения ее потребностей обобщающего достижения польской исторической повести и отчасти всей предшествующей литературы. Следовательно, это было шагом вперед в развитии польского исторического романа — актом известного новаторства.

Другой стороной того же вопроса является усвоение европейских литературных традиций. Вырастая на почве национальных запросов, потребность совершенствования художественного мастерства заставляла писателя обращаться к опыту зарубежных литератур, приводя к развитию международных литературных связей. Так, некоторые элементы стиля «Трилогии», по утверждению Ю. Кшижановского, восходят к романам М. Н. Загоскина «Юрий Милославский», «Рославлев» и «Брынский лес»¹⁰⁹; описание украинской степи в романе «Огнем и мечом» напоминает гоголевский пейзаж из «Тараса Бульбы»¹¹⁰. Еще большее влияние на этот роман, по наблюдениям Яна Гаргала, оказала «Капитанская дочка». «Автор романа «Огнем и мечом», обладавший художественным вкусом, — пишет польский исследователь, — понимал, что исторические, культурные и бытовые отношения, так живо обрисованные в романе Пушкина, ближе к той эпохе, какую он намеревался представить в «Огнем и мечом», чем те, о которых он узнавал из французских романов Дюма»¹¹¹. Дюма-отец был всемирно известным виртуозом той вальтерскоттовской техники, которую ввел в польскую литературу Бернатович, и Сенкевич, естественно, обращался к наиболее совершенному образцу. Разительное сюжетное сходство между трилогиями Сенкевича и Дюма давно уже обращало на себя внимание и в настоящее время основательно изучено С. Папе, доказавшим, что польский романист глубже французского¹¹². Автор «Трилогии» сумел превзойти своего учителя отчасти благодаря тому, что он шире его использовал опыт других европейских классиков, в том числе Гюго и

(1840), описание защиты Ченстоховского монастыря — к повести Крашевского «Кордецкий» (1852) изображение блестящего двора Богуслава Радзивилла и партизанских действий шляхетских отрядов — к роману Жевуского «Рыцарь Лиздейко» (1853); ведущий сюжетный мотив — мотив исправления Кмитица под влиянием возлюбленной — заимствован Сенкевичем из «Аннуциаты» (1858) Качковского (P. Chmielowski. Henryk Sienkiewicz..., str. 105—110) и т. д.

¹⁰⁹ J. Krzyżanowski. Sienkiewicz a literatura rosyjska. — W ks.: W kręgu wielkich realistów. Kraków, 1962, str. 132—134.

¹¹⁰ См.: S. Krąjewski. «Taras Bulba» i «Ogniem i mieczem». — «Ilustrowany Kurier Codzienny», 1936, N 322.

¹¹¹ J. Harhala. Sienkiewicz i Puszkina. — «Pamiętnik Literacki», 1930, zesz. I, str. 125.

¹¹² S. Papée. Sienkiewicz wielki czy mały?, str. 27—43.

Бальзака¹¹³. Хотя в отличие от своих последователей сам Вальтер Скотт оказал на Сенкевича значительно меньшее влияние, тем не менее между польским и английским романистами тоже можно обнаружить немало прямых или опосредованных связей¹¹⁴. Сам способ развертывания любовно-приключенческого сюжета на фоне исторической коллизии, с участием двух молодых людей, принадлежащих к враждующим политическим лагерям и в то же время соперничающих из-за девушки, похищающих и отбивающих ее; с выдвиганием на передний план вымышленных фигур, носящих исторические имена и нередко претендующих на роль спасителей отечества; с многочисленными ситуациями, грозящими, казалось бы, неотвратимой гибелью герою, и т. д.— все это, по наблюдениям Кшижановского, типично вальтерскоттовская повествовательная техника¹¹⁵.

Если к тому же учесть следы влияния Гомера, Шекспира и других мировых классиков, то станет очевидной многосторонность связей «Трилогии» с европейской литературой. Становясь достоянием польских читателей, произведения зарубежной классики воспитывали у них соответствующий эстетический вкус и, естественно, порождали желание видеть в произведениях своей литературы приобретения других литератур. Поскольку и заимствованное и заново открытое, возникая на общей основе отображения сходных условий культурного развития, неизбежно повторяет опыт других и одинаково хорошо служит удовлетворению вновь появившейся эстетической потребности, постольку с точки зрения *национального* новаторства между заново открытым и заимствованным нет никакой принципиальной разницы. Национальное новаторство в таких случаях необходимо осуществляется способом перенимания художественного опыта других народов, как это и делал автор «Трилогии», продолжая в этом отношении замечательную традицию Словацкого, точно таким же путем обогащавшего польскую поэзию завоеваниями мировой культуры, подымавшего ее до уровня мировых достижений¹¹⁶.

¹¹³ См. S. Dobrzycki. Scena z Balzaka u Sienkiewicza.— «Ruch Literacki», 1928, N 1, str. 29—30.

¹¹⁴ J. Krzyżanowski. Z dziejów walterskotyzmu polskiego.— «Przegląd Współczesny», 1933, t. XLV, N 130, str. 179.

¹¹⁵ Там же.

¹¹⁶ Грубейшей ошибкой компаративистских критиков Словацкого, кстати сказать, было именно то, что они рассматривали заимствованные элементы не в органической связи с национальным содержанием его сочинений, а порознь, и, сводя его творчество к простой сумме действительных или мнимых реминисценций, отказывали ему на этом основании в новаторстве, упуская из виду, что Словацкий был не только европейским, но прежде всего национальным поэтом, и что не новое в других литературах, было новым словом в польской поэзии. Такую же ошибку повторяют некоторые критики и по отношению к автору «Трилогии». В другую крайность впадает А. Потоцкий. «Вальтер Скотт, Дюма, Флобер,— говорит он по поводу «Трилогии»,— наверное,

Вообще неверно думать, что реминисценции, даже взятые сами по себе, являются элементами чистой формы. Форма всегда содержательна. Подобно тому, как сюжетные повторы в «Пане Володыёвском», ассоциируясь с предыдущими частями «Трилогии», обогащали его своим содержанием, так и формальные элементы, заимствованные Сенкевичем из других литератур, обогащали его произведения своим содержанием, способствуя процессу освоения польской литературой достижений общечеловеческой культуры. Но это лишь одна сторона новаторства. Другая, не менее важная сторона заключалась в том, что заимствованные элементы формы, привычной для зарубежных читателей, делали для них более доходчивыми иное национальное содержание, содействовали его лучшему усвоению — содействовали взаимному духовному обогащению. Автор «Трилогии» брал у других для того, чтобы воздать им сторицею из сокровищницы своей культуры. Почти все типы, выведенные в «Трилогии», — те самые ярко описанные фигуры живых людей, которые, по наблюдениям Выки, больше всего увлекали читателей, в том числе зарубежных, — соотечественникам Сенкевича давно уже были известны и до него — по романам Чайковского, Жевуского, Качковского, Крашевского и т. д. Но только автор «Трилогии», отчасти именно благодаря широкому использованию европейских литературных традиций, сделал эти старопольские типы достоянием мировой общественности, которая впервые сильно почувствовала в его романах нечто близкое, нечто свое родное, радующее сердце. В форме, связанной многочисленными традициями с другими литературами, своеобразное национальное содержание, даже неглубокое, приобретало значение чего-то общего и интересовало всех. Поэтому какой бы тривиальной ни казалась «Трилогия» по своей сюжетной структуре, не следует недооценивать того, что благодаря обновлению национальным содержанием этих выходявших уже из обихода сюжетов Сенкевич сумел поднять польский исторический роман до общеевропейского уровня и впервые вывести

повлияли, но также Гомер или Данте, Ариосто или Рабле, или — прошу не сердиться — Майн Рид, Фенимор Купер. Все сразу и ни один не больше, чем другие, а менее всего — иноземные исторические романисты. Я не верю здесь в чужие влияния прежде всего потому, что в историческом романе мы от чужих ничему не научимся. У нас почти с самого начала исторический роман стал столь самородным и необходимым явлением, что, право, не было польского писателя, который бы не пытался каким-либо образом взяться за него» (A. P o t o s k i. *Szkice i wrazenia*. Lwów, 1903, str. 7—8). Потоцкий и только нигилистически отвергает необходимость учитывать разную степень влияния зарубежных писателей, но и в своем противопоставлении компаративистам доходит, как мы бы сказали, до красного патриотизма и именно вследствие пренебрежения к «чужим влияниям» оказывается не в состоянии раскрыть одну из важнейших причин успеха Сенкевича. По его словам, главной причиной было то, что «Трилогия» заключала «в себе какой-то гениальный тон посредственности» (Там же, стр. 11). Ниже мы увидим, что скрывается за этой пресловутой «посредственностью».

его на мировую арену. В этом заключается вторая существенная сторона национального новаторства Сенкевича.

Правда, при анализе сюжетов «Трилогии» больше бросается в глаза их схематизм, их традиционность, чем новизна. Это объясняется тем, что они неглубоко отражают национальное своеобразие польской истории. К чему собственно сводится их связь с польской действительностью XVII в.? К тому, что приключенческая канва «Трилогии», действие которой «распыляется и вновь склеивается в тысяче эпизодов», в известной мере соответствует похождениям тогдашней шляхты, что «такими путями от застятка к застятку, от магната к магнату, с войны на войну, бродил по своим землям из конца в конец республики тот покумившийся и породнившийся, ссорившийся и друживший собирательный герой — шляхетский народ»¹¹⁷. Это, бесспорно, связь, но связь внешняя, по существу не раскрывающая исторических особенностей польской жизни: общая сюжетная схема здесь не углубляется до конкретизации национальных различий.

С образами «Трилогии», гораздо глубже передающими национальное своеобразие мыслей, чувств и действий героев, дело обстоит как раз наоборот. При их анализе в глаза бросается их новизна, их свежесть, их оригинальность, хотя на самом деле они тоже почти все сплошь традиционны. Из главных героев «Трилогии» менее других обременен литературными традициями Скшетуский — и, как это ни парадоксально, именно он выглядит самой художочной фигурой. Напротив, самая оригинальная, самая живая и впечатляющая фигура «Трилогии» — пан Заглоба — оказывается вместе с тем и самой богатой литературными традициями. Помимо нескольких реальных прототипов (капитан Рудольф Корвин Пиотровский¹¹⁸, тесть писателя Казимеж Шеткевич — LVII, 125—126, — редактор «Слова» Владислав Олендзкий — LVII, (150—152), он насчитывает множество литературных прообразов — зарубежных и польских. Заглоба — это немножко и Улисс, и Фальстаф, и Портос из «Трех мушкетеров», и Санчо-Панса, и Тартарен¹¹⁹, и Мюнхгаузен, и при всем том неповторимая индивидуальность, воплощающая в себе оригинальный польский тип, связанный узами родства с массой своих предшественников в польской литературе. Заглобовский тип политиканствующего шляхтича нередко встречался уже в старопольских мемуарах, например, у Е. Китовича; стилем своей речи он сильно напоминает исторического Пасека, автора неизвестных «Воспоминаний»; пьянством и склочничеством — очень многих и в том числе многочис-

¹¹⁷ A. Potocki. Szkice i wrażenia, str. 6—7.

¹¹⁸ H. Modrzejewska. Wspomnienia i wrażenia. Kraków, 1957, str. 297.

¹¹⁹ S. Lam. Henryk Sienkiewicz. Cechy i elementy twórczości. Poznań — Warszawa—Wilno—Lublin, s. a., str. 117.

ленных героев исторических повестей Качковского¹²⁰; храбростью трусливого нахала — Житкевича из романа Чайковского «Шведы в Польше» (1851)¹²¹; безудержным хвастовством вралю, неистощимого на выдумки, он напоминает опять-таки очень многих, но больше всего — Тарабанкевича, одного из персонажей «Бессонной ночи» (1859) Л. Штырмера¹²², и польского магната Кароля Радзивилла, по кличке «Пане Коханку», ставшего, подобно Мюнхгаузену в немецкой литературе, прославленным героем многочисленных произведений польской литературы, в том числе Жевуского, Словацкого и Крашевского. Кроме того, у Заглобы есть много общего с фредровским Папкиным, Борейшей из «Бенёвского» Словацкого¹²³ и др. Причем самое удивительное, пожалуй, то, что сходство Заглобы с некоторыми из них доходит до полного совпадения, например, ряд его изречений является дословным повторением реплик Фальстафа¹²⁴, своим обликом он точь в точь похож на Тарабанкевича¹²⁵ и т. д. Чтобы выявить эти, казалось бы, очевидные совпадения, ученым понадобилось немало труда и профессиональной изощренности. Что же касается обыкновенных читателей, то от них ускользает традиционность этого персонажа, потому что их внимание поглощается национальным своеобразием его характера. Формальное сходство образа Заглобы с родственными образами других литератур, подчеркивая в нем общечеловеческое начало, лишь усиливает впечатление широты и ёмкости художественного обобщения, ставя его в один ряд с мировыми типами. Вместе с литературными традициями он присваивает и их содержание, а, с другой стороны, благодаря многосторонней органической связи с польской жизнью прежних веков и новейшей эпохи (современными прототипами), традиционная форма образа этого героя как бы растворяется в содержании, незаметно переходит в него, облегчая читателям восприятие национального через общечеловеческое. В этом и заключается тот самый «гениальный тон посредственности», о котором говорил Потоцкий, смешивая изящную простоту формы с легковесностью, доступность ее содержания даже для посредственного читателя с посредственностью самого художника. В действительности дело обстоит как раз наоборот: Сенкевич достигал такой изящной простоты формы, делавшей предельно доступным ее содержание, лишь потому, что он, будучи писателем европейски образованным,

¹²⁰ L. Straszewicz. Zagłoba.— «Kraj», 1901, N 50, str. 8.

¹²¹ K. Wojciechowski. Protoplasta Zagłoby.— W ks.: «Henryk Sienkiewicz». Lwów, 1925, str. 118.

¹²² S. Pigoń. Jeszcze jeden protoplasta imię p. Zagłoby.— W ks.: «Wśród twórców. Studia i szkice z dziejów literatury i oświaty. Kraków, 1947, str. 314.

¹²³ J. Kallenbach. Twórczość Henryka Sienkiewicza, 1917.

¹²⁴ L. Straszewicz. Zagłoba.— «Kraj», 1901, N 50, str. 6.

¹²⁵ S. Pigoń. Wśród twórców, str. 323.

свободно владел художественным арсеналом мирового искусства.

Хотя остальные персонажи «Трилогии» не идут ни в какое сравнение с Заглобой, однако в общей сложности они выполняют не меньшую функцию обогащения польской литературы достижениями других литератур. Благодаря Сенкевичу польский исторический роман обрел изящную простоту формы, в чем состоит еще одна новаторская черта «Трилогии».

Изящность романов Сенкевича обеспечивается во многом изумительной красотой их языка. Богатый в диалоге сочными разговорными оборотами и в то же время почти совершенно свободный от метафоричности, присущей романтикам, всегда очень ясный, простой в конструкции предложений и логичный в их связи, язык «Трилогии» искрится самобытным старопольским остроумием и тонким авторским юмором, оттеняющим отношение художника к героям. «Трилогия» по существу написана на современном литературном языке, хотя она производит впечатление старопольской речи. Романист достигает этого эффекта, так сказать, негативным путем: с одной стороны, он избегает нарочитой архаизации стиля, пользуясь крайне умеренно — да и то по преимуществу в диалоге — старопольскими синтаксическими конструкциями и архаизмами; а с другой стороны, он не менее тщательно избегает словаря, не свойственного изображаемой эпохе. Поэтому язык его романов — это действительно язык XVII в. и в то же время изящный современный язык, очищенный от позднейших наслоений, искажений и варваризмов. Решение этой труднейшей эстетической задачи, над которой бились многие предшественники Сенкевича в области исторической прозы, — бесспорная и всеми признанная заслуга автора «Трилогии». «Ему, — говорит Жеромский, — надо отдать пальму первенства как мастеру искусства писать, самой виртуозности выразиться по-польски в письме... Он раскрыл перед нами сокровища семнадцатого века и дал польской литературе шедевр стиля — мы собственными ушами услышали живую речь предков»¹²⁶. И опять-таки он сумел стать новатором благодаря тому, что умело опирался на литературную традицию двойного порядка. Его собственная авторская речь опирается на достижения романтиков и прежде всего на поэзию Словацкого¹²⁷. Речь действующих лиц — диалог — восходит к сочинениям Рея, Кохановского, Пасека, Твардовского, Коховского и др. Так как эти классики старопольской литературы читались всеми мало-мальски образованными соотечественниками Сенкевича, то последние, великолепно чув-

¹²⁶ S. Żeromski. Elegie i inne pisma literackie i społeczne. Warszawa, 1928, str. 168.

¹²⁷ См.: R. Wojciechowski. Sienkiewicz a Słowacki. — «Polonistyka», 1959, N 6.

ствуя какой-то тонкий, едва уловимый налет архаизации, воспринимали его романы легко, свободно, как нечто весьма естественное, безыскусственное. На читателей безыскусственная изящность сенкевичевской прозы действовала подобно некоей магии слова. Но профессиональная критика и здесь нашла к чему придраться.

С легкой руки Хмелёвского, сопоставившего начало романа «Огнем и мечом», стилизованное под Твардовского, с окончанием, написанным в ином ключе, родилась проблема двойственности стиля «Трилогии»¹²⁸. Из современных исследователей положение Хмелёвского особенно упорно отстаивал Ставар¹²⁹. Не в меру придирчивая критика, попросту говоря, упускает из виду, что стилевая тональность языка зависит от характера изображаемого предмета и от авторского отношения к предмету, что, например, стиль, великолепно служивший целям воссоздания атмосферы тревожных настроений суеверных людей XVII в. (начало романа «Огнем и мечом»), совершенно не годился для политической характеристики канцлера Оссолинского, даваемой, к тому же, от лица самого автора (конец романа). Действительным нарушением единства стиля в данном случае было бы сохранение его в прежнем, неизменном виде, что ввиду иного объекта сразу же сделало бы очевидным — даже для неискушенных читателей — несоответствие формы содержанию.

К такого же рода проблемам относится и вопрос об элементах рыцарского эпоса в романах Сенкевича. Еще Дзедушицкий, анализируя две первые части «Трилогии», по чисто формальным признакам причислил их к жанру средневекового рыцарского романа, по его мнению, больше испанского, чем польского¹³⁰. Элементы рыцарского эпоса и, в частности, гомеровская традиция изображения батальных картин в последнее время стали предметом оживленной дискуссии — вполне понятной, если учесть, что в романах Сенкевича военный аспект преобладает над всеми другими. К. В. Заводзинский, основываясь на своем опыте бывшего фронтовика, считает славу Сенкевича-баталиста незаслуженной, по крайней мере с точки зрения реализма¹³¹. Суть вопроса, однако, в том-то и заключается, был ли Сенкевич реалистом в описании военных событий, т. е. правомерно ли применение реалистического критерия для эстетической оценки нарисованных им батальных эпизодов вообще. В отличие от Заводзинского Ставар утверждает, что у Сенкевича наблюдается не

¹²⁸ P. Chmielowski. Henryk Sienkiewicz..., str. 99—100.

¹²⁹ A. Stawar. Pisarstwo Henryka Sienkiewicza, str. 148 и сл.

¹³⁰ W. Dzieduszycki. O powieści Henryka Sienkiewicza «Ogniem i mieczem». — «Biblioteka Warszawska», 1885, t. I, N 3, str. 352 i 360; его же: Główne postacie powieści H. Sienkiewicza p. t. «Potop», str. 3, 6.

¹³¹ K. W. Zawodziński. Stulecie trójcy powieściopisarzy. — Łódź—Wrocław, 1947.

«какое-то отбрасывание реализма — скорее произвольность в представлении»¹³² — словно «произвольность в представлении» не есть сознательный отказ от реализма! Основательно изучив историю военной техники XVII в., Ставар пришел к выводу, что поэтизация рыцарских подвигов в «Трилогии», с одной стороны, была следствием влияния литературных традиций, старопольских и гомеровской; с другой — результатом неизученности военной истории Речи Посполитой, которая в действительности была отсталой военной державой. Критик и здесь усматривает «двойственность трактовки»¹³³, двойственность сенкевичевского стиля — проявление его электической сущности. В этой связи нельзя не согласиться с Конрадом Гурским, который, возражая тем, кто считал поэтизацию рыцарских подвигов «художественным анахронизмом» — неоправданным подражанием иноземным писателям эпохи Возрождения, — пишет: «Художественная стилизация «Трилогии» идеально согласована с традицией польской исторической эпики XVII в. (Твардовский, Потоцкий), равно как и с духом тогдашней мемуарной литературы (Пасек)»¹³⁴. Возражение не только резонное, но и важное. Важное тем, что оно правильно указывает на опосредованный характер стилизации под Гомера, перенятый автором «Трилогии» от старопольских писателей. Иначе говоря, Сенкевич, стремясь к верному воспроизведению представлений польского рыцарства, изображавшего свои бранные подвиги в духе «Илиады», вынужден был следовать гомеровской традиции. Никакого раздвоения стиля здесь нет — он выдержан достаточно последовательно. Другое дело, что такой стиль — стиль изображения шляхты в духе ее собственных представлений о самой себе — приводил художника к отвлечению от реальной жизни, резко усиливал романтическую тенденцию в его романах.

Итак, причина огромной популярности «Трилогии» — весьма сложная и коренится она не только в достоинствах формы. Помимо великолепной техники пластического изображения, чарующего языка, комических и трагических эффектов, а также сильнейшего действия литературных традиций, немалую роль играл героический пафос — та патриотическая идея поддержания духа, которая предопределила и основные стилистические особенности, и жанровое своеобразие произведения Сенкевича. «Трилогию» Сенкевича нельзя отнести к типу монументальных произведений, где раскрывается движение истории и где главным героем является народ. У него ведущая роль принадлежит патриотическим рыцарям с богатырскими характерами, могучим духом и непре-

¹³² A. Stawar. *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza*, str. 102.

¹³³ Там же, стр. 94.

¹³⁴ K. Górski. *Henryk Sienkiewicz*. — «Tygodnik Powszechny», 1946, N 19, str. 1.

клонной волей к победе. На первый взгляд кажется даже, что героический пафос сенкевичевской «Трилогии» роднит ее с исторической трилогией Дюма. На деле между ними есть существенная разница. У французского писателя героика сопряжена в основном с прославлением товарищеской верности и дружбы, у польского романиста сама эта дружба обусловлена преданностью родине, идеей самоотверженного служения отчизне. Последнее указывает на принадлежность «Трилогии» к жанру эпоеп. Но это своеобразная эпоепа, которую можно назвать гимном былому могуществу Речи Посполитой, прославлением величия патриотического духа польской нации. Эпический пафос сенкевичевского произведения восходит к польской эпике XVII в. и опирается на сознательную поэтизацию батальных картин в духе буйной рыцарской фантастики.

Не закрывая глаза на узость прощляхетского аспекта изображения в «Трилогии», не следует, однако, игнорировать и сильную сторону этого аспекта — его соответствие авторскому складу мыслей и чувств, или творческой индивидуальности художника. В силу своих классовых симпатий Сенкевич, естественно, лучше всего чувствовал людей, родственных ему по духу, — в данном случае шляхтичей XVII в. Пробуждая в нем — под влиянием современной тоски по былому могуществу польского государства — чувство наибольшей общности с теми, кто защищал отечество, патриотические рыцари увлекали Сенкевича, вдохновляли его фантазию — он мог превосходно воображать их живыми, проникаться их психологией и ярко, колоритно воссоздавать их образы. Общая картина эпохи теряла от этого в правдивости, но в узкой сфере представлений излюбленных героев романиста XVII век предстает перед нами в своей жизненной правде, эмоционально заражительной и потому поэтически обаятельной. Не случайно поэтому Жеромский, восхищаясь «Потопом», писал: «Сенкевич не умеет нарисовать жизнь наших дедов из XVII века с археологической точностью Крашевского, но он умеет чувствовать так, как чувствовали те. В «Потопе» есть могучее дыхание минувшего века. Это поэтическая картина, эпос во вкусе Ариосто. Отсюда его сходство с Матейко»¹³⁵. Жеромский великолепно охарактеризовал и своеобразии творческой индивидуальности Сенкевича и заслугу автора «Трилогии» по сравнению с его предшественниками в области исторического романа и, в частности, по сравнению с Крашевским — умение чувствовать так, как чувствовали изображаемые лица. А с точки зрения художественной умение заражать читателя чувствами своих героев, вызывать в нем иллюзию того, что переживаемое, испытываемое героями переживается, испытывается им самим, — это самое главное, самое важное, без чего нет и не может быть подлинной поэзии.

¹³⁵ S. Ż e r o m s k i. Dzienniki, t. II. Warszawa, 1954, str. 440—441.

С точки зрения литературного процесса значение «Трилогии» состояло в том, что в ней польская литература подытожила свои предшествующие достижения в области исторического романа и вместе с тем обогатила себя рядом приобретений европейской классики. Особенно важное значение имел «Потоп» — наиболее реалистическое произведение «Трилогии», полнее других романов вообразившее в себя лучшие национальные традиции прежних литературных направлений. С появлением «Трилогии» польская литература обогатилась самым совершенным образцом национального романа вальтерскоттовского типа, завершившим его становление, а с другой стороны, предвосхитившим одну из характерных особенностей дальнейшего развития польского реалистического направления.

Обратиться к прошлому Сенкевича побудила, как мы знаем, резкая неудовлетворенность современной буржуазной действительностью, которую он, однако, был уже не в состоянии обличать с прежней убежденностью. В конце XIX — начале XX в. путем таких же исканий выхода из противоречий к исторической тематике приходили многие представители польского реализма, драматурги и романисты, в том числе Прус и Ожешко, позднее — Жеромский, Реймонт, Оркан и др. Поэтому переход Сенкевича от современной тематики к исторической показателен не только для его индивидуального творческого пути. Сдвиг, произошедший в мировоззрении автора «Эскизов углем» и заставивший его еще в начале 80-х годов погрузиться в историю, был знаменателен для своего времени. Он предвосхищал одно из направлений польского реализма — одну из линий его эволюций, которая была обусловлена особыми обстоятельствами развития Польши и которая в «Трилогии» Сенкевича нашла лишь своеобразное идейно-художественное преломление.

СЕРБСКАЯ РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ПРОЗА
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

(Творчество И. Чипико, П. Кочича, Б. Станковича)

В истории сербской литературы конец XIX — первые два десятилетия XX в. представляют один из наиболее значительных периодов. Писатели этого времени создают произведения большой художественной ценности, осваивают новые жизненные сферы, углубляют критику общественных отношений и изучение человеческой психологии.

Достижения литературы были тесно связаны с неуклонным ростом в Сербии и землях, подвластных Австро-Венгрии (Воеводине, Боснии, Герцеговине), общенародного движения за свободу и демократию, с усилением борьбы трудящихся за свои права, с подъемом рабочего движения.

В литературной жизни с конца 90-х годов заметно нарастает размежевание: лагерь демократической литературы противостоит лагерь модернистов. Характерно, что демократические силы — это уже не только писатели общедемократических позиций, хотя именно их творчество составляет основу демократической литературы, но и представители зародившейся в 90-е годы молодой рабочей литературы. В модернизме, занимавшем все более активные позиции, прежде всего в поэзии и критике, при всей неоднородности и сложности этого явления, откровенно выразились тенденции наступления на основы реалистического искусства, отрицания связи литературы с социальной действительностью, с жизнью демократических общественных слоев, субъективистские принципы изображения. Однако своеобразие литературного процесса этого времени состояло в том, что, несмотря на развитие модернизма, главной опорой которого было творчество приходящих в литературу молодых писателей, ведущим направлением в литературном процессе был реализм. Более того, реализм этого времени отличается яркой жизненной силой, достигает своего подлинного расцвета, своей зрелости. Он становится основным творческим методом демократической поэзии, о чем особенно наглядно свидетельствует творчество А. Шантича и В. Петровича; успешно овладевает драматическими жанрами (комедии Нушича, психологическая драма

Станковича). Но особенно значительны его достижения в прозе. В прозаических жанрах работает большая часть сербских реалистов того времени. Здесь писатели старшего поколения: Стеван Сремцац (1855—1906), Сима Матавуль (1852—1908), Янко Веселинович (1862—1905), Светолик Ранкович (1863—1899), начало деятельности которых относится, как правило, к 80-м годам, а творческая зрелость приходит в 90-е годы. Здесь — и представители более молодого поколения: Радое Доманович (1873—1908), Бранислав Нушич (1864—1938), Иво Чипико (1869—1923), Петар Кочич (1877—1916), Борисав Станкович (1875—1927), Милутин Ускокович (1884—1915); большинство из этих писателей вступило в литературу на рубеже веков, и годы их творческой зрелости связаны с первым десятилетием XX в. Рассказы Кочича и Станковича, сатира Домановича и Сремца, романы Матавуля, Сремца, Чипико, Станковича знаменуют главные художественные достижения всей сербской реалистической прозы, входят в золотой фонд сербской литературы.

Реалистическая литература конца XIX — начала XX в., наследуя традиции предшествующего этапа развития сербского реализма, связанного с творчеством Змая, Якшича, Игнятовича, Глишича, воспринимает в нем главное — его демократический характер, его внимание к коренным проблемам сербской действительности. Одна из особенностей реалистической литературы конца XIX — начала XX в. — это все расширяющаяся сфера ее художественного содержания. Стремясь к созданию разносторонней характеристики действительности, писатели-реалисты широко распахивают двери своего творчества для сложной социально-исторической проблематики, для многообразной народной жизни. Их творчество характеризуется углублением критики общественной действительности, все более упорным проникновением в сущность общественных отношений, все более настойчивым осмыслением жизненных закономерностей. Ломка патриархального мира, крушение феодальных и проникновение капиталистических отношений в различные сферы социальной, духовной жизни сербского общества — эта проблема, рожденная сербской действительностью конца XIX — начала XX в., проходит сквозь все тематическое многообразие реалистической прозы того времени. Как и в предшествующий период, писатели самых разных общественных позиций обращаются к жизни деревни — средоточию ряда коренных вопросов эпохи. Облик деревни в литературе того периода отчасти обогащается уже тем, что все заметнее раздвигаются «географические рамки» литературы: с конца века в нее входят — со своей спецификой и своими особенностями — наряду с Сербией и Воеводиной, области, мало известные или почти неизвестные ей ранее: Босния и Герцеговина (о которых пишут в это время Кочич, С. Чорович), Старая Сербия (ее жизнь привлекает Сремца и Станковича), Далмация (о ней рассказывают Матавуль и Чипи-

ко) и т. д. Главное, однако, в постановке проблемы деревни, крестьянства состоит в том, что деревня в реалистической прозе конца XIX — начала XX в. изображается во всей остроте, во всей обнаженности и сложности присущих ей классовых противоречий. Еще совсем недавно обличению социального бесправия крестьян, их эксплуатации ростовщиками и чиновниками (у Глишича, а в поэзии у Змая и Якшича) противостояла столь же сильная идеализация патриархальных отношений, патриархального уклада как воплощения лучших сторон народной жизни, как истинно национального пути исторического развития сербского народа в противовес якобы наносным, чуждым «сербскому образу жизни» капиталистическим отношениям (это особенно характерно для творчества Веселиновича и Лазаревича). Теперь идиллический образ патриархальной задруги отступает перед силой развивающихся, крепнущих тенденций изображения деревни по законам беспощадной жизненной правды, и здесь особенно значительна роль творчества С. Ранковича, С. Матавуля, И. Чишико, П. Кочича.

С 90-х годов в орбиту реалистической литературы входит тема города, как отклик на все более интенсивное развитие буржуазных отношений в Сербии. Становление этой темы в сербском реализме носит специфически национальный характер, обусловленный всем ходом исторического развития страны. Появлению образа города предшествует образ «паланки» — типично балканского провинциального городка, в котором черты городской жизни сочетаются с крепким патриархальным укладом, сближающим паланку с деревней. Наиболее полно и по охвату материала, и по специфике подачи эта своеобразная тема реалистической прозы выразилась в рассказах и повестях Сремца — блестящего юмориста, бытописателя, какого сербский реализм не знал ни до, ни после него. Патриархальная паланка предстает в его творчестве в столкновении с развивающимися буржуазными отношениями. Это столкновение не принимает пока еще острых форм. Но жалела старое (Сремцу дорога паланка своей привязанностью к старине, своей верностью народным традициям, непритязательностью и простотой своего образа жизни, своей демократичностью), писатель стремится запечатлеть его во всех подробностях и создает образ провинциального города, провинциальной среды, ее быта, нравов, ее типов — образ, вызывающий у читателя удивительное ощущение жизненной правды, доподлинности изображаемого.

Первые, наиболее значительные достижения сербской прозы в создании образа города связаны с «Белградскими рассказами» Матавуля (1902). На примере быта и нравов столицы — этого мира социальных контрастов — писатель ставил вопрос о моральной деградации развивающегося в стране буржуазного общества, о его духовной нищете и убожестве. Надо сказать, что углубившееся внимание к морально-этической проблематике, характерное для реалистической литературы того времени, уже само по

себе свидетельствует о стремлении более полно представить действительность, отобразить ее многообразный и сложный характер. Эта тема возникает и в критике буржуазных нравов и мещанства, и в столкновении человека (как правило, простого, «маленького» человека) со средой. В той или иной форме затронутая рядом сербских художников, она с особой силой поднята Ранковичем — в его рассказах и романах: «Лесной царь», «Сельская учительница», «Утраченные идеалы», Станковичем — в рассказах, романе «Дурная кровь», в драмах; это — генеральная тема творчества Ускоковича (в частности, его романа «Пришельцы») и Милчевича. При всем индивидуальном различии в постановке и решении названных вопросов отдельными писателями, реалистическая проза вскрывала глубокую, неодолимую противоречивость между стремлениями человека, его высокими идеалами, самим его назначением на земле — и окружающей его действительностью, миром зла, насилия, крепнущей власти денег. Выделяя, подчеркивая социальную основу столкновения человека с жизнью, реалистическая проза конца XIX — начала XX в. использует морально-этическую проблематику для углубления критики современного ей общества. Гибель человека, его слом — вот один из характерных аспектов решения темы. Отсюда — заметно сгущающиеся в сербском реализме той поры мотивы трагизма — этого особенно острого выражения неблагополучия в мире.

Большая роль в создании глубокой, разносторонней картины общественной действительности Сербии принадлежит сатирической литературе того времени — интенсивное развитие сатиры представляло специфическую черту реализма конца XIX — начала XX в. (точнее, подлинным расцветом сатиры был конец 90-х годов — 1903 год, т. е. время правления Александра Обреновича, ознаменовавшееся разгулом реакции)¹. Сатира служила острым оружием в политической борьбе — не случайно поэтому ее политический характер, не случайно ее обращение к мобильному жанру злободневного фельетона, к басне. Сатиру использовали в своем творчестве прозаики и поэты, писатели разных художественных индивидуальностей, разных общественных позиций. Здесь были и смелые, непреклонные борцы с абсолютистским режимом — Р. Доманович («Клеймо», 1899, «Вождь», 1901, «Страдия», «Мертвое море» 1902, и др.) и его друг М. Митрович («Стихи на тему дня», 1903), выступавшие на стороне левых, демократических кругов радикалов; и яростный защитник этого режима С. Сремац («Лимунация» в деревне», 1892, а также фельетоны) — консерватор, член либеральной партии; и колебавшийся, но не порывавший связь с демократическими силами

¹ Проблемы развития сатирической литературы с большой обстоятельностью и глубиной рассмотрены в книге М. Богданова «Сербская сатирическая проза конца XIX — начала XX века» (М., 1962).

Б. Нушич (к сатире в эти годы Нушич обращается главным образом в политических фельетонах). Сатирическая литература последовательно разоблачала всю государственную систему Сербии — сверху донизу: абсолютистский режим, полицейский террор, политиканство партийных деятелей, верноподанных обывателей. Острый социальный акцент вносит в политическую в своей основе сатиру П. Кочич: его сатирические произведения — «Барсук перед судом» и «Судилице» — строятся на конфликте между угнетенным народом — крестьянами Боснии — и их эксплуататорами — австро-венгерскими властями.

Итак, в рассматриваемый период усиливается обличительная направленность сербского реализма. В то же время крепнет и его утверждающее начало. Крепнет вера в силы народа, связанная с пробуждением его классового сознания, с подъемом освободительной борьбы. Произведения писателей-реалистов, особенно тех, кто вступает в литературу на рубеже веков, не проходят мимо стихийного протеста зреющего в народе, в крестьянстве: от бунта одиночек, впервые в сербской реалистической литературе отраженного в 70-е годы Глишичем, и с новой силой показанного Чипико (уже в начале века), реалистическая проза приходит с творчеством Кочича к первому изображению коллективного протеста народных, крестьянских масс. Утверждающее начало реализма возникает и в постановке проблемы национального характера — в возрождении его героической основы, которая наблюдается в творчестве реалистов начала века, особенно Кочича.

Процесс все более многостороннего отображения социальной действительности сербским реализмом рассматриваемого периода крепко спаян с дальнейшим постижением человеческого характера как сложного комплекса индивидуально неповторимых и социально значимых черт. В сравнении с писателями-модернистами, творчество которых запечатлело, в сущности, один (к тому же очень узкий) тип своего современника: интеллигента-индивидуалиста, реалисты отличаются значительным многообразием. Поворот к внутреннему миру человека, отчетливо наметившийся у сербских реалистов, дает высокие художественные результаты. В их произведениях возникают яркие социально-психологические типы представителей самых различных слоев сербского общества.

Надо сказать, что успех приходит не сразу — реалистическая литература того времени отражает всю сложность художественных исканий писателей на пути создания характеров в их индивидуальной неповторимости и социальной значимости. Так, у Ранковича, например, в творчестве которого человеческий характер выступает как явление сложное, противоречивое и социально обусловленное, не всегда еще само развитие характера, сам процесс внутренне подготовлен, психологически оправдан, не все выбранные им детали отмечены печатью типического. Но это уже удается Станковичу — писателю, как и Ранкович, психологиче-

ского склада, его продолжателю. Возросший интерес к психологии, поворот к внутреннему миру человека сопровождается стремлением писателей-реалистов показать многообразие его связей с окружающей действительностью. Отсюда — разработка пейзажа, очень мало известного сербской реалистической литературе предшествующего периода, обращение к глубоко личным, интимным переживаниям человека, в которых, как правило, находят отклик важные моменты общественного, социального звучания.

Реалистическая литература рассматриваемого периода отмечена развитием различных прозаических жанров. Рассказ этот, по словам Скерлича, «национальный жанр сербской литературы, то, что есть в ней самого типичного и самого лучшего»², — оставаясь одним из главных жанров сербской реалистической прозы, дает немало нового. Здесь и не известный ей раньше психологический рассказ, и сатирическая аллегория (рассказ и повесть). Возникает сатирический фельетон и стихотворение в прозе. Параллельно с успешным во многом новаторским развитием малых прозаических форм реалистическая литература приходит к овладению наиболее многогранной формой реалистического обобщения — романом. Надо сказать, что традиции сербской реалистической прозы до 90-х годов были в этом отношении довольно скромными — ее основным наследием были романы Якова Игњатовича (1822—1888). Социальная направленность таких произведений писателя, как «Странный мир» (1869), «Васа Решпект» (1875), «Вечный жених» (1878) и другие, их глубокий интерес к современности — было тем главным качеством, которое унаследовал сербский роман конца XIX — начала XX в. от творчества Я. Игњатовича. В последнее десятилетие XIX в. развитие романа в сербской литературе заметно активизируется. Хроника общественно-политической жизни Сербии 80-х годов («Герой наших дней» Я. Веселиновича) и исторический роман («Гайдук Станко» Я. Веселиновича), острая антиклерикальная сатира («Баконя фра Брне» С. Матавуля) и юмористический роман из жизни провинциального общества, мещанства («Поп Чира и поп Спира» С. Сремца, «Дитя общины» Б. Нушича), наконец, социально-психологические романы С. Ранковича («Лесной царь», «Сельская учительница», «Утраченные идеалы») и т. д. — вот основные вехи в развитии жанра. Художественный уровень этих произведений, естественно, разный: если романы Веселиновича, например, еще очень несовершенны и значение их не выходит за рамки историко-литературного факта, то романы Сремца и Матавуля («Баконя фра Брне», например, по праву назван «одним из капитальных произведений реализма югославских литератур»³) относятся к

² J. Скерлич. Писци и књиге. Књ. III. Београд, 1955, стр. 26.

³ В. Глигорић. Српски реалисти. Београд, 1958, стр. 316.

наиболее высоким достижениям сербского реализма. Такие черты этих произведений, как глубоко правдивые, полнокровные картины действительности, социальная острота оценок изображаемых явлений, емко написанные характеры, жизненно-конкретная атмосфера, их наполняющая, стихия богатой народной речи, мастерство композиции и т. д., свидетельствуют о наступающей зрелости жанра. Романы Матавуля и Сремац продолжают жить в наши дни без скидок на время. В первое десятилетие нового века развитие романа, получившее главным образом социальную и социально-психологическую направленность, обогащается рядом произведений, среди которых особенно значительны романы Чипико и Станковича. С достижениями этих писателей, выраженными прежде всего в углублении социальной характеристики времени, в создании ярких социально-психологических типов своих современников связана новая ступень в развитии сербского романа.

Интенсивные художественные искания писателей-реалистов конца XIX — начала XX в. проявляются в стилевом многообразии реалистической литературы: для нее в равной степени характерны острообличительная проза Чипико, например, и лирически насыщенная — Кочича, сатира и юмор (Матавуль, Сремац, Доманович, Нушич) и углубленный психологизм Ранковича, Станковича, Миличевича. Этот процесс захватывает всю сербскую литературу того времени, в частности, и демократическую поэзию, где, например, рядом с традиционной манерой письма (Шантич) идет разрыв с традициями, поиски новых путей художественной выразительности (В. Петрович, М. Боич).

Накапливание новых качеств сербским реализмом конца XIX — начала XX в., его обогащение новыми чертами представляли естественный процесс развития самого метода. Нельзя, однако, не отметить, что этот процесс шел при довольно активном взаимодействии, обращении реализма к другим современным ему методам и течениям в литературе. Думается, что эта черта развития реализма, хотя и выступавшая в предшествующий период, теперь обозначается с большей силой — предшествующий период развития сербского реализма характеризуется в этом смысле известной замкнутостью и односторонностью: главные связи идут с романтизмом. В конце XIX — начале XX в. речь уже идет не только об отношениях с романтизмом, по линии преемственности определенных моментов, определенных черт, что довольно ясно обозначается у Матавуля в его романе «Ускок», а позже, в начале века, романтическое начало дает себя знать и у Чипико, и у Кочича. В то же время возникает вопрос о связях реализма с такими специфическими явлениями конца XIX — начала XX в., как натурализм, как символизм и импрессионизм, получивших довольно отчетливое выражение в сербской поэзии того времени. В этом сложном и в общем мало разработанном вопросе надо

иметь в виду два момента. С одной стороны, в творчестве крупнейших реалистов того времени контакты с другими творческими методами проявляются главным образом в художественных поисках писателей, которые приводят к достижению большей художественной выразительности их произведений и, следовательно, способствуют обогащению реалистического метода. В то же время в отдельных случаях заметен отрицательный характер этих контактов, этих связей, когда, например, воздействие натурализма или модернистских принципов изображения влечет за собой потери — разрушается реалистический образ, ослабевает характер реалистического обобщения. В творчестве больших художников-реалистов той поры это в общем не нашло своего проявления, если не считать отдельных примеров (у Станковича в частности). В творчестве писателей меньшего таланта потери более ощутимы, более существенны. Это позволяет говорить о такой значительной особенности развития сербского реализма конца XIX — начала XX в., как возникновение в нем разных, подчас противоречивых тенденций. Так же как размежевание литературных сил, эта особенность свидетельствует о нарастающей сложности литературного процесса в целом: критический реализм достигает своих вершин в произведениях сербских сатириков, в прозе Станковича, Чипико, Кочича. И в то же время в нем намечается линия известного спада. Это сказалось у Ускоковича, Милчевича — в сосредоточенности этих писателей на натурах с болезненной психикой, индивидуалистах, скептиках, в разъедающем пессимизме их творчества в целом, однако, внесшем ряд дополнений и в ту социальную характеристику, которую уже получила сербская действительность в реалистической литературе, и в образ (особенно близкий этим писателям) их современника-интеллигента.

Данная работа не ставит перед собой задачу осветить в целом характер сербского реализма конца XIX — начала XX в. Речь в статье пойдет о творчестве трех писателей: Чипико, Кочича, Станковича. В своем индивидуальном выражении — и идейном и художественном — эти писатели были очень разными. В то же время в их творчестве немало сходных черт — они диктовались принципами реалистического отображения действительности, которые разделяли все три художника, и временем, в которое они работали, — они пришли в литературу почти одновременно. С творчеством Станковича, Чипико, Кочича сербский реализм поднялся на новую ступень в постижении жизненных закономерностей и человеческого характера. Произведения этих писателей представляют наиболее значительные для того времени результаты реалистической прозы в области социального и социально-психологического романа, ее стилевое многообразие. Их творчество едва ли не в большей мере, чем творчество других писателей конца XIX — начала XX в., отражало сложность контактов серб-

ского реализма той поры с современными ему литературными явлениями.

Творчество Чипико, Кочича, Станковича привлекало внимание многих исследователей. Уже критика начала века усматривала в их произведениях новые черты, новые качества сербской реалистической прозы — об этом писали в своих статьях по поводу отдельных произведений писателей и их творчества в целом Й. Скерлич, Я. Проданович, Б. Лазаревич⁴. Эта точка зрения нашла поддержку в более поздней научной литературе, в частности у современных исследователей, и в портретах Чипико, Кочича, Станковича у В. Глигорича⁵, и в монографиях о Кочиче Б. Чубриловича и Т. Крушеваца⁶, и в статьях об особенностях реализма Станковича М. Богдановича, М. Протича⁷, и в тех обобщающих (хотя, надо сказать, очень не полных, а в ряде случаев и спорных) оценках реализма конца XIX — начала XX в., которые содержатся в работах исследователя 20—30-х годов Й. Кршича и современных ученых Д. Вученова, М. Найдановича⁸. И хотя сделано уже в общем немало, главные результаты связаны с рассмотрением творческого развития отдельных писателей, выявлением специфических черт их творческой индивидуальности. Значительные в ряде случаев и интересные наблюдения не складываются, однако, как правило, в характеристику более общих процессов, происходивших в сербской реалистической литературе конца XIX — начала XX в., а именно в этом ощущается острая необходимость. Данная статья представляет попытку подойти к творческому своеобразию трех крупнейших сербских прозаиков — Чипико, Кочича, Станковича — как к отражению некоторых характерных особенностей развития сербской реалистической прозы начала века.

* * *

«Хлеборобам, страдальцам благородной земли, которую они с мýкой обрабатывают, потом лица своего поливают и всех нас кормят», — таким посвящением открывалась первая книга расска-

⁴ Ј. С к е р л и ћ. Иво Ђипико. «За крухом», «Шауци»; Борисав Станковић «О Коштани»; «Божји људи»; «Нечиста крв»; Петар Кочић. «С планине и испод планине» (књ. I); «С планине и испод планине» (књ. II); «С планине и испод планине» (књ. III). Млада српска поезија и приповетка — «Писци и књиге». Београд, 1955, књ. III. Б. Л а з а р е в и ћ. Иво Ђипико. Борисав Станковић. Петар Кочић — «Импресје». Београд, 1912, књ. I; Ј. П р о д а н о в и ћ. Наши и странић, Београд, 1924.

⁵ В. Г л и г о р и ћ. Српски реалисти. Београд, 1956.

⁶ Т. К р у ш е в а ц. Петар Кочић. Београд, 1951.

⁷ М. Б о г д а н о в и ћ. Предговор. В књ.: Б. С т а н к о в и ћ. Нечиста крв. Београд, 1957; М. П р о т и ћ. Borisav Stanković prema našem realizmu 19 veka. — «Prošlost i sadašnjost». Београд, 1960.

⁸ Ј. К р ш и ћ. Na novim putevima. — «Yzraz», 1961, N 8—9; Д. В у ч е н о в. Главне фазе у развјутку српског реализма. — «Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор», књ. XXIX, св. 1—2, 1963; М. Н а ј д а н о в и ћ. Српски реализам у XIX веку. Београд, 1962.

зов Иво Чипико «Приморские души» (1899). Эти слова можно отнести ко всему творчеству писателя: о крестьянах написана большая часть его произведений — несколько сборников рассказов (кроме «Приморских душ», «С берегов Адриатики», 1900, «С острова», 1903, «У моря», 1912, и др.) и два романа — «За хлебом» (1904) и «Пауки» (1909).

Сама жизнь поставила тему крестьянства, деревни в центр внимания Чипико. Писатель был уроженцем Далмации, края, выжженного солнцем и истощенного гнетом своих, национальных, и иноземных — австро-венгерских землевладельцев, ростовщиков, чиновников. Чипико хорошо знал свою родину, особенно ее крестьян: окончив школу лесоводства, он много лет служил лесничим в разных уголках Далмации. Уже первые рассказы писателя обнаружили своеобразие его таланта: зоркость социального видения, остроту социального обличения. Деревня предстает у Чипико в отчаянной борьбе разоряющихся крестьян с наступающими на их жизненные права ростовщиками, попами, благоденствующими помещиками, чиновниками. Непримируемый социальный конфликт, открытое столкновение антагонистических сторон — вот одна из чрезвычайно характерных черт произведений писателя. Особенно ярким примером служат в этом отношении его романы, в которых представлена развернутая картина жизни далматинской деревни.

Бьются в нужде крестьяне спаленного засухой приморского села в романе «За хлебом», а чиновники с грубым равнодушием вершат судебные тяжбы в пользу сильных, угоняют скот за долги, не считаясь с трагическим положением разоренных семей; сельские власти, глухие к земным бедам крестьян, отдают общинные деньги на орган для церкви, а «господин граф», посетивший нищее село, милостиво присылает в дар никому не нужную церковную утварь. Один за другим разоряются крестьянские дворы, и люди, влюбленные в свой труд, в свою землю, бросают ее, уезжают в Америку, уходят в город.

В романе «Пауки», в центре которого — судьба молодого крестьянина, попавшего в цепкие лапы ростовщиков, эта схватка двух антагонистических сил оказывается еще более напряженной и еще более трагичной: герой романа, вконец разоренный «хозяином», убивает его.

Чипико заметно расширил существовавшую до него в литературе характеристику деревни. Внимание писателя привлекли явления по-своему уже традиционные для сербской реалистической прозы, которым он дал новое освещение, подсказанное жизнью, и явления, еще не знакомые сербской литературе, связанные со спецификой времени, — с началом века и условиями далматинского Приморья. Так, продолжая развивать социальную характеристику деревни, Чипико подчеркивал не только остроту, обнаженность классовых противоречий, но и их органическую связь с господствующим строем. В реалистической прозе второй поло-

вины XIX в. — даже у Глишича при всей силе социальной критики в творчестве этого писателя — выступает нехарактерность классовых противоречий исконному сербскому национальному укладу и, следовательно, их наносный характер. В то же время Чипико обратил внимание на такое выразительное свидетельство разорения крестьян начала века, как их массовый уход в город, на заработки, отъезд в поисках лучшей доли за океан. Чипико беспощаден в изображении жестокой эксплуатации, которой подвергается крестьянин, попавший в город. Даровая бессловесная рабочая сила — так представляет писатель крестьян в рассказах «Возвращение с работы» (1899), «Новый храм» (1903) и др. Обличительная сила этих рассказов, особенно первого, очень велика. Город предстает в них как символ социальной несправедливости и угнетения трудовых масс, как олицетворение пороков буржуазного общества. Сам по себе этот аспект был уже не новым для сербской литературы — он характерен для Глишича, для Ранковича, для Веселиновича и Лазаревича. Однако у этих писателей (в большей степени — у Веселиновича или меньшей, например, — у Ранковича) город противостоит патриархальной деревенской общине — задруге, город и деревня — два полюса в развитии сербского общества. У Чипико подобное противопоставление стирается. Обличая город, причем по своей полноте картины тяжелой жизни и труда сезонных рабочих в рассказах писателя не имели себе равных в сербской реалистической литературе XIX — начала XX в. (сравнивать творчество писателя можно здесь, пожалуй, только с сербской пролетарской поэзией этого времени). Чипико решительно развенчивал спасительные иллюзии относительно крепости патриархального уклада, обнажал процесс все более активного проникновения в деревню капиталистических отношений. Одним из интересных аспектов решения этой темы становится у писателя моральный облик современной ему деревни. Обращая внимание (как и Ранкович) на себялюбие крестьян, их расчетливость, Чипико дает новый, незнакомый еще сербской литературе тип крестьянина: герой его рассказа «Цветы», покинув деревню, уезжает в Америку и, выбившись в люди, превращается в циничного стяжателя, для которого деньги становятся главной мерой ценности человека. Но Чипико не только отображает новые, типичные для деревни начала века явления; он дает и качественно новое осмысление традиционного классового конфликта: его крестьянин поднимается до стихийного протеста. Это очень знаменательный момент не только для сербской реалистической прозы, но и для всей сербской литературы. В самом деле, сербская литература до Чипико (начиная от Змая и Якшича и кончая современниками писателя — Ранковичем, Домановичем, Веселиновичем) дала немало правдивых картин жизни деревни, глубоко сочувствуя крестьянину, запечатлела его нищету, бесправие, тяжелую борьбу за землю (последнее осо-

бенно характерно для Ранковича), выразила многие стороны крестьянского миропонимания. В то же время после Глишича, его повести «Голова сахару» (1875) сербская литература, неустанно углубляя, дополняя картину классовых противоречий и проникновения капиталистических отношений в деревню, не знала изображения народного отпора угнетателям. Правда, важную роль играли здесь объективные причины. Справедливой в связи с этим представляется мысль Д. Вученова: на примере крестьянских рассказов Домановича исследователь подчеркивает, что деревня, которую описывает писатель, была разорена, обескровлена последствиями Тимокского восстания 1883 г., у нее не было сил к сопротивлению⁹ (это в такой же степени относится к Ранковичу и даже к Змаю: в творчестве выдающегося сербского поэта основное развитие темы деревни, крестьянства падает на 80-е годы, после Тимокского восстания). С творчеством Чипико в сербской литературе возрождается плодотворная традиция Глишича: в ней вновь возникает образ крестьянина-бунтаря, поднимающего руку на своего эксплуататора. Наиболее ярким выражением в этом смысле становится роман писателя «Пауки», образ главного героя романа Раде Смилянич. Подобная постановка социального конфликта и его решение выражали всю остроту классовых противоречий в деревне начала века и одновременно, что особенно важно, зрелые в народе, пока еще подспудные, не собранные силы протеста. Бунт героев Чипико, как правило, кончается поражением: гибнет молодой крестьянский парень, защищая свое право на землю в рассказе «Погиб, словно в шутку». Гибнет и другой его герой (рассказ «У моря»), тоже отстаивающий свою землю, свой труд, наконец, несомненна гибель и Раде, героя романа «Пауки». Сильные мира пока неодолимы. Впрочем, не здесь ставит писатель акцент: трагический исход социальных столкновений в его деревне с особой остротой подчеркивает всю непримиримость этих столкновений, тех противоречий, которые характерны для существующего строя. Это — очень значительная черта идейного облика творчества Чипико, отражавшая новую ступень, на которую поднялся сербский реализм начала века в осмыслении действительности, происходивших в ней процессов, ее закономерностей.

В то же время здесь есть и другая сторона. Поднимая трагическую тему ломки человеческих судеб в столкновении с социальной действительностью, Чипико обнажает антигуманистическую сущность современного ему капиталистического мира, обесценивающего человека, его жизнь. Лучшими страницами сербской прозы становятся с этой точки зрения финальные сцены романа «Пауки» — драматический поединок между крестьянином и ро-

⁹ D. Vučenov. Radoje Domanović. Beograd, 1959, str. 223.

стовщиком, в котором один, делая нечеловеческие усилия, приносит в выкуп за землю все, что может представить хоть малейшую ценность в его доме, его хозяйстве; а другой, зная, какой ценой дались эти деньги его противнику, с холодным цинизмом отвергает их — они представляют лишь ничтожную долю назначенной им платы. Для одного речь идет о жизни его собственной, его детей; для другого — только о лишних деньгах, и сила оказывается на его стороне. В изображении трагического исхода столкновения крестьянина с его эксплуататорами, ломки человеческих судеб под натиском крепнущих капиталистических отношений в деревне, Чипико не был пионером — это была главная тема творчества Светолика Ранковича. Но именно у Чипико с такой ясностью, такой обнаженностью выступила социальная сущность темы. Приговор, который вынес писатель современному ему обществу, был бескомпромиссен и беспощаден.

Чипико не ограничивается констатацией фактов, осуждением, разоблачением. Он ищет выход, стремится наметить перспективу для человека, который так неумолимо эксплуатируется в этом мире. Сложившуюся в сербской реалистической литературе традицию поэтизации прошлого, противопоставления общества развивающихся капиталистических отношений патриархальному укладу писатель отвергает. Здесь, несомненно, сказались объективные условия, в которых развивалось творчество Чипико: распад патриархальной задруги, ее вырождение к началу века под силой наступления буржуазных отношений. Но, конечно, дали себя знать здесь и субъективные позиции художника, его взгляды. На это важно обратить внимание уже потому, что, скажем, младший современник Чипико — М. Ускокович, растерянный перед крепнущей, наступающей силой буржуазных отношений, возрождает и в романе «Пришельцы» и в рассказах образ патриархального мира как символ «золотого века» сербского общества (правда, материалом ему служит уже не деревня, а жизнь забытого, брошенного провинциального города). Своеобразие позиций Чипико состояло в том, что писатель, остро критиковавший современное ему капиталистическое общество, капиталистические отношения и разорвавший с иллюзиями относительно патриархального уклада, ищет выход вне социальной действительности. Его идеалом становится жизнь, близкая природе: только здесь человек освобожден от условностей, традиций, предрасудков; только здесь раскрепощена его воля, обнажена его подлинная красота. Так возникает у Чипико одна из наиболее примечательных особенностей его творчества — яркая поэтизация стихийного начала — здорового естества человека, буйных сил природы. У писателя немало страниц, которые звучат подлинным гимном природе, человеку, свободному от уз современного ему общества в любом их проявлении. В этом плане написан один из лучших рассказов писателя, «Антица», героя которого — кре-

стьянка, женщина простых и сильных чувств, выросшая среди природы, у моря, восстает против общепринятой морали и со всей щедростью, страстностью, чистотой своей души отдается свободной любви, находя в этом полное нравственное раскрепощение. И в другом рассказе писателя — своеобразном стихотворении в прозе «Страсть» — герой-интеллигент бежит в природу, к своей возлюбленной, простой женщине, крестьянке, бежит, чтобы здесь, вдали от цивилизации, обрести подлинную духовную свободу.

Чрезвычайно своеобразное преломление получает та же мысль о слиянии человека с природой как единственного пути нравственного освобождения в рассказе «Бездельник». Герой рассказа, крестьянин, бросает землю, мотыгу, привычный крестьянский труд, чтобы не гнуть спину на хозяина, не зависеть от людей. В одиночестве, среди природы, покоя, тишины он чувствует себя свободным. В этом человеке — внешне пассивном и бездеятельном, есть какая-то частица правдоискателя, в его одиноком и как будто нелепом протесте против сложившихся норм человеческих отношений — своеобразное, хотя и очень незрелое воплощение большой мечты о праве жить свободно. Мечта о нравственной свободе человека, столь характерная для творчества Чипико, воплощает стремление писателя приподняться над действительностью с царящей в ней социальной несправедливостью, жестокостью, унижением, выражает его беспокойные поиски перспективы в развитии человека. В этом поиске воплощена одна из специфических особенностей не только реализма Чипико, но и всего сербского реализма начала века; этот поиск как бы раздвигает рамки видения литературы, расширяет ее горизонт, сообщает ей — подчас еще только эмоциональную устремленность вперед. Во всем этом у Чипико немало романтизма: отталкиваясь от конкретных условий социальной действительности, писатель ищет ответ вне социальной действительности. И в то же время у его поиска, у его мечты — очень земная, реальная основа: это — люди, герои писателя, обычно, крестьяне. Сербский реализм предшествующего периода не знал человека с такой жизненной силой, душевной энергией, с такой приподнятостью над обыденным и в то же время — насквозь земного — в труде, в любви, в умении наслаждаться бесхитростными земными радостями, каким он предстал у Чипико. Судьбы героев писателя складываются нередко трагично — люди гибнут в расцвете сил, сталкиваясь с тяжелыми обстоятельствами социальной действительности. Но, как правило, они остаются душевно несломленными — и именно это наполняет творчество писателя той реальной верой в силы человека, в силу угнетенных, о свободе которых он мечтал.

Новизна героев Чипико особенно ощутима после несколько заземленных прибитых жизнью героев Ранковича и благостных крестьян Веселиновича. Сближался Чипико из всех своих предшественников, пожалуй, только с Матавулем: именно у Матавули

выступает умение выделить, поднять в простом человеке его яркие природные качества; у Матавуля в его далматинских рассказах люди покоряют своей гордой красотой, своей незаурядностью. Но творчество Чипико и здесь дает свой чрезвычайно существенный поворот, ставит свой акцент: писатель обнажает связь характера с социальной средой, обусловленность его развития социальными факторами; он выделяет, если можно так сказать, социальный стержень образа, что неразрывно связано с тем углублением социальной критики, которое характеризует его реализм в сравнении с реализмом его предшественников. Как мы видим, формирование новых черт, новых качеств реализма начала века идет в тесной связи с тем опытом, который был накоплен предшествующим периодом¹⁰. В то же время творчество Чипико — это один из выразительных примеров того, как реализм начала века полнее, шире в сравнении с реализмом предшествующего периода отображает многообразие, многогранность связей человеческого характера с окружающей и формирующей его жизнью, как сам показ действительности, человека становится в нем более полнокровным. Это заметно, например, в изображении им личной стороны человеческих отношений. Надо сказать, что в сербской реалистической прозе это была область, в которой довольно долго держалась сентиментальная традиция (Веселинович, Лазаревич). Ранкович углубляет изображение человеческой психологии, заметно развивает тему интимной жизни человека (в рассказах, а в еще большей степени в романах «Лесной царь», «Сельская учительница»). Чипико продолжает эту линию в сербской прозе и вносит в ее развитие свою долю, свой поворот. Его, сделавшего своими любимыми героями подлинных детей природы, увлекло изображение любви свободной, не стесненной рамками условностей и законов. Писатель переступил границу «дозволенного» до сих пор в сербской прозе, он открыто, без ложной стыдливости заговорил о здоровой физической страсти. Психологический ракурс подачи характера не свойствен Чипико, как это было

¹⁰ Эту закономерность в развитии литературного процесса нам представляется необходимым подчеркнуть, так как в югославской научной литературе последнего времени выступает и другая точка зрения, сторонники которой, сосредоточивая внимание на новизне того или иного этапа развития реализма, недооценивают преемственность традиций на отдельных этапах. Эта точка зрения нашла, в частности, выражение у Д. Вученова в его докладе на софийском конгрессе славистов (Д. Вученов. Главне фазе у развтку српског реализма — «Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд, 1963, књ. 29, св. 1—2). Разбивая литературный процесс на отдельные этапы». Д. Вученов рассматривает их обособленно друг от друга, отмечая, что между ними нет связи, что один этап не вытекает из другого. Думается, подобная точка зрения противоречит фактам развития сербского реализма, смещает представление о том нарастании, накоплении отдельных элементов, которые происходят в методе и дают со временем качественно новую ступень в его эволюции.

свойственно Ранковичу. Но сложность, многоплановость характера, которые к концу 90-х годов утверждает реалистическая проза, — и здесь едва ли не главная роль принадлежит Ранковичу, — Чипико не может миновать. Он не обнажает «тайников» души, не останавливается на подспудной работе человеческой психики, мысли, как это делает Ранкович. В манере писателя доминирует другая черта: Чипико берет скорее не сам процесс, а его результаты, его главные вехи. Но от того, что эти главные вехи определяются острой реакцией человека — его героя — на жизнь, на противоречия, многосторонен и ярок создаваемый писателем характер.

Убедительным примером в этом отношении служит образ главного героя романа «Пауки» Раде Смилянича. Надо сказать, что по полноте и выаявленности социально-психологической сущности, по четкости компоновки — это один из наиболее значительных характеров в творчестве Чипико. Все дышит молодостью в этом крестьянском парне, все открыто в нем навстречу жизни — труду, любви, все подчинено простому, бесхитроственному восприятию земной красоты и чувственных радостей. Но вот трагически гибнет его отец, замерзший в горах, и вокруг Раде начинает плести свою паутину ростовщик — хозяин села¹¹. Внимательно просматривает писатель изменение характера своего героя — в его поведении, в его внешности. Все вытесняет из жизни Раде мысль о земле и все подчиняет себе в нем. Угасшим становится облик крестьянина, еще недавно светившийся удалю и силой; — в нем не находят отклика ни слезы его домашних, ни горе любимой им женщины — крестьянин весь охвачен стремлением спасти свою землю. Писатель логически подводит своего героя к развязке — убийству ростовщика. И только здесь, в самый драматический момент жизни своего героя Чипико углубляется в напряженную, лихорадочную работу мысли человека, который стоит перед принятием страшного решения. Внутренние монологи героя органически входят в ткань произведения, не нарушая его целостности, — они диктуются логикой характера. Гибкое сочетание разных приемов в создании характера, которое достигает здесь Чипико (при том, что один прием остается главным, неизбежно доминирует в творческой манере писателя), свидетельствует о дальнейшем развитии реалистического мастерства сербской прозы в изображении человека. Интересно, что Ранкович, например, при несомненном искусстве, с каким написан образ монаха в «Утраченных идеалах», довольно часто еще не находит меры в отборе изобразительных средств при построении характера: слишком настойчиво, категорично проводится им мысль о несоответствии внешних данных человека и его внутренней сути и т. д.

¹¹ Поясняя название романа — «Пауки», В. Глигорич отмечает, что Чипико воспринял здесь фольклорный образ, сближавший ростовщика с пауком (В. Г л и г о р и ч. Српски реалисти. Београд, 1956, стр. 405). Кстати, этот же образ использует Змай в стихотворении «Ростовщик».

«Лучший пейзажист всей нашей литературы», — так писал о Чипико его современник, критик Бранко Лазаревич. Образ природы в сербской реалистической прозе до Чипико, до начала века, почти не получил развития — Чипико был, в сущности, первым сербским прозаиком, у которого описания природы заняли самостоятельное место, его творчество было в этом смысле настоящим открытием. Касаясь развития пейзажа у сербских реалистов, Д. Вученов связывает этот вопрос со спецификой исторических и культурных условий Сербии — с замедленным формированием «урбанистического сознания» (большая часть сербских реалистов XIX в. была выходцами из деревни, непосредственный контакт с природой приглушал в них восприятие ее красоты. Отсюда, считает исследователь, — слабое развитие описаний природы в сербской литературе). Думается, однако, что этот вопрос можно ставить шире: обращение к природе в сербской прозе начала века было одним из результатов расширения художественной сферы реализма. Оно было свойством не только реалистической литературы начала века, но и модернистской. Описания природы составили истинный вклад в сербскую поэзию поэтов-модернистов.

Нельзя, однако, не учитывать здесь одного очень важного момента. Обращение к природе у модернистов нередко было связано с отходом от большой общественно значимой проблематики (Дучич, например) и, следовательно, процесс обогащения литературы сочетался с процессом известного ее обеднения. В творчестве реалистов начала века этого не происходило: обращение писателей-реалистов к пейзажу отражало характерное для них стремление показать жизнь с большей полнотой, ничего у нее не отнимая. Палитра Чипико вобрала в себя яркие, сочные краски Юга, далматинского Приморья — края, особенно хорошо знакомого писателю. Природа Чипико под стать сильным, вольнолюбивым, страстным характерам его героев — в ней тот же размах стихийных сил и та же красочность. Но гармонируя с человеком, природа представляет решительный контраст тем социальным условиям и социальной действительности, которые его окружают. Таким образом, и здесь, в очень косвенной форме, конечно, выражается та острота социального видения, которая характеризует Чипико. Обращает внимание сама манера письма в пейзажах писателя. Вот один из примеров:

«Море почти подступает к ногам. Между скал и камней оно захватывает своей синевой, а у берега белеет от чистого песка; оно неподвижно; до самого дна отражаются в нем скалы и стволы деревьев. На узкой полоске открытого моря, возле села, стоят на якоре лодки — так, будто упали они сюда с ясного неба. Ничто не дрогнет; мертвая тишина. Желтоватый с красной каймой парус поднялся и, распятый, застыл в голубом воздухе: можно сказать, повис в нем. Он словно заблудившаяся пестрая бабочка на только

что распустившемся зимнем цветке: желтизна с яркой краснотой чудесно спорят с серым и мрачным селом, а чуть дальше — светлеет перед глазами и всю окрестность одевает переливающаяся синь неба и моря»¹².

Пейзаж глубоко реалистичен. Но в этой контрастности красок, в этой смене света и тени проступает стиль начала века, когда югославским литературам и искусству был известен импрессионизм, когда ряд художников, в частности Надежда Петрович, уделял особое внимание цвету. Здесь, конечно, речь не идет о прямом влиянии этих новых веяний в искусстве на Чипико. Тем более, что литературные связи писателя, обстановка, в которой складывались его интересы, степень его знакомства с современной ему литературой, искусством слабо изучены. Но не учитывать ту общую атмосферу, в которой развивалось творчество писателя и которая, естественно, способствовала выявлению подспудно зревших в реализме черт, нельзя. Поиски новых путей выразительности образа, которые захватывают в этот период сербскую поэзию, характерны и для прозы, хотя идут своими путями, диктуемыми потребностями и спецификой прозаических жанров. У Чипико это проявляется в ряде особенностей, в частности в его стремлении усилить емкость образа. Чипико не склонен к подробным описаниям — он всегда очень лаконичен, очень сжат (даже в диалогах, занимающих большое место в его творчестве, особенно в романах, люди в общем скупы на слова, писатель подмечает подчас пространное рассуждение метко найденным выражением). И точно так же отдельные образы, отдельные описания в его произведениях отличаются большой идейно-эмоциональной насыщенностью, нередко обобщающим смыслом при экономности выразительных средств. Один из очень характерных примеров — образ Далмации в романе «Пауки».

«Раде родился здесь, в краю, где несколько слов, сказанных вовремя, исцеляют и скот, и людей от укуса ядовитой змеи; где злые чары могут разлучить любимых — девушку с парнем, жену с мужем; где талисман лечит вернее врача; где плодоносную землю любят крепче родной матери, а вола-кормильца и побратима — крепче родного брата. Юнацкая песня здесь приводит в восторг, а глаза стариков начинают сверкать, когда речь заходит о гайдуках. Мечь здесь сильнее и слаще прощения, а упрямство и инстинкт — сильнее разума. И все это подобрано народом в пути, когда шагал он по гигантским следам юнаков и коней, отпечатанным на камне, следам, которым дивятся поколения, у бездонных горных пропастей, через которые верхами перемахивали юнаки; в глубоких пещерах, где делили добычу гайдуки со своими пособниками»¹³.

¹² Иво Ћипико. Сабрана дела. Београд, 1951, кн. II, стр. 65.

¹³ Там же, кн. I, стр. 206—207.

С творчеством Чипико связаны наиболее значительные достижения сербского социального романа конца XIX — начала XX в. Именно в этом жанре творческая индивидуальность писателя проявилась с особенной силой. Со свойственной ему социальной зоркостью Чипико принес в сербский роман острую постановку социальной проблемы, обнаженный социальный конфликт. Углубляя характеристику современной ему деревни, писатель показал сложность, многогранность классовой борьбы, которой она была охвачена. Роман Чипико «Пауки» первый в сербском реализме отображает эту борьбу и впервые дает образ крестьянина-бунтаря. Рассматривая человека в сложной взаимосвязи с окружающей действительностью, писатель достигает органического единства в отображении его социальных связей и его личного мира (непосредственный предшественник Чипико — Ранкович в «Сельской учительнице», например, не сумел этого добиться: остро поставленная проблема положения сельской интеллигенции растворилась в конечном итоге в подробном освещении писателем перипетий личной жизни героини романа).

* * *

Рост освободительного движения в начале XX в. народов Сербии и областей, подвластных Австро-Венгрии, особенно Боснии и Герцеговины, крепнущие в этой обстановке демократические и революционные настроения в прогрессивных общественных слоях с новой силой ставят перед сербской интеллигенцией, перед сербскими писателями вопрос об исторических судьбах народа, о перспективах его развития, о тех чертах народного характера, с которыми связаны героические традиции многих поколений. Эти вопросы нашли отклик в литературе — в поэзии (у Шантича, В. Петровича, Ракича, перед самой войной 1914 г. — у Боича и др.), в драматургии (у Нушича, в его исторической драме «Князь Иво из Семберии»), в прозе. Для реалистической прозы в этом отношении особенно характерно творчество Кочича.

Творчество Петара Кочича, его жизнь связаны с Боснией — областью, история которой представляла многовековую борьбу ее народов против иноземных захватчиков — турецких, а после 1878 г. — австро-венгерских. В одном из горных сел Боснии прошло детство Кочича. Здесь сын священника, рано узнавший беды крестьян, выбрал путь народного заступника: выдающийся писатель был одним из видных и широко популярных в народе деятелей освободительного движения своего времени. Он возглавлял группу наиболее радикально настроенных представителей интеллигенции и мелкой буржуазии, которая последовательно выступала за освобождение Боснии и Герцеговины, за раскрепощение крестьян от феодальной зависимости и в своей деятельности была связана с рабочими и социал-демократическими организациями.

Кочич был редактором боевых политических изданий (газет «Отаджбина» — «Родина», 1907 и «Развитак» — «Развитие», 1910), депутатом Сабора, неутомимым организатором широких народных масс в освободительной борьбе. Ни преследования властей, ни неоднократные аресты и тюрьмы не могли сломить этого человека. Народ слагал о нем песни.

Литературное наследие Кочича невелико по объему: писателю принадлежат сборники рассказов «С гор и предгорий» (три небольшие книги, 1903—1905), «Стоны со Змияня» (1910) и сатирические произведения «Барсук перед судом» (1904) и «Судилище» (1912)¹⁴. Так же, как у Чипико, материалом творчества Кочича была жизнь деревни. Так же, как у Чипико, ее изображение содержало непримиримую оценку социальной действительности, решительный отказ от идиллических традиций, страстные поиски жизненной правды — в сложном сочетании противоречивых сторон действительности. Боснийское крестьянство, задавленное многовековой феодальной эксплуатацией турецких, а затем австро-венгерских захватчиков, нищее, разоренное, но несломленное, непокоренное — вот главный герой Кочича. В рассказах писателя возникает полнокровный социально-психологический и одновременно глубоко-национальный тип боснийского крестьянина. Это — человек отсталый, темный, но наделенный природным умом, сметкой, душевным размахом, человек, в котором трагизм жизни не убил вкуса к острому слову, к смеху, а тяжелая эксплуатация не сломила вольнолюбия.

Одна за другой проходят в рассказах Кочича судьбы людей, драматизм которых определяет острота социальных и национальных конфликтов в отсталой, порабощенной Боснии. Среди героев писателя — старый крестьянин, согнанный со своей земли австрийскими властями и гибнущий в метель, на пути в город, куда он отправляется искать правду («Могила Доброй души»); молодые парни, в расцвете сил угоняемые в солдаты («Со сборов»); девушка, жизнь которой сломлена — ее любимый взят на австрийскую военную службу, и ее выдают за старика («В туман»), и т. д. Кочич хорошо знает своих героев. Ощущение доподлинности оставляют их чувства, мысли, поступки, обстановка их окружающая, их быт, обычаи — очень скупо, но емко поданные писателем. Так же, как у Чипико, у Кочича эти описания никогда не представляют самоцель — они всегда служат задаче создания той конкретно-исторической, социальной, духовной, нравственной атмосферы, в которой действуют его герои. Тема народного горя, народной трагедии, обобщающего, почти символического звучания возникает в творчестве писателя. Болью за

¹⁴ Сатирическим произведениям Кочича посвящен специальный раздел в монографии М. Богданова «Сербская сатирическая проза конца XIX — начала XX века»; в данной статье они не рассматриваются.

порабощенный народ, сочувствием к нему, страстным желанием изменить его судьбу наполнены произведения Кочича.

Кочич приходит к идее социального протеста крестьян против своих угнетателей. Но от стихийного бунта одиночки, как было у Чипико, он поднимается до утверждения коллективного, массового протеста, до сплочения крестьян в борьбе. Рассказ Кочича «Вуков гай» становится первым изображением в сербской реалистической прозе коллективной защиты крестьянами своих прав. В центре рассказа конфликт между жителями одного из горных сел и австрийскими властями, которые хотят вырубить лес возле села — эту исконно крестьянскую собственность, названную народом «Вуковым гаем» — по имени крестьянина, вырастившего этот лес, вложившего в него труд всей своей жизни, свою душу. Угроза, нависшая над Вуковым гаем, сплывает крестьян. Люди поднимаются на борьбу: «Змияне заволновалось, закипело. Из конца в конец неслись возгласы и призывы: «Басурмане идут рубить Вуков гай! Собирайтесь, братья, сербы!»

Из окрестных сел, с полей, из всех домов спешили возмущенные, негодующие люди. Никто не остался в стороне, все вооружились косами и вилами; песни застыли на губах девушек и парней, женщины бросали люльки с плачущими детьми — и толпа мчалась, стремглав неслась к Вукову гаю, влекомая какой-то неизъяснимой безудержной силой. Со всех сторон сбегался народ, люди вырастали словно из-под земли, все собирались в Вуковой роще... И все ясней были видны штыки на винтовках жандармов. По толпе собравшихся будто прошло что-то невидимое, связало воедино и сплотило в одно целое этих глубоко возмущенных людей, сделав их твердыми и непоколебимыми»¹⁵. Протест крестьян был сломлен, стихийное восстание расстреляно, лес вырублен. «И убитое горем Змияне погрузилось в глубокую печаль и траур», — завершает свой рассказ Кочич. Отображение роста сознания забытых и обездоленных, их, еще стихийного, незрелого сплочения, их классового социального протеста было значительной победой сербского реализма начала века. То, что приносит эту победу сербской литературе именно Кочич, — не случайно. Кочич крепче, непосредственнее других сербских писателей того времени связан с освободительным движением народа — он как бы находится в гуще его; он не только современник, но и активный участник выступлений народных масс за свои права — таких, в частности, как всеобщая забастовка 1906 г. в Сараеве. Кочич — идеолог крестьянства в общественной борьбе в Боснии и Герцеговине начала века, а именно начало века, особенно вторая половина 900-х годов («Вуков гай» написан, кстати, в 1909 г.) — это период усилившихся крестьянских волнений, бунтов, все разгоравшейся борьбы за осуществление аграрной реформы, за освобождение кре-

¹⁵ П. Кочич. Барсуку перед судом. Рассказы. М., 1960, стр. 157.

стьян от крепостной зависимости. Кочич был знаком с социалистическим учением¹⁶, связан с представителями рабочих организаций. В этом важном факте личной биографии писателя отразилась знаменательная черта времени. Формирующаяся социалистическая идеология, несмотря на значительные трудности на своем пути (здесь и слабость рабочего движения в таких аграрных странах, какими были Сербия, Босния, Герцеговина, и внутрипартийные разногласия и ошибки сербской социал-демократической партии, и слабое развитие марксистской эстетической мысли), оказывает воздействие на демократическую интеллигенцию. Деятельность Кочича — один из наиболее ярких в этом отношении примеров.

Герои «Вукова гая» гибнут, силы поработителей и здесь, как и у Чипико, еще неодолимы. Горькая концовка рассказа не раз в той или иной форме возникает в творчестве Кочича. «И поняли мы — напрасны надежды, бесплодны и тщетны ожидания наши... Под бременем лютых напастей мы, словно в бреду, плетемся, спотыкаясь, по этой пустой и горькой жизни. И нет у нас светлого дня, и нет у нас мирной ночи!» — с отчаянием скажет писатель от имени крестьян Боснии в одном из наиболее сильных своих стихотворений в прозе «Крестьяне» (1912). Мотивы скорби, трагизма чрезвычайно характерны для всей сербской литературы того времени. Они заметно усиливаются в ней в сравнении с предшествующими годами, выступают и в демократической поэзии (у Шантича, Митровича, В. Петровича), и в модернистской (у Ракича, Диса и др.), в рабочей поэзии (у Абрашевича; например) и в реалистической прозе (начиная от Домановича и Ранковича и кончая Миличевичем и Ускоковичем). Этому способствует сама действительность, нерешенность многих проблем социальной и национальной жизни, трагическая судьба населения тех областей, которые все еще находились под пятой иноземных захватчиков. Конечно, характер трагизма в сербской литературе разный: если нессимизм у модернистов сочетается с их неверием в силы человека, с настроениями подавленности и страха, если он становится главной чертой всего эмоционального строя их творчества, то в реалистической литературе берет верх активное, борческое начало, уверенность в человеке.

В творчестве Кочича рядом с горькими мыслями живет убежденная, страстная вера писателя в освобождение своего народа,

¹⁶ Один из деятелей рабочего движения в Боснии и Герцеговине начала века, М. Зрелец приводит в своей работе «Петар Кочич и рабочее движение» воспоминания писателя о посещении им лекции сторонников социал-демократических идей в Вене, когда он был студентом университета: «... как только я услышал первые лекции, идея социализма сразу стала мне симпатична. Были у меня и книги Маркса, но так как полиция периодически чистила мою квартиру, их забрали» (M. Z r e l e c. Petar Kočić i radnički pokret. Banjaluka, 1956, str. 15—16).

своей родины. Эта вера многогранна в своем проявлении. Она наполняет лирическое обращение писателя к свободе в его стихотворении в прозе «Свободе» («Всколыхни оцепеневшую страну, растопи оледеневшие сердца, обнови их и дай силы...») и его весенние пейзажи («В море света» и др.), символическую запись «Из древней книги Симеона-послушника», предвещающую гибель угнетателей, и полный несокрушимого оптимизма цикл рассказов от имени Симеона-послушника: «Злодейство Симеона-послушника», «Истинное злодейство Симеона-послушника», «Ракия-матушка» и другие с особой ясностью дают понять, что основой веры писателя в будущее народа, в его освобождение служит национальный (крестьянский в своей основе) характер. Выдержанные в манере устного народного рассказа, в котором сочный юмор сочетается с эпикой, картины реальной действительности с выдумкой, эти произведения повествуют о недавнем прошлом — о турецком господстве в Боснии и начале австрийской оккупации. Герой рассказов — Симеон, послушник монастыря Гоменницы, балагур и весельчак, бесшабашный пьяница и фантазер, влюбленный в жизнь, яростно ненавидит врагов своей родины. Он обладает незаурядной смелостью, удалью, смекалкой — и неизбежно побеждает в столкновении с врагами. Побеждает народный характер — крупный, почти эпический, сильный, приподнятый, хотя в основе своей очень земной, очень материальный, характер с героическим началом. Героическое начало, ярко выступившее в творчестве писателей романтических традиций: Змая, Якшича, Л. Костица и других, писателям-реалистам второй половины XIX в. почти не свойственно. Здесь немало причин литературного, идейного общественно-политического плана. В своей естественной реакции на романтизм реализм отталкивается от его возвышенной, героической устремленности, противопоставляет ей отображение действительности такой, какая она есть, сосредоточиваясь главным образом на обличении. Идеалы сербских реалистов того времени в значительной степени обращены к патриархальным нравам сербского крестьянства. Нельзя не отметить и того, что развитие реализма второй половины XIX в. происходит в обстановке нарастающего внимания сербского общества к вопросам внутривнутриполитического, социального характера; проблемы национального плана частично решены — Сербия представляет свободное самостоятельное государство — и потому вопрос о положении сербского народа среди других народов, об утверждении его национальной самобытности выступает с меньшей остротой. К концу века усиление классовых противоречий и постепенное освобождение от патриархальных иллюзий возрождает тягу сербской литературы — на этот раз реализма — к героическому началу в национальной истории, в национальном характере (у Домановича, Митровича, Нушича). В этом выражаются поиски реалистической литературой положительного героя, ее стремление найти свой положительный идеал.

В этих поисках еще много неясного, они еще очень романтичны по духу, их связи с реальной почвой довольно общи.

В творчестве Кочича героическое начало выступает особенно ярко. Этому помогает сама жизнь, та конкретная обстановка, в которой развивается реализм писателя — подъем освободительного движения в Боснии начала XX в. особенно ошутим. Обращение Кочича к героическому началу, тесно связанное с активным, действенным идеалом писателя, усиливает в реализме первого десятилетия нашего века тенденцию подняться над повседневностью, заглянуть в будущее, нащупать перспективу протеста народа, его борьбы. Романтический пафос, который несет с собой героическое начало, окрылял реализм Кочича. В сочетании с глубоким социальным анализом реальных процессов действительности, столь характерным для творчества писателя, это представляло важную особенность реалистической литературы рассматриваемого периода. Стремление Кочича дать обобщенную картину происходящих в действительности процессов, сохраняя при этом, конечно, всю крепость реалистической основы, жизненно-конкретную изобразительность творчества, его желание сообщить своим произведениям большую эмоциональную напряженность, которая бы отвечала всей силе его патриотических и гражданских чувств, приводит писателя к такой своеобразной особенности стиля, как символика. Символический характер свойствен ряду образов, ряду картин в рассказах Кочича, — символика как бы пронизывает его творчество. Показательны описания Кочичем природы. Сумрачное, тяжелое небо, нависшее над горами, туман, плотно их окутавший, образы, не раз встречающиеся у писателя («В тумане», «Сквозь туман»), передают атмосферу трагизма, которая наполняет действительность. Сосны и ели в стихотворении в прозе «Ели и сосны» — дорогие писателю символы родной земли — «неподвижные, оцепеневшие», несмотря на ликующую вокруг них весну, — как бы воплощают в себе горькую судьбу его родины. Или сама весна (ее образ особенно полно представлен в рассказе «В море света») выражает неистребимую надежду, веру писателя в силу человека, в силу своего народа. Символичны у Кочича не только отдельные образы, картины, но и судьбы людей. Ярким примером в этом отношении служит судьба Рели Кнежевича — героя одного из лучших рассказов писателя «В метель». Богатство, достаток этого крестьянина не знали себе равных в Крайне. Описание его хозяйства становится у Кочича подлинным гимном свободному труду, благосостоянию, силе человека, его энергии, жизни. «По сорок, пятьдесят человек работало на его полях, и в такие дни, к синему небу над горами, залитому яркими солнечными лучами, взлетали трепетные голоса запыхавшихся от работы людей, и здоровая, бьющая через край сила плескалась вокруг, словно вырываясь из-под мокрых рубах и серебряных монист. Песня труда и горячей молодости, песня кипучей, необузданной силы горцев, переме-

жаясь с пронзительным свистом кос и серпов, лилась, мощная и протяжная, и уплывала к синющим горным вершинам»¹⁷.

И вдруг — все рухнуло: словно смерч пронесся над полями, пастбищами, домами Рели Кнежевича — вымерли люди, пал скот, оскудела земля. Описание этой внезапной катастрофы также приобретает символическое звучание, страшный финал рода Кнежевичей воплощает в себе сокрушающую человеческую трагедию. «Орлы-стервятники, грозные горные орлы, с ободранными, голыми шеями и длинными, заостренными клювами, подолгу кружили в небе над Релиными хлевами и камнем падали в его загоны. Черные вороны слетались огромными стаями, и зловеще, мрачно каркали над его усадьбой и полями»¹⁸.

«В метель», пожалуй, единственный рассказ писателя, в котором опущены конкретно-социальные условия трагедии его героя (у Кочича судьбы людей всегда ставятся в строгие рамки обществено-политической действительности, прежде всего, конечно, австрийской оккупации — на это всегда есть прямое указание в рассказах писателя). Жизнь Рели Кнежевича — вся во власти рока, во власти неотвратимой судьбы. Трудно сказать, что вызвало эту особенность рассказа «В метель». Возможно, писатель вынужден был в силу политических причин умолчать «социальное обрамление». Важно, однако, что этот образ одного из крестьян Боснии — образ большого эмоционального накала, почти символического звучания, заключал в себе оценку страшной действительности поработенного народа Боснии.

Символическое звучание многих картин и образов прозы писателя — результат высокой концентрации его чувств и прежде всего его протеста против угнетателей народа — становится новой чертой, новым качеством сербского реализма начала века.

Откуда шло обращение писателя к символическому? Было ли это свидетельством воздействия символизма, который в достаточной мере определился как направление в сербской литературе начала века? Очевидно, здесь уместно говорить не столько о конкретном влиянии, а тем более — заимствовании, сколько о духе времени, о тенденции литературы приподняться над действительностью — с тем, чтобы лучше ее рассмотреть (как реалисты, например) или — чтобы ее не видеть (как символисты вроде Дучича). Ведь к символическому в сербской литературе конца XIX — начала XX в. обращаются символисты, и ее, несколько раньше, чем появляются их первые сборники, использует Абрашевич (конечно, и выбор образов-символов, и их конкретное наполнение у них совершенно разное; у рабочих-поэтов прежде всего образы революционного содержания). Символика Кочича, тесно связанная с романтиче-

¹⁷ П. Кочич. [Барсуку перед судом, стр. 118.

¹⁸ Там же, стр. 122.

ской устремленностью его творчества, не имеет ничего общего с символикой поэтов-модернистов. По своему содержанию, а иногда и по выражению эта оригинальная черта изобразительной манеры писателя-реалиста сближает его творчество с рабочей поэзией. Знаменателен, например, символический образ женщины с красным полотнищем в руках, который видят крестьяне во сне накануне схватки с жандармами в «Вуковом гае», образ, подчеркивающий социальный характер протеста героев рассказа.

О реакции Кочича на нереалистические явления в современной ему литературе свидетельствует и ряд других примеров в его творчестве, в частности, один из любимых жанров писателя — стихотворение в прозе. Этот жанр был достаточно известен сербской литературе начала века — его использовали поэты-модернисты, особенно Дучич. Стихи в прозе Дучича — это мир камерных, эстетских переживаний интеллигента, которому чужды какие бы то ни было демократические побуждения. И совершенно иным содержанием наполнен этот жанр у Кочича. Его стихи в прозе отличаются большим гражданским звучанием. В них выражены чувства борца и патриота, его надежда и вера в свой народ, его любовь к своей земле — горячая, трогательная, нежная — и та глубокая горечь, та тоска и отчаяние, которые овладевают порой этим человеком незаурядного душевного мужества, страстного жизнелюбца, видящего, как томится его народ под пятой цивилизованных порабощителей. Это еще один пример взаимодействия двух современных литературных явлений, использования одних и тех же художественных средств при совершенно разном их наполнении.

Наконец, пейзажи Кочича позволяют говорить о связях реализма писателя с импрессионизмом, т. е. о той его особенности, которую отмечали уже современники писателя — Й. Скерлич и Б. Лазаревич¹⁹. Вот одно из характерных описаний Кочича: «Солнце уже клонилось к горизонту, когда наш возница начал запрягать лошадей. Темнеющая дымка медленно окутывала горные вершины и, когда мы вышли к Кадину источнику, тени их, похожие на черные, рваные одеяла, кое-где будто подштопанные и залатанные пятнышками света, покрыли широкую равнину, растянувшуюся перед нами огромным полукругом и перевязанную серой полосой дороги» («Змияне»). Реалистическое изображение природы писателем всегда окрашено, проникнуто настроением, всегда очень эмоционально.

Таким образом, неизбежные и органичные для реализма начала века его связи с другими методами на примере Кочича еще раз подтверждают, что, не уступая своих идейных позиций, своих

¹⁹ «Кочич пишет как современный импрессионист, — говорил Скерлич, — en plein air — под открытым небом, в трепете и игре света, с переливами и тенями, с чем-то, что напоминает картины Клода Моне и Камилля Писсарро» (Ј. С к е р л и ч. Писци и књиге. Београд, 1953. књ. III, стр. 192).

идейных завоеваний, реализм ищет в соприкосновении с другими литературными течениями прежде всего новых средств выразительности, расширяет свою художественную палитру.

* * *

Процесс все более глубокого постижения жизненных закономерностей, который характеризует сербскую реалистическую прозу конца XIX — начала XX в., неотделим от освоения ею такой сложной сферы, как духовный мир человека, от создания человеческого характера во всем многообразии его жизненных связей, в единстве социально-значимых и индивидуально неповторимых черт. Наиболее высокие достижения прозы рассматриваемого периода в этой области связаны с творчеством Бориса Станковича — автора нескольких сборников рассказов: «Из старого евангелия» (1899), «Божьи люди» (1902), «Старые времена» (1902), романа «Нечистая кровь» (1911), драм: «Коштана» (1902) и «Ташана» (1910—1922).

В сопоставлении Станковича с его современниками — Чицико, Кочичем — скорее выступает различие, нежели сходство, между этими писателями. В самом деле, творческой манере Станковича не свойственны острота и обнаженность социальных конфликтов, характерных для Чицико, насыщенность злободневной социально-политической проблематикой, какой обладают произведения Кочича. Материал, на котором строит Станкович свое творчество, тоже отличается его: сюжеты его произведений почерпнуты не из жизни деревни, крестьянства, а из жизни родного города писателя — Враня. Этот небольшой, типично балканский город, который был освобожден от турок лишь в 1878 г. и в котором все еще дышало стариной, все хранило печать самобытного, патриархального уклада, оказал поистине магическое действие на личность художника и его творчество. Прожив большую часть своей жизни в Белграде (писатель служил чиновником в министерстве просвещения), свидетель напряженных общественно-политических событий, Станкович-писатель как бы стоит в стороне от них: всем своим творчеством он обращен к Враню, погружен в воспоминания и впечатления юности. Вране воскресает в произведениях Станковича во всей своей жизненной полноте и конкретности — с уходящими нравами, бытом, традициями, пейзажем. Образ этой живой старины выписан художником подробно, пластично, во множестве неповторимо-своеобразных деталей. Его описания сделаны с большим настроением; глубоко поэтичные, овеянные легкой грустью, они оставляют ощущение какой-то особой прелести, волнуют своим полуориентальным своеобразием. Поэтизация старого Враня — этого символа уходящего мира, лирический подтекст во всем его образе составляют одну из характерных черт творческой манеры писателя.

Действие произведений Станковича ограничено рамками патриархальной семьи, внимание писателя приковывают судьбы людей, их отношения, подчас глубоко личные, не связанные как будто с «большим» миром. Но именно на этом материале — и замкнутом, и несколько локальном — возникает у Станковича проблема большого общественного и человеческого звучания: о взаимоотношении личности и патриархального общества в один из самых сложных драматичных моментов его истории — в момент слома, крушения его устоев под натиском новых буржуазных отношений. К этому миру, убежденные в гармоничности его устройства в сравнении с буржуазной формацией, с надеждой и верой обращались предшественники Станковича — писатели разных общественных позиций: Веселинович, Лазаревич, Сремац, а иногда и Глишич и Ранкович. Для Станковича не существует гармонии: патриархальный мир, патриархальная семья предстают у него как носители страшного угнетения человеческой личности. В произведениях писателя вереницей проходят судьбы людей, сломленные, искалеченные безжалостными к человеку законами патриархального мира. В большинстве случаев — это судьбы женщин (выбор Станковича диктовался действительностью: именно на женскую долю выпала вся тяжесть гнета патриархальной семьи, ее сурового уклада). Страшный, поистине трагичный мир раскрывается в этих судьбах. Здесь — молодые девушки, любовь которых ломают сословные предрассудки («Увядшая роза» и др.); молодые женщины, выданные замуж без любви, но в которых все еще бьется бессильная мечта о счастье («Ночью»). Здесь — молодые вдовы, заживо погребенные в доме мужниной родни, без права вернуться к жизни («Жена покойника», драма «Ташана»); здесь служанки, обесчещенные хозяевами («Нада»), и хозяйки, превращенные в покорных рабынь («Кештана»). Судьба молодой женщины — представительницы когда-то влиятельного и богатого, но постепенно вырождавшегося, а теперь и разорившегося рода враньянских чорбаджиев находится в центре самого значительного произведения писателя и очень характерного для его реализма — романа «Дурная кровь». Так же, как в других произведениях Станковича, жизнь Софки, героини романа, замкнута семьей, домом. Станкович сосредоточен на глубоко личных переживаниях молодой женщины. Но сила писателя как раз была в том, что внутренняя жизнь его героини, ее судьба служат ему своеобразным фокусом, вбирающим тот «большой мир», от которого молодая женщина кажется в стороне. Представительница разорившейся семьи, привыкшей к богатству и роскоши, Софка, выданная замуж за «простолюдина», а по существу грубо проданная за деньги, становится жертвой крушения старого, патриархального мира, наступления на него новых, капиталистических отношений — во всей уродливости форм, которые они принимают в этом отсталом, забытом углу Балкан.

Станкович, так остро чувствовавший поэзию старины, так болезненно, с такой грустью с ней расстававшийся («Старое, старое мне дайте!» — восклицает он в «Былых днях»), не обладал ни малейшими иллюзиями относительно патриархального мира как формы общественных отношений. Всей логикой изображения писатель разоблачал этот мир — в его ломке, крушении, но все еще очень живучий в человеческих отношениях, в человеческой психологии. Сербский реализм не знал столь глубокого проникновения в сущность патриархального уклада и столь бескомпромиссного его осуждения, какое дал ему Станкович. В то же время художник уходящего мира, Станкович, не мог пройти мимо тех новых условий и новых нравов, которые шли на смену старине, под нажимом которых она сдавалась. И здесь писатель увидел (переключаясь, в частности, с Чипико) наступающую власть денег, которая подчиняла себе человека, обостряя в нем эгоизм, равнодушие к другому, жестокость. Эта тема поднята Станковичем и в «Дурной крови» (деньги перерождают гордую, барственную натуру отца Софки, делают его мелочным, черствым, бесчеловечным по отношению к собственной дочери; они разрушают жизнь молодой женщины и ее мужа), и в драме «Ташана», где в новом поколении (во внуках Ташаны) Станкович обнажает силу собственнических инстинктов, душевную черствость, эгоизм — как знамение новой эпохи. Таким образом, характерное для сербской реалистической прозы конца XIX — начала XX в. углубление социального анализа действительности выступает и в творчестве Станковича. Но своеобразие Станковича заключалось в том, что он был художником психологического склада, и поэтому к социальной характеристике времени он приходит через сложные психологические типы своих героев. Пристально, как никто из сербских писателей до него, всматриваясь в душу героев, писатель стремится обнажить сложные сплетения человеческой психики, добраться «до дна» тех или иных человеческих поступков, а подчас и просто импульсов. Отсюда — так свойственно Станковичу изображение человеческого характера в развитии, в тяжелой душевной борьбе, в сочетании противоречивых начал.

Его Хаджи-Тома («Коштана») — человек, проживший уже большую жизнь, кажется предельно ясным: это хозяин, глава патриархальной семьи, грубый и властный блюститель патриархальной морали. И вдруг он бунтует против еще недавно святых для него законов. Любовь к Коштане раскрывает в нем человека большой духовной силы, размаха, жизнелюбия, готового все сместь, разорвать все условности во имя красоты молодой цыганки. Для него не существует больше правил и норм — все возможно; все по плечу этому обновленному человеку, его буйному, недоброму нраву.

Молодая вдова Аница из рассказа «Жена покойника» во всем противоположный, но такой же сложный и глубокий образ. Эта

женщина живет мыслью о своем недавно умершем муже, вся она подчинена и скована неписаными обязательствами перед ним. Безотчетно, подспудно пробуждается в ней тяга к жизни, к счастью, но она делает над собой нечеловеческое усилие и ломает в себе эти, как ей кажется, греховные побуждения, нарушающие ее верность покойному. Ее неожиданный отказ любимому и согласие выйти замуж за старого вдовца, обремененного многочисленными детьми, кажется окружающим непонятной прихотью, внешне противоречит всякой логике. Но характеры у Станковича всегда развиваются по нелегким законам внутренней логики. Отсюда — мир глубоких, самобытных страстей в произведениях писателя, отсюда сложность и разнообразие его героев.

Проникая в тайники человеческой души, Станкович никогда не отдается произволу. Характеры, созданные им, целиком обусловлены социальной средой, их породившей, и той национальной атмосферой, в которой они формировались. Это сложные социально-психологические типы. Здесь выступает сильная сторона реалистического мастерства Станковича, которому писатель остается верным на протяжении всего своего творческого пути. Это важно подчеркнуть потому, что в критике известны попытки рассматривать этого сложного художника-реалиста как натуралиста, а в работах последнего времени есть тенденция сблизить психологизм Станковича с психологизмом модернистов.

Вопрос о связях творчества Станковича с натурализмом возникает не случайно. Натурализм, в общем не получивший развития в художественной практике сербских писателей конца XIX — начала XX в., был известен им, вызывал в их среде (главным образом в 90-е годы) оживленные споры²⁰. Думается, что самим своим опытом он помогает реализму конца XIX — начала XX в. в создании более объемного образа человека, обладающего не только душой, но и телом, знающего не только возвышенную любовь, но и тяжелую страсть, — именно таким предстает человек у Станковича и такой он у Чипико. Но это одна сторона вопроса. Есть здесь и другая сторона. «Дурная кровь» — так назвал свой роман писатель. Проблема морального и биологического вырождения когда-то крепкого рода, проблема наследственности, «дурной (или нечистой) крови», столь характерная для натурализма, привлекает внимание Станковича. Сила писателя состоит в том, что он дает этой проблеме социальную трактовку, что вырождение семьи определяется не биологическими законами, а сложным комплексом социальных причин, действовавших на Балканах в конце XIX — начале XX в. В столкновении с натурализмом в этом случае победу одерживает реализм. Это тем более важно, что

²⁰ Это отмечают и М. Савкович (Милош Савковић. Золин удео у српско-хрватском реализму. — «Огледи». Београд, 1952) и М. Найданович (М. Найдановић. Српски реализам у XIX веку». Београд, 1962).

роман «Дурная кровь» — самое значительное произведение писателя. Но в отдельных случаях воздействие натурализма оказывается для Станковича непреодолимым, что, естественно, ведет к снижению реалистической ценности произведения, образа. Подобные примеры у писателя редки. Среди них — сборник рассказов «Божьи люди». Станкович обращается в нем к такой специфической теме, как жизнь городского «дна» — людей, выброшенных из общества, нищих, калек, убогих, ютящихся по кладбищам. В сборнике достаточно четко обозначены гуманистические побуждения писателя — его стремление и здесь, в этом мрачном мире, найти человека, его подлинные страдания и радости. В то же время Станковичу в «Божьих людях» свойствен повышенный интерес к моральной деградации изображаемых им людей, к их ущербности, доминирующей подчас над всем остальным. Этих натуралистических тенденций, естественно, нельзя не учитывать при характеристике реализма писателя — в противном случае исказится представление о его специфике, о его связях со своим временем. Но нельзя на этом основании отдавать крупнейшего сербского реалиста натурализму.

У романа «Дурная кровь» трагическая концовка: гибнет героиня романа, натура большой одаренности и душевной красоты. Тема гибели человека звучит в «Коштане», «Ташане», «Увядшей розе», во многих рассказах писателя, она, в сущности, пронизывает все его творчество. Заметно обострившиеся в сербской реалистической прозе с конца XIX в. трагические мотивы выступили у Станковича едва ли не с большей силой, чем у его современников. Но так же, как у них, причины трагизма у Станковича крылись в объективных условиях действительности — здесь не было оттенка фатализма, который придавали трагическому модернисты. Сущность трагического конфликта, характерного для реализма писателя, заключалась в столкновении яркой, одаренной человеческой личности с жестокими нормами социальной действительности — и слом, нравственная гибель человека. Но как бы ни был страшен мир, который изображал писатель, выше него в его творчестве всегда был человек — с его неисчерпаемым душевным богатством, с его устремленностью к добру, к красоте, с его жаждой счастья. Утверждая непреходящую ценность человека, поднимая голос в его защиту, писатель протестует против общества, строившегося на насилии над человеческой личностью. В этом было высокое гуманистическое звучание его творчества, приобретавшее особое значение в обстановке обесценивания человека развивавшимся в Сербии капиталистическим обществом, нарастающего напряжения кануна войн и тех пессимистических настроений, того предчувствия «конца света», которое распространялось в модернистской литературе.

На примере творчества Станковича трудно, как будто, говорить о такой черте реализма начала века, как поиски выхода, пер-

спективы, устремленности в будущее, наметившийся у Чипико и Кочича. В самом деле, в столкновении с жизнью один за другим вынуждены сдаваться герои писателя и как раз очень характерные для него герои — это люди, страдающие, сломленные обстоятельствами, бессильные что-либо изменить в жизни (это — Митко из «Коштаны» с его горькой философией: «человек только для горя и муки создан»; и герой «Увядшей розы», бессильный отстоять свою любовь; это женские образы: Стана — «Увядшая роза»; Цвета — «Ночью»; Аница — «Жена покойника», и др.). Но не все герои писателя покоряются судьбе. Среди них есть страстные и сильные натуры, которые не только ради духовной свободы жертвуют своим личным счастьем (как своенравная Ката, например, в рассказе «Наперекор» — «Чок»), но которые дерзают бросить вызов обществу, устоям, традициям. Общество еще пока сильнее их (как оно сильнее и у Чипико, и у Кочича — когда их крестьяне поднимают руку на своих угнетателей). Молодую вдову Ташану пожизненно обрекают на союз с юродивым — за ее дерзкий порыв к счастью, к любви — вызов устоявшимся нормам; ломают жизнь и у Коштаны — молодой цыганки, красавицы, певуньи, самим своим существованием, своей страстной тягой к свободе нарушающей спокойствие патриархального мира. И, пожалуй, только Стана («Бабушка Стана») одерживает победу. Восстав против условностей, которым она принесла в жертву молодость, эта глубокая, много выстрадавшая старуха, отдает остаток сил и все свои средства молодым девушкам, прачкам, чтобы их жизнь, наперекор бесчеловечным законам темного мира, стала светлее, чем ее собственная. Таким образом, и у Станковича в этом бунте человека против общества, в его попытке заявить о себе, о своих правах, слышен отголосок тех поисков выхода, перспективы, которые характеризуют сербский реализм начала века.

Творчество Станковича очень значительно для развития сербского реалистического рассказа и романа: социально-психологическая тенденция в этих жанрах, которая намечается в сербском реализме несколько раньше, в частности, у Ранковича, дает в творчестве Станковича высокохудожественные результаты. Среди ряда характерных черт рассказов и романов писателя обращает внимание одна общая для них особенность: в них возникает более сложная (в сравнении с предшественниками и даже современниками писателя) социально-психологическая атмосфера, более сложный духовный мир человека. С этим связаны углубленность психологического анализа в рассказах и романе Станковича, построение произведений писателя на психологическом конфликте, отображение социальных черт эпохи сквозь призму духовной жизни героев.

Итак, перед нами три писателя, три ярких творческих индивидуальности. Их сближает ряд общих черт, которые позволяют судить об особенностях развития одного из самых ярких периодов в сербской реалистической прозе.

Творчество этих трех художников углубляет анализ социальных процессов действительности, обостряет обличительную силу реалистической прозы. Богаче и разностороннее становится в их произведениях связь человека с жизнью, та социальная и духовная атмосфера, которая его окружает, сложнее становится в них сам человек. В создании ярких социально-психологических типов, в усилении внимания к индивидуальной стороне человеческого характера состоит особая ценность произведений Чипико, Кочича, Станковича. С их творчеством крепнет утверждающее начало сербской реалистической прозы. Его основу составляет вера в человека, в его непреходящую ценность, в его активную роль в жизни. Отображение социального протеста угнетенных Чипико и особенно Кочичем, внимание к героическому началу в национальном характере представляют особенно значительное достижение прозы начала века.

В произведениях этих трех писателей получает дальнейшее развитие стилевое многообразие сербской прозы (остро обличительные тенденции развивает в ней Чипико, лирической насыщенностью, романтическим пафосом отличается стиль Кочича, углубленный психологизм характерен для Станковича). Новый этап представляет собой творчество этих писателей и в жанровом отношении, в развитии рассказа и особенно романа: с социальным и социально-психологическим романом Чипико и Станковича связаны наиболее значительные достижения сербской реалистической прозы конца XIX — начала XX в. в этом жанре. Естественными и неизбежными были для творчества этих писателей контакты с нереалистическими явлениями в литературе начала века, главную направленность которых определяет расширение художественных возможностей реалистической прозы.

Страстная обличительная сила произведений Чипико, Кочича, Станковича, любовь к человеку и борьба за него, стремление показать жизнь во всей сложности и противоречивости, неустанные поиски дальнейшей художественной выразительности прозы — все это было созвучно сербским реалистам последующих поколений: традиции Чипико, Кочича, Станковича были продолжены представителями межвоенной и современной сербской литературы — И. Андричем, Б. Чосичем, В. Петровичем, Б. Чопичем, М. Лаличем и др.

КАРЕЛ ЧАПЕК И НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

В настоящей статье нам хотелось подойти к литературной деятельности Карела Чапека с точки зрения познавательной природы творческого процесса, с точки зрения творческого акта как акта познания. Отдельные замечания на этот счет делались как в наших прежних работах о Чапеке¹, так и в работах И. Брабца², И. Бранжовского³, А. Матушки⁴, О. М. Малевича⁵. Задача данной статьи — привлечь специальное внимание к этой проблеме. Дальнейшая ее разработка может, на наш взгляд, содействовать объяснению и раскрытию многих сторон творческой биографии Чапека и его литературного наследства. Существует вместе с тем и еще один аспект вопроса. В последнее время в чехословацкой печати появились статьи, авторы которых вообще ставят под сомнение познавательную природу искусства или отводят его «познавательной функции» третьестепенную роль. Творческий опыт Чапека достаточно богат и имя писателя достаточно авторитетно, чтобы напомнить о его взглядах и его художественной практике при обсуждении вопроса об отношении искусства к действительности.

* * *

Марк Твен однажды сказал: «Правда безгранична в своих возможностях. Вымысел обязан быть правдоподобным». К такому

¹ См. вступительную статью в кн.: К. Чапек. Сочинения в пяти томах, т. 1, М., 1958; главу в кн.: «Очерки истории чешской литературы XIX—XX веков». М., Изд-во АН СССР, 1963.

² J. V r a b e c. Doslov. V кн.: К. С а п е к. Poznámky o tvorbě. Praha, 1959.

³ J. B r a n ž o v s k ý. K. Čapek, světový názor a umění. Praha, 1963.

⁴ А. М а т у ш к а. Clovek proti skaze. Pokus o Karla Čapka. Bratislava, 1963.

⁵ О. М. М а л е в и ч. Путь Карела Чапека к реализму.— «Развитие реализма в славянских литературах». Л., 1962; он же. Новое о Кареле Чапеке.— «Вестник ЛГУ», № 14. Серия истории, языка и литературы. Вып. 3, 1961.

же выводу приходили и многие другие писатели. Это парадоксальное наблюдение не раз служило источником остроумия Карела Чапека. В его юмористическом эссе «Похвала газетам» (1925) есть этюд, полностью построенный на раскрытии этой особенности вымысла — его свойства утрачивать убедительность при слишком явном расхождении с жизнью. Мы позволим себе привести отрывок: «Случилось, что один английский журналист, уже не знаю, из какого особого любопытства, интервьюировал меня о месте моего рождения и о других малозначащих вещах. День спустя я с детским изумлением прочел в его газете, что родился в дикой глуши исполинских гор в бедной семье суровых и набожных горцев. Я робко пожаловался другому журналисту, что это неправда. «Вы в этом твердо уверены?» — спросил сей муж... Однако, хотя газеты (следуя принципу свободы печати) и независимы от действительности, надо признать, что своим правом на вымысел они пользуются весьма умеренно; ведь тот английский журналист мог бы с таким же успехом написать, что я появился на свет, выпав из сосновой шишки в виде крылатого семечка, или что меня нашли в корзинке, приплывшей по порожиному Лабу. Тем не менее он ограничился лишь известной ретушью фактов — в такой мере, которая не оскорбляет веры читателя в печатное слово. Газеты могут писать, что угодно, но с условием, что это достаточно правдоподобно и привычно, чтобы читатель без труда этому поверил... Вынужденные считаться с удобствами и небогатой фантазией читателя, газеты отклоняются от действительности гораздо меньше, чем можно было бы предположить теоретически, а часто (хотя поверхностно и неточно) они даже придерживаются ее, ибо легче воспроизводить действительные факты, чем придумывать правдоподобные»⁶. Все это совершенно в духе твеновского парадокса.

В данном случае Чапек иронизирует по поводу газет, которые уже по своему характеру предназначены сообщать о подлинных событиях. Иначе обстоит дело с художественной литературой, где писатель имеет полное право на вымысел и даже не может без него обойтись. Но соотносимость с объективной жизнью — источник силы и художественного вымысла. На этот счет у Чапека также есть немало высказываний. В небольшой заметке «О Чаплине или о реализме» (1925) он раскрывал секрет искусства Чаплина, восхищаясь именно объективной, реальной основой его юмора: «У Чаплина юмор методичен как наглядные выкладки университетского профессора, основателен как научное изложение; точен и документален как физический опыт»⁷.

Нетрудно заметить, что все эти сравнения заимствованы из области научной практики, подчеркивают познавательную направ-

⁶ K. Čapek. *Marsyas čili na okraj literatury*. Praha, 1931, str. 45—46.

⁷ K. Čapek. *Sloupkový ambit*. Praha, 1957, str. 227—228

ленность юмористических образов Чаплина. Далее писатель развивает мысль: «если, например, ветер сорвал шляпу с головы прохожего, то это атмосферное происшествие еще не составляет для Чаплина основы комического; это для него только бесформенный зародыш комизма, лишь повод как можно более обстоятельно выяснить, что же происходит в таких случаях со шляпой и с человеком. И тут с поразительной точностью первооткрывателя Чаплин открывает все психологическое и «физическое» богатство этого происшествия, его *логическое развитие* и его *фатальные возможности*». Богатство и вместе с тем *фатализм* возможностей! — если мысль здесь и заострена до предела, то в основе своей она глубоко верна: существует объективная логика вещей. Анализируя искусство великого актера, Чапек отмечает с присутствием ему юмором, что Чаплин «не был бы удовлетворен», если бы пес, который в одном из эпизодов фильма «Собачья жизнь» сидит у него на коленях, не лизнул его в губы. Чапек прекрасно понимал, что комизм связан с «нарушением нормального порядка вещей» и во многом связан также с эффектом неожиданности. И вместе с тем он иллюстрирует примерами из фильмов Чаплина, что даже в комических ситуациях неожиданность не бывает полной. «Трогательный собачий поступок смешон не потому, что он неожиданный, а именно потому, что его можно было ожидать, потому что собаки действительно так ведут себя..., потому, что это свойственно собачьей натуре... Если надеть на голову собаке генеральский головной убор, то это не так смешно, как поразительный факт, что пес это пес. Не было бы никакого открытия, если бы какой-нибудь ученый пес играл на лютне. Открытие заключается в том, что у собаки есть язык»⁸.

Если отвлечься от юмористических акцентов, то мысль, проиллюстрированная этими простейшими примерами, вполне серьезна. Она сводится к тому, что художник берет явление, случай, факт в его вероятностном содержании, в его логических (Чапек употребляет именно это слово) возможностях, которые он и воссоздает, оценивает, использует для создания воображаемой действительности. В этом смысле его творческая свобода отнюдь не безгранична. Она лимитирована, так сказать, «вероятностью неожиданностей», «фатальностью возможностей». Художник исследует, если воспользоваться одним из любимых заглавий Чапека, «как это делается», как это бывает в жизни, исследует диалектику случайного и необходимого.

Мысли Чапека о соотношении художественного вымысла с действительностью в еще более обобщенном виде высказаны одним из героев повести «Метеор» (1934): «О фантазии говорят, что она блуждает. Может быть, иной раз это и так (только не

⁸ K. Capek. Sloupkový ambit, str. 227—228 (Курсив наш.— С. Н.).

в художественной литературе), но гораздо чаще фантазия бежит, чуткая и внимательная, словно охотничий пес, вынюхивая свежий след... Поверьте мне, создание романов напоминает скорее охоту, чем, скажем, строительство храма по заранее подготовленным чертежам. До самой последней минуты вас подстерегают неожиданности. Вы попадаете в совершенно непредвиденные места — и только потому, что неуклонно и одержимо гонитесь по следам чего-то живого... Мир велик, он больше, чем наш опыт, он соткан из горсточек фактов и целой вселенной возможностей, и каждый факт — лишь маленькое звено в цепи предшествующих и будущих возможностей... Ничего не поделаешь! Если мы отправились на поиски человека, то мы должны вступить в этот мир догадок, должны вынюхивать прежние и будущие шаги человека, чтобы он предстал перед нами во всей своей невидимой жизненности (živosti)»⁹. Через всю повесть проходит сравнение писателя с охотником и следопытом.

Приведенные высказывания Чапека ценны как личное свидетельство большого художника о том, что направляло его мысль и чувства в процессе создания его произведений. Они интересны также тем, что развиваемые Чапеком мысли об объективной природе художественного познания особенно настойчиво звучат в его статьях с середины 20-х годов и отражают опыт уже зрелого писателя. Но строго говоря, в приведенных высказываниях Чапека нет ничего нового. Со времен Аристотеля многие теоретики искусства и многие художники-практики считали основой творчества анализ явлений жизни в их возможностях. Давно уже существует понимание творческого процесса как эмоционального проникновения во внутреннюю природу и логику явлений.

С первого взгляда может показаться, что сказанное выше не относится к произведениям фантастического жанра. На самом же деле и они, при всем их своеобразии, при ином качестве и удельном весе вымысла в них, подчинены тем же законам творчества, если, конечно, речь идет не о ремесленных поделках, а о полноценных художественных произведениях. Твеновский парадокс и здесь полностью сохраняет свою силу.

Обратимся, например, к таким произведениям Чапека, как драмы «Р. У. Р.», «Средство Макропулоса», романы «Фабрика абсолюта», «Кракатит», «Война с саламандрами». В основе каждого из них лежит условность — допущение необыкновенного научного открытия, изобретения. В пьесе «Р. У. Р.» допущением такого рода является создание роботов, избавляющих людей от необходимости трудиться; в комедии «Средство Макропулоса» — открытие эликсира, продлевающего жизнь человека на целые столетия; в романе «Фабрика абсолюта» — изобретение атомного двигателя, приводящее к изобилию товаров и выделению из рас-

⁹ К. Сапек. Hordubal. Povětroň. Obyčejný život. Praha, 1958, str. 193—194.

цепленной материи некоего абсолютного духовного начала, «химически чистого бога», который начинает распространяться подобно газу, воздействуя на психологию людей и на общественную жизнь. В романе «Кракатит» аналогичную роль играет гипотеза о создании взрывчатого вещества, способного детонировать под воздействием радиоволн определенной частоты и обладающего колоссальной разрушительной силой. Сюжет романа «Война с саламандрами» основан на предположении о стремительной эволюции саламандр, повторивших всего за несколько десятилетий путь человеческого рода к цивилизации и оказавшихся способными конкурировать с человечеством.

А. Р. Волков в статье о Чапеке, помещенной в этом же сборнике, называет такой прием создания экспериментальных обстоятельств. В реалистическом романе и драме XIX в., как правило, исследовались судьбы героев, поставленных в определенные реальные общественные условия, исследовалось их «взаимодействие» со средой, анализировались характеры в типических обстоятельствах. У Чапека, так же как и у А. Франса и Г. Уэллса, появляется и нечто новое. Они вводят в произведение одновременно элемент научной фантастики и социальной утопии. Выбираются не просто научные открытия или изобретения, которые расширяют власть человека над природой (как это было у Жюль Верна), но именно такие, которые позволяют заглянуть в будущее человеческого общества (Уэллс) или могут в воображении писателя существенно повлиять на общественные процессы, ускорить их, обострить, усилить какие-то тенденции общественной жизни.

И это не был лишь удачный прием, счастливая находка нескольких писателей или просто дальнейшее обогащение и развитие определенной художественной формы. Необходимо видеть ее содержательный смысл. И у позднего Франса, и у Уэллса, и у Чапека складывается тип произведения о судьбах человечества, представленного как целое, о судьбах человеческой цивилизации. Свою повесть «Освобожденный мир» (1913) Г. Уэллс так и назвал в подзаголовке — «Повесть о человечестве». «Героем» произведения становится все человечество. В самом этом факте, независимо от различной идейной направленности конкретных романов и драм, косвенно отразилась усилившаяся с последней трети XIX в. консолидация общественно-исторического процесса как единого всемирно-исторического процесса развития. В его орбиту втягиваются все страны и континенты, все элементы общества. Впервые обнаружившийся с такой очевидностью глобальный характер общественно-исторического развития, возрастающий темп истории, гигантские масштабы исторических катаклизмов (неизгладимый след в сознании Чапека оставила первая в истории человечества всемирная война) привлекали внимание к общим проблемам развития человеческого рода. Отсюда

и обращение к жанру социальной утопии, в свое время игравшему очень важную роль в литературе, но в XIX в. отодвинутому на задний план. Во всяком случае, тогда он не дал художников мирового значения и оставался на периферии читательских интересов. Теперь произведения о судьбах человеческого рода и противоречиях его развития стали достоянием большой литературы¹⁰. Закономерность возникновения этого жанра и интереса к нему не снимается тем фактом, что создателями его были авторы, хотя и глубоко взволнованные противоречиями развития человеческой цивилизации, но не видевшие или долго не видевшие (А. Франс) реальных путей их преодоления. Существа дела не меняет и тот факт, что ощущение реальной перспективы исторического развития и участие в борьбе за нее (линия социалистического реализма) как бы снимали утопизм художественного мышления. В литературе социалистического реализма проблема социально-фантастического жанра, появляющегося несколько позже, во многом стоит иначе. Но характерно, что писатели почти всегда обращаются к нему, когда хотят говорить о человечестве в целом (В. Незвал «Еще светит солнце над Атлантидой» и т. д.) — традиционные жанры романа и драмы оказываются в этом случае не вполне отвечающими цели. Однако вернемся к нашей теме.

Итак, фантастическая гипотеза в качестве отправного пункта и «несущей конструкции» произведения. Но вытесняет ли она из произведения объективную действительность? Внимательно присмотревшись, мы заметим, что сами эти допущения преломляют, увеличивая до гигантских масштабов, определенные особенности и противоречия современной жизни человечества. Противоречия благодаря этому становятся видны как в телескопическом зеркале. За пределами упомянутых допущений автор стремится остаться в границах реальной действительности и, если угодно, типических ее тенденций. Остальное течение жизни во всех своих пьесах и романах Чапек стремится предоставить логике ее собственного развития (хотя удается это ему в разной степени). Заставив взаимодействовать изменившиеся обстоятельства и характерные явления современной жизни, писатель получает возможность представить последние наиболее ярко, вскрыть их потенциал. Отправляется он от противоречий реального человеческого бытия. Гипербола, аллегория и фантастические гипотезы служат средством «проявления» особенностей этого бытия, оно проецируется в ту вымышленную действительность, которую создает писатель.

Чтобы наша мысль была более понятной, поясним ее высказыванием другого мастера фантастического жанра, Г. Уэллса. Он

¹⁰ Тенденция к появлению произведений такого типа намечается и в позднем творчестве Жюль Верна: «Пятьсот миллионов бегумы» (1879), «В погоне за метеором» (издан посмертно в 1908 г.)

писал: «Всякий может выдумать людей наизнанку или антигравитацию или миры, напоминающие гантели. Эти выдумки могут быть интересны только тогда, когда их сопоставляют с повседневным опытом и изгоняют из рассказа все прочие чудеса. Тогда он становится человеческим. «Что бы почувствовали и что бы не могло с вами случиться, — таков обычный вопрос, — если бы, к примеру, свиньи могли летать и одна полетела бы на вас ракетой через изгородь? Что бы вы почувствовали и что бы не могло с вами случиться, если бы вы стали ослом и никому не могли рассказать об этом? или если бы вы стали невидимы?» Но никто не будет раздумывать над ответом, если изгороди и дома тоже начнут летать, или если бы люди обращались во львов, тигров, кошек и собак направо и налево, или если бы каждый по желанию мог исчезнуть. Не остается ничего интересного, если все возможно... Всякая выдумка, которая выходит за границы основного предположения, придает всему сочинению оттенок безответственности и глупости. Когда высказана гипотеза, интерес повествования сосредоточивается на том, чтобы наблюдать чувства и поведение человека под новым углом зрения»¹¹.

Между прочим, можно думать, что одна из причин творческой неудачи, постигшей Чапека в романе «Фабрика абсолюта», была связана именно с отступлением от требования, о котором говорит Уэллс. Основная утопическая гипотеза романа — допущение внезапного появления и вмешательства в жизнь некоего абсолютного начала, всемогущего духа. Художественная задача, обусловленная такой посылкой, была в принципе трудноисполнимой. При такого рода допущении все становилось «возможным», утрачивались пределы «основного предположения», оно оказывалось безграничным. Почувствовав это по ходу работы над романом, Чапек начинает «ограничивать» сферу распространения и всемогущество «бога». (Сходные ограничения существуют и в народно-фантастических произведениях: исполнение джином лишь трех желаний, служение джина лишь одному человеку и т. п. Попробуйте представить себе, что джин одновременно служит всем людям!) Но по мере ограничения Чапеком абсолюта, способного теперь уже далеко не на любое вмешательство в жизнь, он переставал быть абсолютом. Это ломало первоначальный замысел и вступало в противоречие с ранее опубликованными главами (роман печатался в газете). Появилась непоследовательность, очевидные натяжки и противоречия.

Сохранение определенных черт объективной, реальной действительности, сохранение логики действительности, верность

¹¹ Г. Уэллс. Невероятное в повседневном. — «Вопросы литературы» 1963, № 9, стр. 174—175. Ср. Достоевского: «Фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны почти поверить ему» («Русские писатели о литературном труде». Л., 1955, т. 3, стр. 155).

определенным ее тенденциям — не менее характерная и обязательная особенность фантастического жанра, чем сам фантастический элемент в нем. Источником творческих поисков и необходимой базой художественного вымысла и здесь остается проникновение во внутреннюю взаимосвязь и объективную логику жизненных явлений, которая в данном случае обнаруживает себя, взаимодействуя с художественной гипотезой. Этим и поддерживается интерес читателя, да и автора — в процессе творческой работы.

Чапек высказывал мысли, сходные с мыслями Уэллса: «Никто не мешает вам выдумывать что угодно, ибо область возможного неисчерпаема. За каждым лицом и событием открывается беспредельность, радостно волнующая своими просторами. Но стоп! Заметьте! Едва вы станете на этот путь, как обнаружите, что и по пути фикций можно продвигаться с уверенностью, только проверяя правильность каждого шага. В этом все дело! И вот ломай себе голову, которая возможность наиболее возможна и правдоподобна, подкрепляй ее знаниями и доводами, сражайся с собственной фантазией, стереги, чтобы она не сбилась с того таинственного и правильного пути, который называется правдой... Главная идея фикс фантастов: гоняться за действительностью окружающими путями миражей. Если вы думаете, что нам достаточно создавать иллюзии, вы ошибаетесь; наша мания еще чудовищней: мы посягаем на действительность»¹². Исследование жизни в ее вероятностных возможностях является таким образом своего рода общей закономерностью творческого процесса. (Наиболее полно эта закономерность проявляется в реалистическом искусстве, но к ней тяготеет в принципе все подлинно великое в литературе.)

Поэтому мы и измеряем достоинства искусства, соотнося его с действительностью. Однако в известном смысле «сырая» действительность сама не лишена «недостатков» и «изъянов». Подлинные факты, происшествия, как это ни парадоксально с первого взгляда, нередко имеют свои минусы по сравнению с «вымышленными» и домысленными художником фактами. Подлинные факты в определенной мере «несовершенны». Они далеко не всегда показательны, типичны для того или иного явления. Часто они свершаются с минимальным обнаружением внутренних связей и характерных качеств жизненных явлений, сущность которых зачастую скрыта за их внешней оболочкой. Они сплошь и рядом маловыразительны. «То, о чем говорят, как о подлинном происшествии или о существовавшем в действительности человеке, — отмечал Чапек, — для нас (писателей. — С. Н.) не больше, чем единственная из тысяч возможностей, да еще, пожалуй, не самая «связная и не самая важная»¹³. Именно поэтому художественный вымысел часто и оказывается «правдоподобнее» и выразительнее

¹² К. Сапек. Hordubal. Povětroň..., str. 188.

¹³ Там же, стр. 194.

действительного факта, поэтому искусству и противопоказано механическое копирование жизни, эмпирическая описательность и натурализм. (Поэтому, говоря о передаче логики действительности в художественном произведении, мы отнюдь не имеем в виду лишь образы, отмеченные чертами непосредственной социально-бытовой и психологической наглядности, но и формы образного мышления, связанные с применением условности, иноказания, гиперболы и т. д., если, конечно, они отражают и «преломляют» эту логику.) Отражение жизни в искусстве проявляется прежде всего не столько в передаче фактов и реалий в их полноте, сколько в воссоздании характерных жизненных явлений и их связей.

Чапек не только в своем творчестве стихийно тяготел к этой закономерности, но и осознавал связь творческого процесса с постижением объективной логики вещей. Высказывания Чапека о природе искусства, особенно в зрелый период его творческой деятельности, последовательно были направлены против субъективизма. Й. Бранжовский, касающийся этого вопроса в своей монографии «К. Чапек. Мировоззрение и искусство», приходит к решительному выводу, что стремление к объективности — «первое и последнее слово Чапека». «Подняться над собой, надо всем только личным это ключевой девиз (буквально: ключевой нотный знак основного тона. — С. Н.) его художественного творчества...»¹⁴ Этот вывод представляется нам слишком решительным. Ближе к истине О. М. Малевич, отмечающий определенный элемент субъективизма в эстетических взглядах молодого Чапека и в его творчестве, но также констатирующий постепенный рост его внимания к объективной действительности¹⁵.

В зрелые годы Чапек не уставал подчеркивать значение жизненного опыта, роль живых наблюдений для писателя. Отсутствие хороших рассказов в чешской литературе 30-х годов он прямо связывал с недостаточным знанием жизни чешскими прозаиками, с недостатком у них «живого опыта»: «...для создания рассказов требуется или счастливая фантазия или (и это главное) изрядная доза реализма. Литература, которая сторонится реализма, неспособна с успехом создавать рассказы»¹⁶. Чапек упрекает чешских писателей в том, что они «не наблюдают достаточно интенсивно и не познают достаточно творчески то, что их окружает»¹⁷. Анализируя в 1934 г. стихи, присланные на литературный конкурс начинающими авторами, он отмечает «бросающееся в глаза преобладание абстракции и риторики над живыми впечатлениями. Редко можно почувствовать внезапное прикосновение действительности, увиденной или пережитой. Можно говорить об удивительном»

¹⁴ J. B r a n ž o v s k ý. K. Čapek, světový názor a umění, str. 255.

¹⁵ См.: О. М. М а л е в и ч. Путь Карела Чапека к реализму.

¹⁶ К. С а п е к. Poznámky o tvorbě. Praha, 1959, str. 35.

¹⁷ Там же, стр. 29.

тельном явлении, которое я бы назвал отсутствием интереса к действительности. Мало смотрят и видят. Мало своего и конкретного. Мало поэтического и человеческого опыта»¹⁸.

В этой связи необходимо сделать одно уточнение. Говоря об изучении жизни, Чапек, естественно, не ограничивал его лишь непосредственными наблюдениями. Оно включает и опосредствованное знакомство — через рассказы других людей, газетные сообщения, описательную и научную литературу и т. п. Весь этот материал в той или иной степени также включался в орбиту осмысления, типизации, перевоссоздания. В частности, много дала писателю работа в редакции, куда ежедневно стекались сведения о самых разнообразных событиях, фактах, происшествиях, материалы о жизни на родине и за рубежом. «Сюжеты и детали? — говорил Чапек о своих рассказах, — я их знаю по работе в газете, от людей, которые были очевидцами... — это также результат моей длительной газетной работы...» «Это был накопленный опыт, который просился наружу»¹⁹.

«Познавать это великая и неутомимая страсть, — делится Чапек, — я полагаю, что и пишу для того, чтобы познавать»²⁰. А познавать — это значит преодолевать инерцию исходных представлений, «идти на поводу» у действительности, зондировать ее гипотезами, не утрачивая в то же время контакта с ее логикой.

Однако стремление писателя «идти по живому следу», улавливать «возможности» явления, искать «вероятные неожиданности», это только одна сторона вопроса. Не менее важна и другая. Где гарантия, что процесс познания идет правильным путем? Что художника не обманывает его чутье? Что «живой след» не оказывается ложным?

Художественное произведение — это отнюдь не простая сумма таких его «микроэлементов», как эпизод со шляпой в фильме Чаплина. Допустим, что подобный бытовой эпизод сравнительно прост. В произведении же, взятом в целом, тем более, если оно посвящено таким проблемам, как судьбы человечества, художник вторгается в большую и сложную систему жизненных связей, часто далеко не поддающихся во всем их объеме непосредственному наблюдению. Да и вообще, художественный процесс не сводится только к фиксации и систематизации живых впечатлений, он включает в себя обобщения и аналогии (эмоциональные и рациональные) разного уровня, анализ и синтез, индукцию и дедукцию. Здесь неизбежно должны сказаться общие представления писателя о мире, общественном устройстве и т. д. Если процесс познания, в том числе и художественного, неизбежно предполагает обогащение новыми знаниями и представлениями, предполагает в той или иной степени корректировку или даже смену исходных представ-

¹⁸ К. Сапек. Sto deset rukopisů.— «Lidové noviny», 13.V 1934.

¹⁹ К. Сапек. Poznámky o tvorbě, str. 96,97.

²⁰ Там же стр. 78.

лений, то, с другой стороны, исходные идеи и представления, если они ошибочны, сковывают этот процесс, мешают его свободному развитию, направляют поиски в ложном направлении, вообще могут свести на нет этот процесс.

Нам хорошо известно, что понимание жизни Чапеком, его исходные философские и политические позиции зачастую вступали в противоречие с объективной картиной общественных отношений. Й. Бранжовский справедливо замечает, что нередко и самый замысел произведений был связан у Чапека с предвзятыми философскими и общественно-идеологическими посылками, возникал в виде готовой философской формулы: «это в известной степени ключевая проблема его творческого процесса, началу которого всегда сопутствует так или иначе сформулированный философский вопрос»²¹. Означает ли это, однако, что заданная философская идея лишь получает художественное оформление в процессе создания драмы, повести или романа? Сводится ли законченное произведение к такой идее? По отношению к такому художнику, как Чапек, склонному к философскому мышлению, категорический отрицательный ответ, обычный в таких случаях, был бы несколько поспешным. С разными произведениями у него бывало по-разному. Но тем не менее и у него заранее возникшие, верные или неверные посылки, представления или даже конкретные замыслы находятся в сложном взаимодействии с последующим творческим процессом.

Интересно в этой связи высказывание К. Чапека, которое приводит в своих воспоминаниях жена писателя Ольга Шейнпфлюгова: «Это проклятье! ...до такой степени герой перерастает автора, если, конечно, это живой персонаж, способный к человеческой судьбе. Сначала вы его господин, а потом уже слуга, которому он диктует свои требования. Он отбрасывает в сторону ваши планы и замыслы, и все устраивает по-своему. Часто он обладает такой силой, что спутает вам все карты и закрутит по собственному желанию и других героев. Нет! Автору невыгодно создавать слишком сильные образы! Ничего не остается сказать самому»²². В повести «Метеор» Чапек много говорит о значении вживания в материал и в образ, о перевоплощении автора в героя и о сопереживании, напоминая отчасти психологию творчества актера, о том, что герой как бы ведет писателя. В другом месте Чапек писал: «Я думаю, что генезис и смысл каждой книги не объяснишь в достаточной мере тем, что автор хотел сказать; не все зависело только от его воли: «teils zog es ihn, teils sank er hin» («наполовину тянет он, наполовину сам влечен»)»²³.

²¹ J. B r a n ž o v s k ý. K. Čapek, světový názor a umění, str. 84.

²² Цит. по рукописному тексту публичной лекции: Olga Schein-pflugová. Karel Čapek zblízka.

²³ Неточно цитируемый Чапеком по памяти стих из баллады Гёте «Рыбак». У Гёте: «Halb zog sie ihn, halb sank er hin».

Все это, как мы видим, по сути дела требования реалистического метода. Фактически Чапек развивает мысль о единстве субъективного и объективного при примате объективного, говорит о «саморазвитии» образа и сюжетных ситуаций. Однако отношение Чапека к реализму было довольно сложным и разным на различных этапах его творческого пути²⁴. Чапек разделял в той или иной степени характерное для многих деятелей чехословацкого искусства XX в. упрощенное и суженное представление о реализме.

Такого рода взгляды находят известное объяснение в некоторых особенностях чешского литературного процесса²⁵, а также во влиянии модернистской эстетики. В частности, в ранний период литературной деятельности (10-е годы), а отчасти и позже, Чапек недостаточно четко разграничивал понятие реализма и натурализма. К ряду литературных явлений он прилагал понятие «наивный реализм», имея в виду ограниченное вмешательство авторского вымысла в жизненный материал. С другой стороны, он очень ценил русских реалистов, Толстого и Достоевского, находя у них то, что, по его мнению, отсутствовало у французских писателей: верность действительности и высокий «полет духа». В 10-е годы одно время он пользовался в качестве программного термина не очень ясным определением «магический реализм». Вместе с тем в отношении Чапека к реализму сказывались и поиски новых активных форм освоения жизненного материала: «Я ничего не имею против реализма, если он достаточно романтичен...»²⁶, — писал Чапек в начале 20-х годов. Можно, пожалуй, говорить, что зачастую речь шла фактически о развитии определенных тенденций и форм реалистического искусства (хотя и развитии, осложненном влияниями иного порядка), но осознавалось это как нечто принципиально отличное.

Можно, например, проследить интерес Чапека уже в 10-е годы к возможности с помощью тропа (синекдохи, метафоры, символа) не только запечатлеть детали и частные наблюдения, но и делать более широкие обобщения. Именно в этом был смысл неудовлетворенности К. Чапека тем, что он называл «стилизмом», находя его даже у Флобера (обрисовка предмета, явления путем накопления деталей, посредством «присоединения штриха к штриху», «мозаичность» изображения, которое Чапек сравнивает с декоративной вышивкой)²⁷. В противовес этому Чапек ищет способы характеризовать посредством образа, тропа сразу целый предмет,

²⁴ См. подробнее в указанных работах О. М. Малевича.

²⁵ См. подробнее нашу статью: «Творческая индивидуальность и общие тенденции литературного процесса». В сб.: «Художественный метод и творческая индивидуальность писателя». М., 1964, стр. 84.

²⁶ «Cesta», III, č. 35, str. 535.

²⁷ См.: V. D u k, St. K. N e u m a n n, br. Č a p k o v é. Korespondence z let 1905—1918. Praha, 1962, str. 120.

явление, человека — прием, более характерный в реалистической литературе XIX в. для поэзии, чем для прозы (хотя в сатирической прозе он также встречался). В последующем это выльется у Чапека в ту особенность его художественной манеры, которую А. Волков определяет как тропизм: робот как образ обесчеловеченного человека, стандартного, бездушного начала, белая болезнь как символ общественного недуга; целое произведение, построенное по принципу тропа и т. д. Вначале эти поиски шли в контексте одновременных влияний как реалистического искусства, так и многочисленных модернистских течений. Но затем воздействие последних постепенно ослабевало.

В творческой практике Чапека в 20-е годы наметился, а в 30-е уже более последовательно осуществлялся синтез и творческая переплавка разных художественных тенденций при ведущей роли реалистического начала.

Однако принцип «саморазвития образа» и конкретно-исторического подхода к действительности зачастую не получал у него законченного воплощения, и дело здесь не в фантастике или условности как таковой, ибо всегда важно качество условности. К тому же в лучших своих произведениях Чапек отнюдь не абсолютизирует элемент условности. Фантастический и условный сюжет романа «Война с саламандрами», например, не противоречит глубокому проникновению в объективные явления современной жизни, обличению зла в его конкретных исторических формах.

Глубину (или, наоборот, поверхностность) художественных обобщений и их объективное содержание нельзя ставить и в автоматическую зависимость от приема «многопозиционного» изображения. Когда в «Гордубале» Чапек рисует драму героя сначала так, как он переживал ее сам, затем показывает, как она представляется следователям, а после этого, как она выглядела в ходе судебного разбирательства, то это отнюдь не отнимает у произведения его реалистической силы. То же самое можно сказать о последнем произведении Чапека — незавершенном романе «Жизнь композитора Фольтына», в котором в каждой главе повествование о герое ведется от лица нового рассказчика. В итоге же создается его полный и многогранный, жизненно убедительный образ.

Более того, ощущение жизненности даже усиливается благодаря тому, что впечатления разных рассказчиков совпадают лишь частично, а в чем-то остаются «разомкнутыми» или даже и расходятся, как это бывает и в жизни с представлениями разных людей об одном человеке. Читатель оказывается свидетелем живого и подвижного мира индивидуальных восприятий и оценок, через призму которых и воссоздается образ главного героя.

Условность или многопозиционность изображения сами по себе еще не обрекают писателя на искажение «логики» действи-

тельности, так же как и не гарантируют ему творческого успеха²⁸.

Вопрос заключается в другом: чаще всего нарушения жизненной логики, перевод повествования в абстрактную плоскость «общечеловеческих», внеисторических категорий и представлений связан был с непоследовательностью мировоззрения Чапека, с колебаниями между социально-историческим и абстрактно-моральным пониманием человека.

Грубо говоря, каждое художественное произведение Чапека — результат взаимодействия разных тенденций, как устремленных в одном направлении, так и противоборствующих, противостоящих друг другу, идущих навстречу объективному материалу, объективной логике вещей или сопротивляющихся ей. Художественное наследие Чапека — сложный комплекс идей и образов, в котором каждый раз по-своему в зависимости от жизненного материала, характера темы, наличия или отсутствия у автора предвзятых мнений и многих других причин эти разные тенденции выступают в различном соотношении. Порой даже в одном произведении попеременно одерживает верх то одно, то другое начало. Важную роль играла при этом степень знакомства автора с непосредственным жизненным материалом. Если и было бы опасно делать широкие и всеобъемлющие выводы, то все же можно сказать как о тенденции, что индуктивные образы, т. е. образы, в которых писатель больше шел от жизненного материала (иногда от типажей и ситуаций, уже существовавших в литературе и сконцентрировавших жизненный материал усилиями предшественников Чапека), получались у него объективнее, чем образы, возникшие путем дедукции.

Это подтверждается, между прочим, интересным наблюдением А. Матушки, который подметил, что критическое отношение к социальным порокам буржуазной действительности более четко, чем в утопических произведениях Чапека начала 20-х годов, проявилось в его очерковых произведениях этих лет²⁹. Имеются в виду «Английские письма» и очерки Чапека о жизни пражских предместий. Такого рода произведения, написанные непосредственно по живым впечатлениям, как раз и отражают сам процесс наблюдений писателя над жизнью. Это один из «каналов» притока действительности к сознанию писателя.

Дедукция в произведениях Чапека, наоборот, чаще (хотя и далеко не всегда) включает, порой в труднорасчленимом сплетении, обобщения не только соответствующие объективной логике действительности, но и произвольные. Такова, например, общая концепция драмы «Р. У. Р.», в которой неуправляемое, стихийное,

²⁸ Происхождение приема многопозиционного изображения часто связывают с кубизмом. Надо заметить, что иногда он встречался и раньше. В русской литературе интересный пример такой формы — «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова.

²⁹ A. M a t u š k a. Clovek proti skaze. Pokus o Karla Čapka, str. 210.

чреватое катастрофами, развитие капиталистической системы абсолютизируется Чапеком как особенность развития человечества вобще. Вместе с тем, конкретный материал «сбивал» писателя с этой заданной посылки. Моделью «саморазвития» сюжета послужили именно особенности капиталистической системы производства и человеческих отношений: едва была создана биологическая машина — робот, в действие вступает закон прибыли и торговли. В погоне за наживой промышленники налаживают массовое производство механических людей. «Вы думаете — хозяин производства директор? Как бы не так. Хозяин производства — спрос... Мы только катились на гребне этой лавины спроса... и каждый жалкий торгашеский потаный заказ добавлял камешек к этой лавине»³⁰. Роботов используют против восставших рабочих и дают им в руки оружие. Их применяют в качестве солдат. «В дивидендах акционеров найдет свою гибель человечество»³¹, — все это обобщения, лежащие в одной плоскости и идущие в одном направлении. Но сказывается и общая заданная посылка, отклоняющая от этой «модели», переводящая мысль в плоскость представлений об извечном, «общечеловеческом» расхождении благих намерений и их результатов, о непреодолимой катастрофальной противоречивости развития человечества. Проявляется дуализм обобщений, идущих от жизни и от произвольных точек зрения. (Правда, в целом драма остается произведением, ставящим большую проблему буржуазной действительности — проблему обезчеловечивания человеческих отношений.) В романе «Война с саламандрами», о котором мы еще будем говорить, такой дуализм проявляется уже гораздо реже.

Следует иметь в виду, что благодаря единству конкретного и общего в художественном образе, конкретное, взятое из жизни, в известном смысле может «контролировать», регулировать общий смысл. Живой материал, живые наблюдения как бы «подавляли» расходящиеся с действительностью философские посылки, ослабляли влияние ложных изначальных идей, усиливали представления и идеи, верно ориентированные относительно действительности. Вероятно, с этим связана и та особенность, что в художественных произведениях Чапека влияние ложных идей проявлялось гораздо меньше, чем в его публицистических выступлениях. Бранжовский считает даже возможным говорить о том, «насколько разными глазами видит мир Чапек-художник и Чапек-публицист»³².

³⁰ K. S a p e k. R. U. R. Bílá nemoc. Matka. Praha, 1958, str. 67.

³¹ Там же, стр. 61.

³² J. B r a n ŝ o v s k ý. K. Čapek, světový názor a umění, str. 86. Следует вместе с тем заметить, что в книге Бранжовского вопросам специфики художественного познания уделено явно недостаточное внимание. Обстоятельства и причины, которым Чапек обязан сильными сторонами своего творчества, привлекают исследователя несравненно меньше, чем проблема отрицательных влияний на его творчество буржуазной философии.

В другом месте он замечает: «Мучительные рассказы» — не единственный случай в творчестве Чапека..., когда писатель нечто задумал, а сила и давление действительности, которой он подражает, была такова, что она заглушила первоначальную мелодию и заставила зазвучать другую ноту»³³. И, наоборот, влияние ложных, предвзятых идей часто ломало цельную картину действительности или образ, создавало «искажения» и «помехи». В качестве самого простого примера напомним концовку «Первой спасательной». У любого начитанного человека она невольно вызовет в памяти слащавые правоучительные сочинения «для народа», увенчанные в финале сценой идиллического взаимопонимания между благодетелем-предпринимателем и рабочим. Кстати, в юмореске «Как делается фильм» Чапек сам высмеял (почти одновременно с созданием «Первой спасательной») такого рода насилие над жизнью. Если бы целое произведение состояло из решений, подобных тому, что даны в концовке «Первой спасательной», оно оказалось бы немощным, оказалось бы бессильным взаимодействовать с жизненным опытом читателя, превратилось бы в «пустоцвет». Но вопрос становится куда сложнее, когда подобные элементы переплетаются с принципиально иными, несущими в себе обобщения, восходящие к подлинному жизненному опыту, когда фальшивые повороты идеи начинают «паразитировать» на здоровом организме образа, вкрапляются как инородные жилы в пласт чистой драгоценной породы. Происходит порой очевидное, порой менее заметное и поддающееся выявлению лишь с помощью исследовательского инструмента, то «зачернение» образа, о котором хорошо сказал Л. Леонов в своем «Слове о Толстом», отметивший, что профессиональный литератор отыщет в романе «Воскресение» места, «зачерченные» копотью философских исканий Толстого, когда пламень этих исканий «лизал толстовское вдохновение в ущерб живому изобретательному чувству»³⁴. Иногда дело не ограничивается у Чапека «затемнением» отдельных участков, а более широко захватывает произведение. Это можно сказать о романе «Фабрика абсолюта», о пьесе братьев Чапек «Адам творец» (оба эти произведения авторы считали неудачными), о концовке повести «Обыкновенная жизнь», превращающейся в публицистический трактат. Обратную картину можно наблюдать в повести «Гордубал». Задумана она была как иллюстрация определенного философского тезиса. «Живой материал» сделал ее неизмеримо богаче.

Если говорить об общей перспективе творческого пути писателя, начавшегося в 1907 и окончившегося в 1938 г., то следует отметить, что постепенно накопление жизненных наблюдений сказывалось все сильнее. Хотя творческое развитие писателя и не

³³ Там же, стр. 92.

³⁴ Л. Леонов. Слово о Толстом. М., 1961, стр. 20.

было последовательным и непрерывным движением по восходящей линии и сопровождалось кризисами и отступлениями, все же удельный вес объективного начала постепенно возрастал в его творчестве. Давали себя знать годы поисков «по живым следам». И если основные заблуждения писателя оставались прежними, то сфера их действия в художественных произведениях сузилась, а некоторые даже и выветрились в процессе неустанно творческого познания и осмысления того общественно-исторического материала, который «приливал» к сознанию писателя. Заметим в скобках, что в некотором смысле охарактеризованное явление вообще можно рассматривать как закономерность творческого пути больших художников, особенно реалистов. «Зрелые» произведения отличаются не только совершенством литературной техники, но, как правило, вбирают в себя и большую сумму знаний о жизни, художественные обобщения становятся более емкими и «объективными». Отклонения от этого правила почти всегда находят объяснения в привходящих обстоятельствах, деформирующих и искажающих здоровое развитие писателя, процесс его «углубления в жизнь».

Раскрывая некоторые особенности творческого процесса как процесса художественного познания, мы далеки от мысли противопоставлять мировоззрение и творчество, мировоззрение и творческий метод. Общетеоретические аспекты вопроса о сложной диалектике мировоззрения и творческого процесса неоднократно освещались в советском литературоведении, в последние годы наиболее обстоятельно в работах М. Б. Храпченко³⁵. Что касается Чапека, большинство писавших о нем (А. Матушка, В. И. Шевчук, О. М. Малевич, А. Р. Волков и др.) сходятся в том, что истоки его мировосприятия лежат в области мелкобуржуазной психологии с присущей ей противоречивостью. Философские, социальные, политические и моральные представления Чапека действительно полны разительных внутренних противоречий. В некотором смысле «полюса» противоречий в сознании Чапека раздвинуты гораздо дальше, чем это было у многих писателей XIX в. Так, Чапеку ясны были не только отдельные пороки капиталистического мира, но в значительной степени и самый механизм капиталистической эксплуатации. Но с тем же капиталистическим миром его прочно связывало неверие в возможность радикального изменения общественного бытия и боязнь обострения социальных конфликтов. Он симпатизировал социализму, но только как идее, не связанной с насильственным изменением общественных отношений. Он полагал, что борьба только множит страдания человека. Не раз он выступал против революционных сил страны, предпочитая общественным катаклизмам и борьбе «политических страстей»

³⁵ См., например: М. Б. Храпченко. Мировоззрение и творчество. В кн.: «Проблемы теории литературы». М., 1958.

сохранение «статус кво» и лишь медленное эволюционное изменение существующего порядка вещей.

Мировоззрение Чапека — воплощенное противоречие. И приверженность писателя в конце 10 — начале 20-х годов к релятивизму, мысль о субъективности и относительности истины, долго исповедовавшийся им девиз «судить некого» — также не что иное, как своего рода философская проекция основной особенности мелкобуржуазного сознания — его противоречивости. Однако сама эта особенность таила возможности «двойного» восприятия и оценки окружающей действительности.

Безусловно, следует отвести как несостоятельные утверждения некоторых зарубежных исследователей, в частности американского слависта Харкинса, о том, что прагматическим образом мысли в сознание Чапека был внесен критический темперамент³⁶. Правда, такую иллюзию отчасти питал и сам Чапек. Но восходящая к философии прагматизма мысль Чапека о том, что за невозможностью обрести истину (ибо она субъективна) следует довольствоваться самим процессом ее поисков, была слабым утешением для писателя. Сознание же того, что надежные критерии добра и зла отсутствуют, что каждый прав по-своему, притупляло, а не обостряло критическое отношение к действительности, парализовало поиски нового общественного идеала, а тем более мысль о борьбе. Не случайно утверждение героизма, подвига, долга появляется в статье и творчестве Чапека (если не считать единичных общих деклараций) лишь в последний период его жизни (повесть «Первая спасательная», драма «Мать»), когда его релятивистские представления, если не сменились полностью иными, то по крайней мере были основательно подточены и поколеблены.

Но, с другой стороны, было бы упрощением представлять себе дело таким образом, что исходные релятивистские позиции в корне исключали какую бы то ни было критику существующей (буржуазной) действительности. Во-первых, в творческом процессе огромную роль играет «вживание» в жизненный материал, в образы, о чем мы говорили раньше; огромную роль играют чувства, эмоции. А. Матушка тонко заметил, что у Чапека «релятивизм воззрений не исключает абсолютизма чувств, посредством которых эмоционально обобщается, генерализуется то, что рассудком понимается лишь относительно»³⁷.

Во-вторых, даже и в ту пору, когда релятивистские убеждения господствовали в сознании Чапека, представление о том, что каждое явление с одной стороны хорошо, а с другой — плохо, допускало возможность видеть вещи «с двух сторон». Отчасти с этим (хотя и не только с этим) связаны особенности юмора Чапека, его

³⁶ См.: W. E. H a r k i n s. Pragmatism and the Czech «Pragmatism Generation». S.— Gravenhage. Mouton, 1958, str. 14.

³⁷ A. M a t u š k a. Glovek proti skaze. Pokus o Karla Čapka, str. 258—259.

ирония, неизменный иронический подтекст, сопутствующий почти каждому утверждению автора, прием парадокса в сюжетно-композиционной структуре произведения, когда первоначальная посылка как бы опрокидывается и «перевертывается». И та общественная действительность, которая в той или иной мере принималась писателем как относительное благо или наименьшее зло, также воспринимается им с двух сторон. Это способствовало постепенному накоплению фактов, наблюдений, эмоциональных обобщений и об «обратной стороне медали», о негативной стороне существующего миропорядка, с которым писатель пытался смириться. Все это также относится к процессу творческого познания, если в качестве такового рассматривать и весь творческий путь писателя.

Этот процесс, отягощенный философскими и идеологическими заблуждениями художника, постоянными колебаниями, не был, как мы уже говорили, последовательным и ровным. Он имел свои подъемы и спады, во многом зависевшие от конкретных объективных и субъективных причин, раскрыть которые можно лишь в специальном критико-биографическом исследовании. Можно вместе с тем заметить, что этот процесс временами особенно усиливался и обострялся. Знакомство с творческим путем Чапека показывает, что конденсация наблюдений над жизнью вокруг важнейших вопросов общественного бытия становилась особенно интенсивной в периоды больших общественных потрясений, в периоды обострения международной и внутренней жизни. В этом смысле в творческой биографии писателя особенно заметны две большие волны. Первая — непосредственно после мировой войны 1914—1918 гг., Октябрьской революции и последующих социальных бурь в Европе и в самой Чехословакии (наиболее показательны созданные Чапеком в начале 20-х годов «Р. У. Р.», «Кракатит» и «Английские письма»). Вторая — после мирового экономического кризиса, во время войн в Абиссинии и в Испании, в годы нарастания угрозы гитлеровской агрессии. Созданию романа «Война с саламандрами» (1936) предшествовала поистине гигантская лавина впечатлений, порожденных эпохой экономической депрессии и социальных бедствий и европейскими международными событиями. Чапек писал этот роман, когда «на Оперплаце в Берлине уже убрали пепел костров, на которых сжигали книги. Догорели произведения поэтов и ученых; социализм, пацифизм, свобода мысли были брошены в огонь, словно таким способом их можно сжечь со света»³⁸.

Со временем, когда станут доступны рукописи Чапека и изучены газетные сообщения, на которые он откликался в публицистике и художественном творчестве, когда будут обследованы его собственные журнальные выступления (многие из них печатались под псевдонимами и сейчас еще редко используются даже

³⁸ К. Сапек. Memento.— «Lidové noviny», 21.V 1933, str. 1.

специалистами), станет очевидно, какой гигантский материал вобрал в себя лучший сатирический роман писателя, какое огромное количество фактов коснулось его мыслей и чувств, прежде чем все это отделилось в сатирические образы и обобщения, пародийные и памфлетные зарисовки, сцены, штрихи. Мало кому известно, например, что эпизоду романа, посвященному выступлению по радио шефа саламандр, предъявляющего ультиматум человечеству, предшествовала не только целая серия статей и стихотворных фельетонов Чапека, затрагивающих политику фашистской Германии, но и непосредственно несколько его заметок о милитаристских выступлениях по радио Гитлера и Муссолини. В этих заметках уже встречаются и те черточки, которые повторяются затем в «Войне с саламандрами», в том числе «хриплый голос» — «нечто среднее между фельдфебельским криком на казарменном дворе и звериным ревом»³⁹. И подобных примеров, которые иллюстрируют самый процесс возникновения и кристаллизации художественных обобщений, можно привести сотни.

Действительность 30-х годов изобиловала фактами разительными и потрясающими. Выше мы говорили о тех изъянах «сырого» факта, которые и вызывают необходимость художественного синтеза. Но это не универсальное правило. Иногда факты превосходят самый смелый вымысел. «Двести пятьдесят детей было разорвано на куски взрывом авиабомбы в школе каталонского местечка Лерида, — писал Чапек в одной из своих заметок о войне в Испании. — Двести пятьдесят ребятшек сидело за партами — и в одно мгновение от них остались только куски кровавого мяса. Мы не знаем имени этого успешно сбросившего бомбы летчика. Может быть, это был патриот Франко или молодой немец, или итальянец. Вероятно, он будет и отмечен в армейском приказе... Пусть это называют деморализацией тыла. Но большинство европейцев не избавится при этом сообщениями от чувства ужаса... Не будем винить в этом преступлении экипаж самолета. Ответственность падает выше, на тех, кто приказывает, на тех, кто возглавляет, на тех, кто финансирует весь этот маскарад этих постыдных лет»⁴⁰. Как это не похоже на прежний чапековский тезис «судить некого». Сама действительность все дальше выводила Чапека из релятивистского тупика. (Годом позже приведенный факт получит отражение в финале драмы «Мать»: торпедный катер агрессора топит шхуну, на борту которой находятся пятьсот учеников морского училища.)

«Давление» действительности смещало обобщения писателя из плоскости абстрактных представлений об «общечеловеческих» пороках в область конкретно-исторического обличения общественного зла. Это, между прочим, ощущается уже в той эволюции,

³⁹ К. [Сапек]. Mussolini v rozhlase.—«Lidové noviny», 7. X 1934, str. 7.

⁴⁰ K[arel] C[aпек]. Lerida. «Lidové noviny», 5. XI 1937, str. 5.

которую переживал писатель во время работы над романом «Война с саламандрами». В духе общих философских посылок Чапека роман начинается с сатиры на пороки человеческого общества вообще, с горькой иронии по поводу истории земной цивилизации, умножающей не только блага, но и страшные бедствия, масштабы которых растут с развитием человеческого общества. Однако чем дальше, тем все конкретнее становится объект сатиры — современный мир империализма, фашизм. Произведение все полнее насыщается конкретно-историческими обобщениями, естественно, сделанными в специфической для сатиры форме.

Роман «Война с саламандрами» — синтез как нового общественно-исторического опыта, воспринятого мыслью и чувством писателя, так и многих ранее намечавшихся художественных обобщений и мотивов, которые теперь зачастую стали последовательнее, объективнее, избавились от половинчатости, недоговоренности, обрели большую выразительность. Правда, и в этом романе, как и в пьесах «Белая болезнь» и «Мать», встречаются «разногласия» с жизненной логикой, «трещины» и «разломы», но их меньше, чем было прежде.

Сложный и длительный процесс постижения Чапеком объективной действительности был вместе с тем процессом усиления реалистического начала в его произведениях, которое на последнем этапе его писательской биографии стало ведущим.

Среди последних строк, написанных рукой Чапека роковой осенью 1938 г., есть между прочим следующие: «...творчество дано тебе не для того, чтобы ты проявил себя, а для того, чтобы через него ты очистился, освободился от самого себя... ты мучительно и терпеливо стараешься обрести более чуткое зрение и слух, более ясное понимание, более сильное чувство любви. Ты говоришь для того, чтобы через творчество *познать* облик и совершенство вещей»⁴¹. Чапек сам подчеркнул слово «*познать*». В этом высказывании — итог целой жизни большого писателя, опыт нескольких десятилетий творческой деятельности и размышлений об искусстве.

⁴¹ K. Č a p e k. Život a dílo skladatele Foltyna. Praha, 1939, str. 35—36.

ТРАГЕДИЯ КАРЕЛА ЧАПЕКА «БЕЛАЯ БОЛЕЗНЬ» (Проблематика, художественные принципы, жанр)

Творчество К. Чапека, и в том числе его драматургия, все больше привлекает внимание современных исследователей. Чапека относят к числу крупнейших писателей XX в., которые не только отразили существенные стороны современной им действительности, но и применили для отображения волновавших их проблем «специфические художественные особенности и новшества. Тем самым и они сделали вклад в формирование эстетического своеобразия современного передового искусства»¹.

К сожалению, именно эти художественные особенности и новшества, обычно объединяемые в понятии условности, подвергают в смущение некоторых авторов. В отдельных работах условность рассматривается как безусловный недостаток, значение ее уменьшается, доказывается, что Чапек от произведения к произведению изживает условные элементы. Это проявление той предубежденности при анализе произведений писателей XX в., новаторски применяющих элементы условности, о которой, подводя итоги совещания 1959 г. по вопросам реализма, говорил И. И. Анисимов: «При виде таких произведений у некоторых критиков появляется предубежденность, в то время как все решается концепцией целого, тем, что хотел выразить художник средствами условности... О чертах условности в произведении того или иного писателя надо говорить всегда в связи с тем, что представляет собой это произведение как идейно-художественное единство»².

Представляется догматическим противопоставление реализма и условности как взаимопротивостоящих и взаимоисключающих категорий. Приступая к анализу чапековской трагедии, хочется вспомнить слова Юлиуса Доланского: «Невозможно создавать теорию на вымышленной основе. Поэтому необходимо установить

¹ И. М. Фрадкин. О художественных течениях XX века, о реалистической условности и исторической конкретности. В кн.: «Проблемы социалистического реализма». М., «Советский писатель», 1961, стр. 441—442.

² И. И. Анисимов. Социалистический реализм и современность. В кн.: «Проблемы социалистического реализма», стр. 552.

художественные принципы, которые характеризовали бы отдельные славянские литературы и, главное, писателей»³.

Творчество Чапека нельзя подгонять под заранее установленные эталоны и схемы, ставящие знак равенства между реализмом и эмпирическим правдоподобием. В этом случае мы лишили бы Чапека чапековского. Он зачастую создает реалистические, социально и психологически типичные образы и ситуации. В то же время — и здесь нет никакого противоречия — его произведения представляют осуществление продуманной системы художественных принципов с широчайшим использованием элементов условности для передачи авторской идейной концепции.

В драматургической части наследия Чапека условность представлена наиболее широко, ибо в драматургии элементы условности имеют особое значение в связи с условным характером самого театрално-драматургического искусства. Драматургическая система Чапека наиболее полно воплотилась в последних произведениях, в том числе в такой типично чапековской драме, как «Белая болезнь».

Основа чапековского творчества — социально-философские раздумья. Писатель постоянно создает как бы облеченные в художественную форму философские исследования самых актуальных проблем современности. Настоящее и будущее человечества, взаимоотношения общества и индивидуума, проблема истины, общественные последствия научных открытий, общественная роль и нравственный долг ученого — таков далеко не полный круг философских, политических, научных, моральных вопросов, ставившихся в произведениях чешского писателя. Стремясь сделать свои раздумья близкими и интересными широкому читателю и зрителю, автор облакает их в яркую, во многом условную, художественную форму. Это в какой-то степени и определяет новаторство Чапека-писателя, ломку привычных жанрово-стилевых рамок и выработку продуманной системы художественных принципов, первое место среди которых занимает *рационализм* (как его можно определить, за неимением более точного термина).

Чапековский рационализм — это насыщенность сложными философскими идеями, которые рассматриваются, раскрываются в несколько рационалистически организованных произведениях.

Авторский замысел определяет все компоненты произведения. Идейное содержание, социально-философская проблематика, заключенные в замысле, логически переходят в макроструктуру — композицию. Философски-логические категории определяют группировку персонажей, сюжет, архитектонику. Художественные

³ «IV Международный съезд славистов». Материалы дискуссии, II. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 76.

образы становятся средством передачи философских и моральных категорий. Подобно Б. Брехту, К. Чапек новаторски осваивает идущую из XVIII в., от литературы просветителей, традицию философски-художественного эксперимента, создавая для своих героев экспериментальные, предлагаемые обстоятельства⁴. В творчестве обоих писателей преобладает рациональное начало, их драмы представляют как бы задачи, уравнения, подлежащие решению зрителей. Но в отличие от социалистического реалиста Брехта, Чапек, ставя философские проблемы, не всегда стремился их решить. Сопоставляя различные точки зрения, он релятивистски считал, что каждая из них по-своему правильна и по-своему ошибочна («Разбойник», «Средство Макропулоса», трилогия «Гордубал», «Метеор», «Обыкновенная жизнь»). Даже в тех произведениях, где есть персонажи — носители авторского начала (старик в романе «Кракатит», бродяга в пьесе «Из жизни насекомых») — автор прямо не выносил окончательного и конструктивного суждения.

Лишь в произведениях последних лет писатель переходит от философско-релятивистского рассмотрения всех точек зрения к политической агитации средствами литературы и театра. После десятилетнего перерыва Чапек вновь пишет драматические произведения: «Белую болезнь» (1937) и «Мать» (1938), пишет «бесспорно потому, — скажем вместе с И. Климой, — что он чувствовал, что в эту тревожную эпоху лучше всего именно со сцены можно сказать о тяжелых проблемах современности наибольшему числу людей»⁵.

Мировая слава драмы «Мать» несколько заслонила «Белую болезнь» — пьесу и сегодня актуальную своим антимилитаризмом. Не отказываясь от своей точки зрения, что «пьеса должна быть предостережением, а вовсе не решением» и, что «не литературе решать проблемы и конфликты современности», автор однако писал: «Если б я не верил, что людей можно пробудить на путях разума и духа, «Белая болезнь», вероятно, бы не возникла. Именно потому, что я верю, я использую этот решительный призыв: «Белая болезнь» — призыв к совести и чести всех, сердцу кого близки судьбы Европы, судьбы спокойного развития, судьбы человечество вообще»⁶.

Идейная концепция «Белой болезни» раскрыта в авторском предисловии (в этом состоит значение предисловия, которое надо рассматривать как структурную часть произведения): «Дух политического авторитаризма воинственно противостоит европейской

⁴ Ср. Ю. Б. Б о р е в. Б. Брехт и эстетическое богатство характера. В кн.: «Социалистический реализм и классическое наследие. Проблемы характера». М., ГИХЛ, 1960, стр. 341—426.

⁵ J. K l i m a. Karel Capek. Praha, «Ceskoslovenský spisovatel», 1962, str. 129.

⁶ К. Ч а п е к. Сочинения в пяти томах, т. 3, стр. 448.

морали и демократическому гуманизму»⁷. Политическим проявлением этого идейного конфликта был для Чапека конфликт сил войны и реакции с силами мира и демократии, определяющий сюжет и расстановку противоборствующих персонажей, каждый из которых, воплощая определенную общественную категорию, имеет свою идейную функцию в общей концепции.

Кто готовит войну? Профессиональная военщина (в пьесе — это Маршал и второстепенные военные персонажи), промышленные магнаты (в пьесе — бароны Крюги, дядя и племянник), состоящая на службе у милитаристов интеллигенция (Сигелиус, его ассистент и др.).

Натиску милитаристов противостоят сторонники мира. Обходя молчанием существование коммунистических партий, движения народного фронта, Советского Союза, писатель не видит действительной силы, борющейся за мир. Гален, выражая мысли автора, говорит: «У богатых больше влияния, правда? Если сильные и богатые действительно захотят мира, они смогут... С ними больше считаются, не так ли?!» В этих словах — неверие в народные массы и некоторый буржуазно-интеллигентский страх перед ними. Как указывает В. И. Шевчук, «в недоверии главного героя к массам и заключается слабость идейно-политической концепции драмы «Белая болезнь»»⁸. В «Белой болезни» Чапек с позиции скептического наблюдателя постепенно переходит на позицию борца за демократию. Но завершается переход позже — лишь в пьесе «Мать».

Типическим образам поджигателей войны противопоставлялся носитель основной идеи пьесы — исключительный герой-одиночка, действующий в исключительных экспериментальных обстоятельствах. В этом смысле это романтический образ. Для автора он был связан также с интересом к проблеме общественного долга и совести ученого (ср. образы Прокопа — «Кракатит», Алквиста — «Р. У. Р.», Иржи — «Мать») и представляет воплощение идеи демократического гуманизма. Предыстория Галена дана в его диалогах с Маршалом и Сигелиусом. В прошлом Гален — любимый ученик и ассистент знаменитого Лилиенталя, клиникой которого заведует Сигелиус. Ассистентуру Гален оставил из материальных соображений и стал врачом страхкасс для бедняков. Он был на войне, получил золотой крест с мечами и возненавидел войну, так как видел оборотную сторону военных побед Маршала. Борец-одиночка Гален организует всемирное движение борьбы за мир. Фантастичен способ организации такого движения, но тем не менее: пусть мир откажется от методов войны и насилия, — провозглашает Гален основную авторскую идею, — я за это дам ему свое лекарство.

⁷ К. Чапек. Пьесы. М., «Искусство», 1959, стр. 363.

⁸ В. И. Шевчук. Карел Чапек. Київ. «Держлітвидав», 1958, стор. 150.

Напряженные коллизии следуют одна за другой. Белой болезнью заболевает барон Крюг. Гален соглашается лечить барона лишь при условии, что заводы Крюга перейдут на мирное производство. Под влиянием Маршала барон стреляется, чтобы не уступить. Его преемником становится молодой племянник, которому не угрожает белая болезнь, поражающая лишь людей после сорока-пятидесяти лет. Началась давно подготовляемая война. Она разворачивается не так, как рассчитывал агрессор. Народ малой страны, подвергшейся нападению, оказывает героическое сопротивление. На помощь приходят другие миролюбивые государства. (Это место звучало призывом к чехословацкому народу в случае нападения оказать мужественное сопротивление.) В предпоследней, кульминационной, сцене Маршал, заболев белой болезнью, соглашается подписать договор о вечном мире, как требует Гален. В последней картине — неожиданный поворот. Наступает драматическая катастрофа: идущий к Маршалу Гален растоптан толпой обывателей за отказ кричать — «Да здравствует война!» Концовка трагически развязывает конфликт Галена с империалистическим обществом и в то же время отражает идею, проходящую во многих произведениях Чапека: великому научному открытию и великому ученому не оказывается места в этом обществе.

Авторская идейная концепция непосредственно переходит в сюжет и определяет все композиционные компоненты. Писатель постоянно использовал фольклорные мотивы, образы («Разбойник», «Р. У. Р.», «Средство Макропулоса», «Апокрифы»), композиционные приемы («Кракатит»), чтобы сделать свои художественно-философские построения близкими широкому читателю. В «Белой болезни» использован для художественного воплощения авторской концепции прием фольклорного утращения на всех композиционных уровнях. Сюжет строится на преодолении положительным героем трех однотипных, но возрастающих по сложности препятствий (основной прием сюжетосложения народных сказок). Трех сюжетным этапам архитектурночески соответствуют три действия, содержание которых составляют столкновения Галена с тремя отрицательными персонажами, олицетворяющими три силы, враждебные гуманности и миру. Идейное содержание трех действий составляет соответственно развенчание этих сил. Подчеркивая идейную обусловленность и четкость архитектурно-сюжетного утращения, автор дает действиям названия по именам трех отрицательных персонажей: Надворный советник, Крюг, Маршал.

Непримиримость идейно-социального конфликта, лежащего в основе трагедии при переходе этого конфликта в художественную структуру, определяет принцип *контрастности*. Полярны силы войны и мира, действующие лица сопоставлены по контрасту, антитезе.

В противопоставлении Гален — Маршал принципы рационализма и контрастности сочетаются с символикой. Глубоко символично то, что носителю авторитарного начала военному диктатору, специалисту по человекоубийству, противостоит именно врач как представитель самой гуманной профессии⁹. «Врач,... сражающийся по долгу профессии и по внутреннему призванию за жизнь каждого человека..., должен был стать принципиальным и непримиримым антагонистом диктатур, стать человеком, который до последней возможности борется за индивидуальное право на жизнь»¹⁰.

Это противопоставление сродни противопоставлению архитектора Алквиста, как представителя гуманитарной культуры, инженерам и экономистам, как носителям убивающей душу технической цивилизации («Р. У. Р.»), а также сродни идейной концепции пьесы «Из жизни насекомых» и романа «Война с саламандрами». Не случайно в «Белой болезни» о технике и промышленности упоминается (в диалогах Крюга с Сигелиусом, Маршалом и Галеном) только как о средствах уничтожения людей.

Образ Маршала представляет иллюстрацию релятивистской мысли Чапека: «Человек может считать, что иная вера отвратительна, но не должен считать, что тот, кто в нее верует — скверный, грубый и двоедушный субъект»¹¹. Писатель ненавидит повиннистический милитаризм, но его выразителя Маршала стремится изобразить объективно, найдя наряду с отрицательными и положительные черты. Маршал жесток и властолюбив. Но он наделен волей, преданностью идее нации, храбростью. Он по-своему дружески относится к барону Крюгу, любит дочь. По выражению А. Матушки, «как Гален не целиком симпатичен, так и Маршал не целиком антипатичен»¹².

Противопоставление Маршал — Гален сюжетно проходит через всю пьесу. Маршал склонен сближать военных и врачей по признаку профессионального мужества. Входя в палату с больными белой болезнью, он, рисуясь заявляет: «Мы, солдаты, и вы, врачи, должны выносить все. Идем!» Но автор и носитель авторских идей Гален все время подчеркивают противоположность этих профессий. Развенчание «солдатской романтики» начинается уже с этой картины. Перепуганные, выскакивают военные из палаты, и самый стойкий из них Генерал говорит: «Бр-р-р, всю жизнь не забуду. А ведь я солдат и видел немало на своем веку». Но Маршал с показной твердостью бросает: «У вас, господа, я вижу не очень-то крепкие нервы. Идемте дальше».

⁹ На это указывает С. В. Никольский. Карел Чапек. В кн.: К. Чапек. Сочинения, т. 1, стр. 22.

¹⁰ Цит. по кн.: К. Чапек. Сочинения..., т. 3, стр. 447.

¹¹ К. Сапек. Továrna na absolutno. Praha. «Československý spisovatel», 1962, str. 166.

¹² А. М а т у š к а. Človek proti skaze. Pokus o Karla Čapka, str. 241.

Идейный спор Галена и Маршала достигает кульминации в шестой картине второго акта. Видя непреклонную твердость Галена и будучи не в силах поколебать ее, Маршал, привыкший считать себя всемогущим, хочет дать приказ об аресте непокорного.

Гален. Не делайте этого! У меня столько пациентов... Вы их погубите, если меня арестуете.

Маршал. Это были бы не первые мертвецы на моем пути... Но вы еще передумаете... Слушайте, вы — безумец или... герой?

Гален. Нет, что вы, я... Но во всяком случае, не герой. Но я был на войне, служил полковым врачом... и видел, сколько там гибнет народу, сколько здоровых людей...

Маршал. Я тоже был на войне, доктор. Но я там видел, как люди сражаются за родину. И я привел их домой победителями.

Доктор Гален. Вот в том-то и дело. А мне больше довелось видеть тех..., которых вы уже не привели домой. Вот в чем разница..., ваше превосходительство.

Диалог переходит к другим вопросам и вновь возвращается к проблеме истинного и показного героизма, неотделимой от проблемы войны и мира.

Маршал. Я верю, что победоносная война лучше мира. Я не вправе лишит мой народ победы.

Доктор Гален. А также многих смертей, да?

Маршал. Да и смертей. Только кровь павших в бою делает клочок земли родиной. Только война превращает людей в нацию, а мужчин в героев.

Доктор Гален. И в мертвецов. Их мне на войне попадалось гораздо больше.

Маршал. Таково ваше ремесло, доктор. А мне, при моем ремесле, приходилось видеть больше героев.

Доктор Гален. Да, из тех, что не были на передовой, ваше превосходительство. Мы, сидевшие в окопах, не очень-то храбрились.

Маршал. За что вы получили золотой крест?

Доктор Гален. За... всего лишь за то, что перевязал несколько раненых.

Маршал. Так. И это было в бою, в окопах. Разве это не доблесть?

Доктор Гален. Извините, нет. Я... просто, как врач... Надо же было кому-нибудь.

Своей трактовкой героизма Чапек включается в борьбу вокруг этого понятия, которая шла в чешской литературе межвоенного двадцатилетия. Реакционные писатели типа генерала Р. Медека, создавая псевдоромантику чехословацких легионов, принимавших участие в первом походе Антанты, трактовали героизм как профессиональное качество военных. Чапек развенчивает в «Белой болезни» этот профессиональный героизм, культ силы и агрессии,

а вскоре в трагедии «Мать» он будет утверждать как героизм исполнение патриотического долга.

«Военный героизм» Маршала терпит крах во второй картине второго акта. Маршал, заболевший белой болезнью, принимает условия Галена не только потому, что перед «страшной угрозой» его «героизм» оказался бессильным, но и потому, что перед лицом смерти Маршал прозрел и понял правду Галена: «Почему человек не понимает всего этого раньше... пока не испытает сам...?» Раньше в устах Маршала выражение: «С нами справедливость!» — звучало кощунством и демагогией (Крюг-младший замечает: «Она не с нами, Маршал!») и Маршал согласен: «Я знаю, юноша»). Теперь это выражение приобретает свое истинное гуманное значение: «Шагаем мы, прокаженные! С нами справедливость, ибо мы, больные, хотим только милосердия!»

Если Маршала (а также Крюга-старшего) драматург наделяет не только отрицательными, но и положительными чертами, то интеллигентов, продавшихся империалистам, он рисует иначе. Прав И. Клима, утверждающий, что непримиримыми врагами для Чапека, которых он страстно ненавидит, являются «надворный советник Сигелиус — врач и ученый, продавший свое призвание ученого и принесший его в жертву фальшивой, лживой и античеловеческой идеологии..., а также безымянный Отец, бюрократ, который готов принести все, в том числе жизнь собственной жены, в жертву своей карьере»¹³.

Поэтому образы двух врачей, Галена и Сигелиуса, полярно противоположны. Гален — подвижник, исцелитель людей. Его антипод Сигелиус — слуга милитаристского государства, бездарный карьерист, попирающий врачебный долг. Он добился положения, женившись на дочери своего знаменитого учителя Лилиенталя, а затем, достигнув звания надворного советника и приспособившись к новым веяниям, стал последователем расовой теории и воинствующего повинизма: «Пускай лучше все человечество вымрет от белой болезни, чем я потерплю хотя бы на минуту... вашу пацифистскую заразу». Он против работы Галена в своей клинике, так как Гален — грек. Впрочем, это не мешает Сигелиусу использовать падающий на него отблеск славы покойного тестя — неарийца. Сигелиус — мастак по части искусственного раздувания своего престижа и славы своей клиники («клиники великого Лилиенталя»). Он очень заботится о рекламе. Охотно принимает журнальных, но, давая им интервью, все время поглядывает на часы, демонстрируя занятость. Он не упускает случая подчеркнуть, что он ученый, очень гордится этим званием, и в то же время подло стремится присвоить себе честь победы над белой болезнью. Низкопоклонство перед богатыми, презрение к бедным, боязнь за свою шкуру дополняют облик надворного советника.

¹³ J. K l i m a. Karel Čapek..., str. 131.

Достоин своего профессора Первый ассистент, шарлатан, наследный простой способ обогащения: «Все пациенты из высших кругов идут к нему... Прошел слух, будто, работая у нас, он выведал секрет Галена. Результатов его лечение, правда, не дает никаких, но практика у него блестящая». Отличие между Надворным советником и Первым ассистентом лишь в том, что Сигелиус делает карьеру на казенной службе, а Первый ассистент — путем частной практики. Оба персонажа равно социально типичны.

Существенная особенность пьесы — *двуплановость* ее сюжетного построения.

Европейская действительность показала, что ни один авторитарный режим, будь то Наполеон, Габсбурги, Гогенцоллерны, Муслини или Гитлер, не мог существовать без опоры на определенную часть так называемого среднего класса. Мещанин с его консервативностью, тупостью и эгоизмом для Чапека — главная сила, противостоящая прогрессу и гуманизму. (В этом отношении Чапек, философски углубляя и обобщая, продолжает антимещанскую традицию в чешской литературе: Б. Немцова, Я. Неруда, Св. Чех, Я. Гашек, В. Дык.)

Эта мысль определяет второй сюжетный план произведения: отражение великой борьбы сил мира и войны в грязной луже — в средней обывательской семье. Отец, Сын, Дочь. Они — воплощение обывательской массы. Этот же второй план отражает проблему смены и борьбы поколений. Старшее поколение боится белой болезни. Младшее — злорадуется: пожилые люди перемрут и молодые получат работу. Но, в конечном итоге, не только Сын и Дочь, но и Отец готовы приветствовать белую болезнь, любое человеческое бедствие, даже смерть, так как это послужит их эгоистическим интересам, уменьшит конкуренцию и будет способствовать их карьере. Из чувства эгоизма они поддерживают милитаристов в расчете, что война даст спасение от всех экономических трудностей. Единственный светлый образ в этой среде — Мать. Она не может опровергнуть милитаристские взгляды, но как мать протестует против смерти.

М а т ь. Доктор сказал только, что он хочет прекратить убийства...

О т е ц. Негодяй! А слава нации для него ничто? А... а... если нашему государству нужно жизненное пространство?! Разве нам уступят его по доброй воле? *Кто против убийств, тот против наших коренных интересов, понятно?* (Подчеркнуто нами. — А. В.)

М а т ь. Нет, отец, я не понимаю. Мне бы хотелось, чтобы был мир... для всех нас.

Мать в «Белой болезни» представляет как бы набросок образа Долорес из пьесы «Мать». Это обращение к той же проблеме: мать и общество.

Второй сюжетный план почти не имеет контакта с первым. Они совпадают только в концовке, буквально в последних строках. Сын в толпе шовинистически настроенных мещан, убивающих Галена с криком «Да здравствует война!», растаптывает склянку с лекарством от белой болезни как раз тогда, когда Маршал принял требование Галена о вечном мире. Обыватель, которого не учитывают как серьезную силу ни Гален, ни Маршал, оказывается решающей силой. Гален, победивший в коллизиях-поединках сильнейших противников: Сигелиуса, Крюга, Маршала, — бессилен против мещанской толпы. Обыватель перестал быть фоном, пассивной жертвой истории. Развязка — трагическая гибель не только Галена, но и кумира мещан Маршала. «В конечном счете низменная и жестокосердная толпа равнодушно давит обоих носителей противоположных начал», — подчеркивает автор. Обыватель переходит из второго плана истории (тем самым и пьесы) на первый план и буквально растаптывает великое изобретение и великого изобретателя — борца за счастье людей. Эта концовка символична. Ничтожный, тупой, озверевший обыватель — сила, сокрушившая творческий порыв ученого.

В авторских ремарках не предусмотрено сценическое разграничение двух планов. Однако представляется целесообразным подчеркнуть при постановке сюжетную двуплановость режиссерско-сценографическими средствами. Это соответствовало бы стилистике чапековской драматургии и зрительно отражало бы авторскую концепцию. Например, можно подчеркнуть широко, «в общемировом масштабе» дать первый сценический план и выделить в глубине сцены небольшую сжатую площадку второго — «обывательского» плана.

Оправдано было бы выделение в особый, третий сценический план первой картины — эмоциональной заставки пьесы. Ее можно вынести «на зрителя», на авансцену, перед черным (или белым) глухим занавесом.

Характерен для Чапека художественный принцип *тропизма* — использование тропов для организации идейно-тематического материала на различных художественных уровнях. Введение термина «тропизм» представляется нужным, так как обычное выражение «употребление тропов» обозначает чисто стилистическое явление. У Чапека авторские идеи непосредственно отливаются в тропы, — в «Белой болезни» преимущественно символы и синецдохи, слышимые и зримые, литературные и театральные.

Мы уже отмечали символичность противопоставления врача-целителя и Маршала — истребителя жизни, а также символику концовки пьесы — драматической катастрофы. Это — частные проявления реалистической символики, играющей важную роль в «Белой болезни». Очевидна символика некоторых подробностей.

Символично, например, что больные бедняки, с которыми не хочет возиться официальная медицина, помещены в палате № 13. Символично не только то, что Гален — врач, но и то, что он — грек, «уроженец Пергама в Греции». Он как бы воскресший уроженец Пергама — великий греческий врач Гален (130—200), исследования которого сохранили значение даже донныне (так называемые Галеновы препараты). Перед нами — воплощение вечно живого духа гуманной науки, борющейся за жизнь и счастье человека. И в «Средстве Макропулоса» мудрый врач-первооткрыватель — грек.

Чапек делает своих великих врачей греками потому, что Греция — родина той гуманной культуры, которую писатель противопоставляет современной (фактически — буржуазной) цивилизации. Символически, через фамилии частных медиков, передана мысль об интернационализме науки. Кроме греческой фамилии Гален, это — фамилии внесценических персонажей: итальянская Странделла, еврейская — Лилиенталь (ср. намек на «иностранное происхождение» Лилиенталья в диалоге Галена и Сигелиуса во 2-й картине).

Остальные персонажи синекдохичны в силу обобщенности и устранения в той или иной степени индивидуальной конкретности. Таков Маршал, под которым подразумевается любой военный диктатор, и все другие персонажи — от окружения Маршала до семьи обывателя. Синекдохичность образов-персонажей подчеркивается отсутствием у них имен и фамилий (слияние принципов лаконизма и тропизма). Единственное исключение — значимая, символическая фамилия барона Крюга.

Синекдохой можно считать место действия: одна страна, представляющая многие страны. Заметим, что любая пьеса условно-обобщенного театра в большей или меньшей степени представляет осуществление на различных художественных уровнях синекдохичности.

Название произведения — оно же исходное сюжетное положение — представляет собой троп. В литературе о Чапеке белая болезнь понималась как символ фашизма. Но вопрос сложнее. Во-первых: трагедия — не только антифашистское, но и антимилитаристское произведение. Белая болезнь может объективно восприниматься и как символ общего разложения капиталистического общества. Нужно, однако, помнить о принципе многозначности художественных компонентов: «Вы спрашиваете меня, является ли белая болезнь символом, — писал автор, — первоначально я не задумывал ее как символ. Белая болезнь — просто драматургический прием, фон, на котором можно лучше всего и яснее обрисовать конфликт. Первоначальная роль белой болезни композиционная, чисто драматургическая. Впрочем, впоследствии белая болезнь стала для меня и символом, символом современного разложения белой расы и мира. Белая болезнь в моей пьесе вызывает

и воспоминание о средневековье с его прозными эпидемиями: это также какая-то эпидемия, против которой люди не знают лекарства. Сейчас, когда мы во многом видим вокруг себя возвращение к средневековью, к его методам, и сама природа словно бы возвратилась к такому варварскому вмешательству»¹⁴.

С белой болезнью в пьесу входит *фантастика*, постоянно используемая в произведениях Чапека. Чапек нуждался в толчке, в «импульсе для кристаллизации» художественного замысла. Таким «импульсом» обыкновенно бывал «чужой», заимствованный из литературной традиции или подсказанный кем-либо из близких писателю людей (братом, другом, женой) мотив, дающий писателю исходное сюжетное положение, основанное на фантастическом допущении. Из этого допущения логически вытекали все последующие сюжетные события и повороты действий, мыслей и чувств героев.

В «Белой болезни» фантастический элемент выражен меньше, чем в других драмах Чапека. В исходной ситуации пьесы фантастичность чувствуется значительно слабее, чем в «Р.У.Р.» или «Средстве Макропулоса». «Белая болезнь» — единственная драма Чапека, в которой нет фантастических персонажей. Фантастический элемент интересует писателя не сам по себе, а имеет иные функции: 1. Создает необычную ситуацию, отвлекая зрителя от слишком конкретных житейских и политических восприятий и облегчая этим обобщенный анализ общественных явлений и социальную сатиру. В этом сходны функции фантастики, обобщения и лаконизма. «Вместо выдуманной белой болезни можно было взять рак или какое-нибудь другое заболевание, но автор стремился по мере возможности перенести движущие мотивы и место действия своей пьесы в вымышленную обстановку, чтобы читателю не приходилось думать ни о подлинной болезни, ни о подлинных государствах и режимах»¹⁵. 2. Дает возможность заглянуть в будущее, как оно представляется автору. 3. Ложится в основу сюжета, являясь важнейшим сюжетообразующим элементом, изъятие которого уничтожило б весь сюжет. Пандемия новой болезни, превосходящей по опасности и скоротечности проказу, белокрые и рак, представляет экспозицию — фон развития сюжета. Драматический узел завязывается открытием способа лечения болезни (1-я картина). Все развитие сюжета основано на наличии у Галена этого рецепта, сохраняемого в тайне. 4. Ставит главного героя в условные, исключительные обстоятельства, дает мотивировку тому, что Гален как романтический герой стремится один повернуть развитие исторических событий. 5. Служит материалом для

¹⁴ Цит. по кн.: К. Чапек. Сочинения, т. 3, стр. 447.

¹⁵ К. Чапек. Пьесы, стр. 364.

тропов: метафор, символов и т. д. (Выше говорилось о символическом значении белой болезни.) 6. Задает эмоциональный тон ужасного.

Здесь мы вплотную подходим к вопросу об особенностях эмоционально-экспрессивной атмосферы пьесы.

Основная интеллектуальная тональность «Белой болезни» — напряженное философское раздумье о судьбах человечества. Что касается эмоциональной окраски, то напряженность раздумий, тревога за будущее, стремление, встревожив зрителя, воздействовать на него, предостеречь его, определяют *экспрессивность* трагедии. Основная эмоциональная тональность произведения — тональность ужасного.

Борьба Галена имеет значительный успех, так как у него есть союзники: белая болезнь и страх перед ней. Ужас становится как бы действующим лицом. Он не только заставляет отступать непосредственных идейных сценических противников Галена, но и определяет успех его идей и рост борьбы за мир. Министр пропаганды докладывает Маршалу: «Всюду ширится антивоенная пропаганда... Правительство Англии получило петиции с миллионами подписей... На сей раз, к сожалению, и правящие круги некоторых стран выступили за мир. Даже один монарх... У его величества маниакальный страх перед белой болезнью... Мировая общественность резко настроена против войны».

Атмосфера ужасного ощущается с первой картины, цель которой дать не только и не столько экспозицию, сколько эмоциональную заставку. В первой картине возникает сюжетно-эмоциональный лейтмотив ужаса белой болезни, звучащий на протяжении всей пьесы. Во второй картине, где шире даются экспозиционные сведения, чисто эмоциональное восприятие белой болезни сменяется подчеркнuto научно-объективным интервью о ней Сигелиуса Журналисту. Атмосфера ужасного нарастает, достигая особого напряжения в сцене посещения Маршалом палат с больными. Ужасы увиденного там вновь встанут перед глазами Маршала, когда он обнаружит у себя признаки белой болезни: «Да, мне нельзя думать потому что... иначе я вспомню... то, что я видел в той клинике... Один больной хотел встать, когда я вошел... и у него... отвалился вот такой кусок мяса...» В воображении Маршала возникают напряженно экспрессивные образы: «А когда мы победим, ...я поеду на белом коне впереди моих войск..., по развалинам вражеской столицы. Мяса на мне уже не будет, все оно отвалится... останутся одни глаза и так я буду гарцевать во главе моих солдат... Скелет на белом коне! ...Гляди, весь мир, гляди! Вот стоит... маршал прокаженных! Он уже не во главе войск, он во главе смердящей, изболевшей толпы. С дороги, с дороги! Шагаем мы, прокаженные!» Это — наивысшее напряжение экспрессии ужасного и одновременно отвратительного.

Экспрессия отвратительного создается и в другом, непосредственно политическом плане. Чудовищность военных замыслов Маршала столь велика, что, несмотря на стремление к релятивистской объективности, «автор возбуждает безграничное отвращение к этому Маршалу». Мы цитируем слова, которые чехословацкие фашисты бросали как упрек Чапеку: как раз тот случай, когда порицание врага совпадает с похвалой друга.

Экспрессивность усиливается умелым использованием и вне-литературных средств выразительности, в частности музыки. Музыкальное сопровождение предусмотрено только в двух последних картинах (III, 2—3): «До поднятия занавеса слышны военные марши, рожки горнистов и барабаны, потом все покрывает восторженный рев толпы». Рев и военные марши составляют звуковой фон, контрастирующий с переживаниями Маршала. В его реплики, проникнутые ужасом, врываются бодрые звуки марша. Две эмоциональные стихии, сплетаясь, подчеркивают нарастающий трагизм, вплоть до последних строк пьесы, когда трагическую развязку — гибель Галена и его лекарства — сопровождают урапатриотические возгласы.

Ужасное сочетается с ироническим. Авторской иронией наполнена сцена Сигелиуса с Журналистом. Здесь, в частности, применяется пародирование журналистского стиля с его штампами языка и мышления. Пародирование журналистского стиля многократно применялось Чапеком как в рассказах, так и в произведениях крупного жанра, вплоть до «Войны с саламандрами». В пьесе «Белая болезнь» ирония часто звучит в репликах положительного героя: мрачно иронические диалоги Галена с Сигелиусом, Крюгом, Маршалом.

Контрастирующие экспрессивные тональности и свободное соединение фантастики с реальностью создают атмосферу специфически чапековского жанрово-стилистического гротескного синтеза.

Пьеса «Белая болезнь» чрезвычайно *динамична*. Непримируемость идейно-политического конфликта, лежащего в основе концепции пьесы, порождает резкий драматический конфликт, напряженность действия и динамизм: быстроту развития действия и нагнетения событий. Напряженная идейно-политическая борьба, которую ведет Гален, отлита в напряженно развивающийся, с резкими неожиданными поворотами сюжет. В пьесе нет места для монологов, реплик «в сторону» и других форм самовыражения героев. Сценическое действие строится на острых коллизиях, через которые проходит главный герой, сталкиваясь с отрицательными персонажами — воплощениями враждебных общественных сил. Нередко коллизии создаются не внешним, а внутренним действием — диалогами-поединками. Частая смена сценического места действия (14 картин, 8 мест действия) «не только придает дина-

мичность, но и раздвигает рамки сценического изображения действительности. Каждая новая картина — очередная ступень назревания основного конфликта и новый способ показа и разоблачения пороков общественно-политической системы, олицетворением которой являются сами персонажи»¹⁶. Интересно, что, проводя принцип обобщенности, Чапек не делает прямых указаний о том, сколько времени отделяет картину, или действие, от предшествовавшей. Автор как бы стремится перенести в театр кинематографическую динамику, сохраняя при этом характерную для театра композиционную завершенность картин. Картины «Белой болезни» построены как отдельные смысловые куски, имеющие свое напряженное драматическое действие и разрешающиеся сильной словесной концовкой под занавес. А. Матушка сопоставляет архитектонику «Белой болезни» с архитектурой «Фабрики абсолюта», где каждая глава композиционно находится лишь в «легкой связи» с соседними¹⁷.

Динамическая активность свойственна характерам основных героев и отрицательных («динамический принцип диктаторства»), и, в особенности, положительного — Галена. Динамическая активность была общим качеством положительных героев раннего Чапека, что связано с его прагматическими увлечениями. В связи с идейными исканиями писателя в положительных персонажах зрелых его произведений возрастает интеллектуальное начало и общественная сознательность: от Разбойника, «заряженного действительной энергией как лейденская банка» (драма «Разбойник»), к пассивно размышляющему Бродяге («Из жизни насекомых»), а затем к синтезу действительности и интеллектуальности в Галене и персонажах «Матери».

В истории литературы динамичные произведения обычно наряду с острым напряженным сюжетом отличались слабой психологической разработкой характеров. И наоборот. Произведения, глубоко анализирующие «диалектику души», чаще обладали ослабленным сюжетным действием. Чапек один из первых (во всяком случае в драматургии) сумел осуществить характерные для литературы XX в. стремления сочетать динамизм и *психологизм*. Чапекковский психологизм неотрывен от динамизма и прочих художественных принципов его драматургии: рационализма, обобщенности, экспрессивности. В «Белой болезни» психологически сложные характеры героев раскрываются в их действиях. И наоборот: все поступки героев психологически мотивированы, особенно — в наиболее напряженных местах. Прежде всего это относится к образу Галена. «Именно в изображении психологических коллизий

¹⁶ В. И. Шевчук. Карел Чапек, стр. 151.

¹⁷ А. М а т у š к а. Clovek proti skaze, str. 287.

положительного героя проявляется один из признаков драматургического мастерства Карела Чапека»¹⁸.

По справедливому суждению И. А. Бернштейн, «если Домин и Прокоп остаются своего рода титанической схемой, ...то Гален живой, обычный, достоверный человек». В то же время «с Галеном в творчество Чапека впервые приходит человек-борец»¹⁹. Производящий впечатление замкнутого в науке, житейски неприспособленного ученого, Гален обладает большой внутренней силой. Определение «Дитя», данное Галену его учителем Лициенталем, по нашему мнению, подчеркивает чистоту душевного и внутреннего горения, а отнюдь не неприспособленность к жизни. Страстная убежденность в справедливости своего дела и в возможности добиться победы сочетается в нем с негибимой волей и гибким умом. Гален — активен. Он обладает всеми чертами драматического героя, движет действие. Каждый раз в столкновении с врагами он оказывается стойким, пронзительным и хитрым, знающим цену себе и своему открытию. Гален разговаривает со своими противниками с мрачной иронией. Эта ирония под личиной наивности проявляется в драматически напряженных и ужасных моментах. Все картины с участием Галена разрешены в плане тонкого и мрачного гротеска. Когда Сигелиус не хочет предоставить Галену палату в своей клинике на поставленных последним условиях, Гален делает вид, что уходит. В дверях он задерживается...

Гален. Такая страшная болезнь... Быть может, господин советник, вы сами... когда-нибудь...

Сигелиус. Что-о?

Гален. Ничего, я только... Может быть, господину советнику самому когда-нибудь понадобится мое лекарство.

Сигелиус. Зачем вы это говорите, Гален? (*Шагает по кабинету*) Гнусная болезнь, ужасная болезнь! Не хотел бы я разлажаться заживо.

Последняя реплика Галена заставляет Сигелиуса сдаться. Тем же испытанным приемом, беря в союзники ужас, Гален побеждает в словесном поединке Маршала.

Маршал. Арестовать доктора Галена.

Гален. Послушайте, не делайте этого!

Маршал. Почему?

Гален. Я могу еще понадобится... может быть, даже вам самому.

Маршал. Мне — нет. (*Адъютанту*) Ничего, можете идти.

Острая сюжетность, напряженный драматизм пьесы сочетаются с тонкой психологической разработкой характеров, с использова-

¹⁸ В. И. Шевчук. Карел Чапек, стор. 148.

¹⁹ И. А. Бернштейн. Поиски нового героя в чешской литературе (1918—1945). В кн.: «Славянские литературы. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов», стр. 343—344.

нием подтекста. Показательна сцена барона Крюга с Сигелиусом. Крюг расспрашивает о борьбе с белой болезнью, а думает о том, что заболел сам. Развязка напряжения наступает, когда Крюг, раскрыв резким движением рубаху на груди, показывает Сигелиусу белое пятно. Подобным же образом построен диалог Отца и Матери. Характерна по мрачной напряженности четвертая картина второго действия. Гален, опознавший в небритом «безработном металлисте» барона, делает вид, что готовится сделать укол, одновременно настаивая, чтобы Крюг перевел производство на мирные рельсы и занялся активной деятельностью на пользу мира.

Барон Крюг. Вы хотите, чтобы я... организовал пропаганду за вечный мир?

Гален. Вот именно (*протирает ему кожу на руке ваткой*). У вас есть связи, а я... Я бы вас за это вылечил.

Внутреннее действие развивается параллельно с внешним и одновременно приходит к концу.

Гален. (*Подходит к барону со шприцем в руке*) Послушайте, можете вы... прекратить производство оружия и снарядов на своих предприятиях?

Барон Крюг. Нет.

Гален. Боже, как это трудно... Так что же вы вообще можете мне предложить?

Барон Крюг. Только деньги.

Гален. Но ведь вы знаете, что я все равно не сумею... (*Кладет шприц на стол*) Нет, это было бы бесполезно... да, совершенно бесполезно.

Барон Крюг. Так вы не будете лечить меня?

Гален. Мне очень жаль, но... Можете одеться, барон.

Барон Крюг. Значит — конец... О господи..., боже милосердный!

Психологически точно разработаны и отрицательные персонажи (например, упоминавшийся диалог Сигелиуса и Крюга). С замечательным мастерством идейно-психологического анализа показана внутренняя борьба в душе Маршала во второй картине последнего действия, когда он дает возможность дочери и зятю убедить себя в необходимости отказаться от войны. Решает вопрос не только страх ужаснейшей смерти, но и трагическое чувство, закономерное для диктатора: отсутствие человека, который мог бы продолжить его дело.

Отличительная особенность пьесы «Белая болезнь» — своеобразно проведенный в ней принцип *обобщенности* (ситуаций, персонажей и т. д.).

Для «философско-драматических исследований» нужна художественная форма, лишенная бытовизма и излишних подробностей. Поиски такой формы характерны как для Чапека, так и для великих драматургов, его современников: Маяковского, Брехта, Хикмета и др. Но Чапек шел самобытным путем, сочетая реализм и экспрессивность, плакатную обобщенность и психоло-

гизм. (Обобщенность у Чапека, как и у названных драматургов, отнюдь не означает схематичность.)

Общезначимость изображаемых событий Чапек подчеркивает обобщенностью четырех важных структурных компонентов: исходное положение и его сюжетное развитие, место действия, время действия, образы — персонажи. Об обобщенности исходного положения речь шла уже в связи с фантастикой. Теперь рассмотрим обобщенность других компонентов.

Место действия — некая страна, которая, однако, имеет историко-географический прототип. Национальные особенности интересуют Чапека-романиста и драматурга постольку, поскольку они представляют наиболее полное проявление и отражение интернациональных общественных явлений, например: германский и английский милитаризм в «Кракатите». Произведения Чапека не сводятся к фотографическому или аллегорическому изображению данного общественного явления. Страны, события и явления, персонажи в произведениях Чапека обычно имеют обобщенное значение, а сами произведения — многозначны.

Историко-географический прототип есть и в «Белой болезни». Милитаризм, фашизм, расизм наиболее полно в годы написания трагедии были выражены в Германии. И общественная ситуация в стране, изображаемой Чапеком, напоминает германскую: союз магнатов промышленности и военщины, подготовка агрессии против небольшого соседнего государства.

Призывы, повторяемые Маршалом, Крюгом, Сигелиусом, Отцом, Сыном и другими действующими лицами (война во славу нации, борьба за жизненное пространство), оскорбления, которыми Маршал осыпает маленькую страну — жертву агрессии, чрезвычайно напоминают призывы гитлеровской пропаганды перед нападениями на соседние страны, в частности на Чехословакию. Аллюзию на Геббельса представляет собой Министр пропаганды — единственное правительственное лицо, с которым Маршал советуется. Такая должность была только в гитлеровской Германии, где Геббельс был, пожалуй, вторым лицом после фюрера. «Германская подробность» и образ Крюга. Это значимая фамилия, образована изменением одного звука в немецком слове (krieg → krüg). Можно уловить и близость к фамилии Крупп. Намек был настолько ясен, что при постановке в Национальном театре (1937) персонаж по требованию посла Германии получил новое имя, теперь уже скандинавского звучания — Олаф Крюг. И баронский титул характерен для Германии. Впрочем, важно не то, какой титул носят Крюги, а важна их принадлежность к феодальной знати. (Это подчеркнуто диалогом Крюга-младшего с дочерью Маршала — третье действие, вторая картина.) Образы Крюгов показывают (как и образ Министра пропаганды), что действие происходит, скажем, не в США. И не в Англии: английская пресса упоминается в пьесе как иностранная. Кроме того,

место действия — не монархическая империя. О монархах, например голландском, упоминается как об иностранцах.

При первых постановках «Белая болезнь» воспринималась как призыв к антигитлеровской борьбе, к защите родины. Так восприняли пьесу и чехословацкие союзники Гитлера. В феврале 1937 г. орган словацкой народной (фашистской) партии «Словак» провел кампанию против постановки трагедии в Братиславском театре, так как эта «внешне политическая пьеса заострена против Гитлера, который выступает в ней под именем Маршала...» Газета обвиняла Чапека в скрытых симпатиях к Советскому Союзу и требовала запрещения спектакля вслед за запрещением постановки «Гибели эскадры» А. Корнейчука в пражском театре на Виноградах²⁰.

И в то же время, несмотря на наличие прототипов, понимание «Белой болезни» как прямолинейной аллегории разрушает образ Маршала. Напомним, как создавалась предельно прозрачная сатира на Гитлера и гитлеризм в «Войне с саламандрами», предшествовавшей «Белой болезни»: во главе саламандр стоит Chief Salamander. Его настоящее имя Андреас Шульце, во время войны он был где-то фельдфебелем. Многократная параллель, не оставляющая сомнения в адресе сатиры, создана сочетанием точных характеризующих особенностей: 1) семантической близостью английского chief немецкому Führer; 2) немецким звучанием фамилии Шульце; 3) подчеркиванием, что это — настоящая фамилия (вспомним, что фамилия Гитлера — Шикльгрубер); 4) упоминанием об участии в войне в должности фельдфебеля, Гитлер — в должности ефрейтора (эта подробность, традиционно подчеркиваемая антифашистскими писателями от Э. Кипша до А. Толстого и И. Эренбурга).

Теперь посмотрим, напоминают ли Гитлера характеризующие подробности в образе Маршала. Маршал не «фюрер» — политикан-демагог, а профессиональный военный. Не выскочка-ефрейтор, а представитель кадрового генералитета типа фон Гинденбурга, Фоша или нынешних американских генералов-экстремистов. О том, что Маршал — не выскочка-плебей, говорят и его отношения с Крюгом. Они — друзья, люди не только общих интересов, но и одного круга. Чтобы подчеркнуть это, Чапек сочетает браком дочь Маршала и молодого Крюга. Наличие у Маршала положительных черт — еще одно свидетельство того, что Гитлер не был прямым или единственным прототипом этого персонажа. Чапекowski релятивизм, к тому же шедший на убыль, не идеологическая всеядность. Изображая в «Войне с саламандрами» агрессоров-фашистов, писатель отнюдь не стремился отыскивать

²⁰ См.: Ю. Ф у ч и к. После Корнейчука на очереди Чапек. — В кн.: Ю. Ф у ч и к. Избранное. М., ГИХЛ, 1955, стр. 85. (Ср. К. Ч а п е к. Сочинения, т. 3, стр. 449.)

у них какие-нибудь положительные качества. Он обрушивал на них всю силу гнева и презрения. Да и в «Белой болезни» есть образы, так сказать, стопроцентных мерзавцев (Сигелиус, Первый ассистент).

Что же касается Гинденбурга, то даже коммунист Б. Брехт, изображая в «Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui» историю фашистско-бандитской шайки Гитлера, Геббельса, Геринга в резко гротескном стиле, напоминаящем Гойя или Домье, подает образ Догсборо-Гинденбурга в несколько трагическом плане.

Еще одно важное обстоятельство не привлекло внимания исследователей. Из всех действующих лиц имена имеют только Дочь Маршала и Крюг-младший. И эти имена не немецкие, а французское — Анетта и славянское — Павел. Этим автор как бы подчеркивает, что место и обстоятельство действия не немецкие, а международные (прием, имеющий особенное значение в «Матери»).

Итак, Маршал — не Гитлер — это гораздо более широкий типичный образ военного диктатора, «сильного человека», носителя националистической идеи. На этом основании сегодняшний критик вправе сказать, что в этом образе собраны «черты диктаторов всех мастей и такого, у которого на дворце горят неоновые буквы «Бог и Трухильо», и такого, на открытой машине которого лихо выведено «Батиста — хороший парень»²¹.

В литературе о Чапеке уже высказывалось мнение, что в «Белой болезни» нет характерной для других драм писателя многоаспектности, позволяющей давать различные интерпретации: «Белая болезнь» — его единственная драма с совершенно однозначным идейным звучанием. В этом усматривается и некий недостаток: «Современный зритель... хотел бы, чтобы автор оставил ему возможность собственного понимания и доработки текста»²². Такое понимание «Белой болезни» не совсем верно. Во времена создания чапековской трагедии она звучала прежде всего как политически актуальный призыв к защите родины от гитлеровского нашествия. Но сегодня пьесу и спектакль встречает заслуженный успех, если постановщики, глубже вдумавшись в чапековское творение, осознают, что перед ними не однозначное антигитлеровское и даже не просто антифашистское, а шире — очень актуальное сегодня антимилитаристское произведение. Именно в таком понимании идейного богатства и художественного своеобразия трагедии — основная причина успеха авторов спектакля в Словацком Национальном театре режиссера И. Будского и художника Л. Выходила. Здесь трагедия подчеркнуто подается как вещь, время действия которой — современность. Спектакль идет на фоне задника, представ-

²¹ И. А с а р к а н. Пять вечеров с театром из Братиславы. — «Театр», 1961, № 9, стр. 185.

²² М. В о б р о w n i c k а. Dramaty Karola Capka na scenach polskich. — «Pamiętnik słowiański», t. XII. Wrocław, «Ossolineum», 1963, str. 134.

ляющего мир — карту земного шара, где материки вырезаны из газет, заполненных кричащими заголовками об атомных взрывах. В центре карты — территория США: намек, что местом происходящего на сцене сегодня может быть Америка, как до войны Германия.

Во французском переводе и при болгарской постановке другая чапековская пьеса — «Мать» была названа «Эпоха, в которую мы живем». «Белая болезнь» может быть так названа с неменьшим основанием. С таким определением перекликается заявление Чапека о том, что «Белая болезнь» возникла в результате «диалога, который мы все ведем со своей эпохой».

Отсутствие точных временных признаков, т. е. обобщенность времени, обобщенность исходного положения, места, персонажей в сочетании с умением поставить широкие проблемы придали пьесе и жгуче актуальное — для времени написания — и обобщенное философски-политическое эпохальное звучание — делающее ее столь же нужной сегодня в борьбе за мир: Понимая неразрешенность исторического конфликта в рамках своей драмы, К. Чапек писал, что исход борьбы между силами войны и силами мира укажет будущее, история. Своей драмой чешский писатель призывал и призывает людей стать не просто зрителями, но и участниками этой великой борьбы, активными защитниками мира и демократии.

Пьесу Чапека характеризует *лаконизм*, экономность во всем — от сюжета до слога. Писатель отказывается от речевых и сценических подробностей, могущих затемнить идейно-философскую ясность произведения. Лаконизм, не чуждый ни одной драме Чапека, в «Белой болезни» осуществляется очень полно и, следовательно, многообразно. Ремарки содержат минимальные сведения о месте действия, без приведения описательных подробностей. Если в «Р. У. Р.» в списке действующих лиц не только указываются должности и имена (правда, и там условные, значимые), но и дается краткое описание внешности героев, то в «Белой болезни» почти все герои (кроме четырех) не имеют имен, а получают лаконичные наименования по их положению в обществе или (реже) в семье: Маршал, Адъютант, Генерал, Первый ассистент клиники, Второй ассистент, Первый профессор, Второй профессор, Первый больной, Второй больной, Отец, Мать, Дочь, Сын и т. д. И Сигелиус в ремарках и репликах часто называется не по фамилии, а по занимаемому посту — Надворный советник или Профессор.

Ни в ремарках, ни в репликах нет сведений портретного характера, так как они не нужны для философской концепции. Чуть ли не единственное исключение — беглое упоминание в диалоге Галена и Сигелиуса (первое действие, вторая картина) о том, что внесценический персонаж доктор Страделла — долговяз.

Почти совершенно отсутствует в «Белой болезни» речевая индивидуализация. Речь персонажей — лаконичная, динамичная речь современного человека. В синтаксическом отношении полностью господствует аналитический слог. Переходя в местах наибольшего идейного и сюжетного напряжения к публицистической патетике, писатель при этом не выходит за рамки аналитического слога.

Лаконизм — столь важный стилевой признак, что нарушение его при постановке, как это было в Сословном театре у режиссера К. Достала (1937), обратившего преимущественное внимание на тщательную разработку подробностей, приводит к стилевому противоречию между пьесой и спектаклем и, следовательно, к неудаче. И наоборот: лаконизм в постановке Словацкого Народного театра объясняется тем, что режиссер Й. Будский и художник Л. Выходил правильно прочитали чапековский текст. Отсюда — удача при его сценическом воплощении.

И наконец — о жанре. «Белую болезнь» чапековеды обычно определяют как драму. Это тем более может показаться правильным, что авторский жанровый подзаголовок гласит: «драма в трех действиях, четырнадцать картин». Однако это скорее не точное жанровое определение, а определение литературного рода (драма — пьеса). «Белая болезнь» обладает столь четкими жанровыми признаками трагедии, что может быть примером этого жанра, точнее — жанра социально-философской трагедии XX столетия. В основе «Белой болезни» лежит важный общественный конфликт, рассматриваемый и с философской и с моральной точек зрения. Это конфликт, отражающий важнейшую, веками существовавшую общественную проблему. Сценическое действие представляет не только борьбу людей, борьбу их мыслей, чувств, страстей, но прежде всего — борьбу мировоззрений.

Главное действующее лицо Гален — настоящий высокий трагический герой. Человек сильный умом, волей, благородством, страстной целеустремленностью, поставленный в наиболее благоприятные экспериментальные условия. Активность Галена проявляется в сильном сквозном его действии, определяющем сюжетное движение. Это сквозное действие главного героя закономерно сломлено еще более сильным контрдействием. Гален борется с непреодолимой в данной исторической ситуации силой. В этом трагическая вина героя. В созданной драматургом ситуации предопределена трагическая катастрофа Галена. Он закономерно терпит поражение и гибнет. Иная развязка была бы антиисторична. Борьба за мир может иметь успех, если ею руководит организованная общественная сила. Один человек ни при каких обстоятельствах не может изменить ход исторических событий. «Внутренняя художественная закономерность его драмы должна при-

вести к такому трагическому концу»²³, — отметил Л. Штолл в статье по поводу первой постановки «Белой болезни». Не следует в то же время забывать, что физически погибает не только Гален, но и его антагонисты Крюг и Маршал. А в моральном отношении Гален одерживает победу: Маршал полностью капитулирует перед ним. Трагическая вина Галена, как указывает сам автор, заключена и в моральной дилемме, перед которой стоит герой: или согласно врачебной этике дать лекарство всем больным и допустить войну, или, вопреки врачебному долгу, не дав лекарства, осудить на смерть от белой болезни многих людей, но спасти человечество от уничтожительной войны. Этим также объясняется трагическая развязка: «Автор не мог этой дилеммы разрешить иначе, чем катастрофой»²⁴.

Трагическая развязка вызвала оживленную дискуссию сразу после первой постановки пьесы. Чапека упрекали в пессимизме, спрашивали, почему он не дал пьесе оптимистический конец, почему «Гален не передал свое лекарство в другие руки». Автор объяснял: «С моей стороны — это безжалостно, но я не хотел затупить острие моего предупреждения. Доктор Гален и его лекарство — простая фикция, но борьба за мир и демократию, слава богу, достаточно жизненна, чтобы вынести в полном объеме и это трагическое ощущение актуальной опасности, которая грозит современному человечеству»²⁵. Говоря об оптимизме или пессимизме концовки трагедии, нужно помнить о важности и сложности понимания этого вопроса в философских размышлениях писателя. Свою концепцию оптимизма и пессимизма он выразил в предисловии к «Средству Макропулоса»: «Поверьте, что настоящий пессимист только тот, кто сидит сложа руки, это своего рода моральное пораженчество. А человек, который работает, ищет и претворяет свои стремления в жизнь, не является и не может быть пессимистом... Кассандра была пессимисткой, потому что ничего не делала. Она не была бы ею, если бы сражалась за Троию»²⁶. По философскому происхождению, возможно, прагматический взгляд этот при конкретном художественном воплощении в произведениях Чапека (в том числе в «Белой болезни») приобретал прогрессивное значение призыва к общественному действию, к антимилитаристской, к антифашистской борьбе.

Хотя в киносценарии «Белой болезни» автор и изменил концовку (Гален посылает лекарство народу малой страны, чтобы он мог бороться против белой болезни и агрессии), такой финал не органичен. Он свидетельствует лишь о том, что автор шаг за шагом переходил с позиции скептического созерцателя на позицию прямого воздействия на жизнь, на позицию подсказывания общественных решений. Если перевести эти стремления в область жанро-

²³ Цит. по кн.: К. Чапек. Сочинения, т. 3, стр. 452.

²⁴ К. Сапек. Poznámky o tvorbě..., str. 112.

²⁵ Цит. по кн.: К. Чапек. Сочинения, т. 3, стр. 451.

²⁶ Цит. по кн.: К. Чапек. Пьесы, стр. 282.

вых поисков, Чапек шел к созданию оптимистической трагедии. Сценарий в идейном и жанровом смысле — переходная ступень к «Матери» — трагедии о материнской судьбе в классовом обществе, трагедии, зовущей народ к вооруженному сопротивлению агрессору, трагедии, где впервые в зарубежной литературе XX в. финал звучит оптимистически, подобно финалам лучших трагедий в советской литературе, в литературе социалистического реализма — «Оптимистической трагедии» В. Вишневского и «Гибели эскадры» А. Корнейчука.

Жанр «Белой болезни» определяется удачным сочетанием широкой идейно-философской концепции с театрально-драматической условностью, с художественными принципами: рационализмом, обобщенностью, тропизмом, экспрессивностью. Так, важная для жанра трагедии всеобщность проблематики подчеркивается ослаблением местного и национального колорита, обобщенностью списка действующих лиц, ремарок и других художественных компонентов. Созданию трагедии, многопланово и в то же время крупнопланово отражающей трагические коллизии эпохи, способствовало слияние различных способов и приемов отражения действительности: условности и реальности, фантастики и быта, ужасного и иронического, способствовал контраст, гротеск, столь свойственный Чапеку вообще, создаваемый соединением многообразных стилистически-экспрессивных тональностей.

Фантастика, дающая возможность известного отвлечения от житейского правдоподобия, почти непременный элемент жанра трагедии в мировой литературе. Своеобразие «Белой болезни» в том, что это — удачная попытка создать реалистическую трагедию на актуальном социально-утопическом и научно-фантастическом материале. Чапек — один из немногих мастеров жанра социальной трагедии в мировой литературе, новатор, создавший трагедии большого философского содержания и экспериментальной художественной формы. К его произведениям, и к «Белой болезни» в том числе, полностью приложимо определение Леонида Леонова: «Произведение искусства — всегда изобретение по форме и открытое по содержанию»²⁷.

²⁷ «Литературная газета», 2.X 1962.

ПРОБЛЕМЫ КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА НА V МЕЖДУНАРОДНОМ СЪЕЗДЕ СЛАВИСТОВ

В программе V съезда славистов, состоявшегося 17—23 сентября 1963 г. в Софии, значительное место заняли проблемы критического реализма. Им было посвящено 54 доклада.

Наиболее ценными и интересными были доклады, в которых рассматривались общие вопросы реализма и прежде всего его развитие в той или иной славянской литературе. Доклад Д. Д. Благого «От Пушкина до Маяковского (Основные закономерности развития русской литературы XIX — начала XX в.)» характеризует основные этапы истории русского реализма и их своеобразие. Доклад охватывает большой материал, дает широкие обобщения и значительные выводы. В нем поставлены важные и сложные проблемы формирования и взаимоотношений литературных направлений. Анализируя литературный процесс и его закономерности, Д. Д. Благой выясняет его движущие силы. Он глубоко и ярко раскрывает своеобразие общественно-политической жизни и прежде всего русского освободительного движения на различных этапах русской истории, показывает роль национального и классового самосознания народных масс в развитии русской литературы, в ее обогащении путем постановки перед нею важнейших жизненных вопросов, на которые она должна была откликаться. В литературном процессе проявляется диалектическое взаимодействие двух факторов: исторического изменения литературы в связи с изменением действительности и непрерывности, преемственности в ее развитии. Действие этих факторов различно в различные периоды истории русской литературы, для которой свойственно все большее и большее обогащение в силу ее теснейшей связи с русской жизнью. Действие внутренних закономерностей дополняется усвоением опыта западноевропейских литератур. Д. Д. Благой отмечает особую роль Пушкина в истории русской литературы. От него идут основные линии ее развития: и поэзия Некрасова, и драматургия Островского, и проза Толстого. Доклад Д. Д. Благого богат материалами, он обобщает достижения советской науки

в изучении русской литературы, в нем видно свойственное автору замечательное знание литературы и большой методологический опыт. Много интересного в докладе в освещении и оценке творчества отдельных писателей и их произведений.

Драган Неделькович (Югославия) в докладе «Три отличия русской теории реализма в сравнении с западноевропейской» мировое значение русского реализма объяснял прежде всего его гуманистическим характером, и лишь затем сходством социально-исторических условий России и стран, где нашел признание русский реализм. Вопрос о социальных основах русского реализма он несколько недооценивает.

Д. Неделькович высоко ставит русский реализм, говорит о его превосходстве над западноевропейским, хотя и считает, что между ними нет коренных различий. Общее в них состоит в правдивом изображении жизни. Докладчик раскрывает некоторые специфические черты русского реализма. Во-первых, правильное понимание отношения науки и искусства. Эту проблему, после некоторых ошибок и колебаний, верно и глубоко истолковал Белинский. Докладчик, к сожалению, не показал, как далее идеи Белинского развивали Чернышевский и Добролюбов. Во-вторых, русская литература характерна тем, что в ее произведениях всегда видна личность автора, его точка зрения, в отличие от произведений западноевропейской литературы с ее культом «беспристрастности». Д. Неделькович говорит о том, что и русские писатели и русские критики искали в литературе «живую душу». Русские реалисты (Достоевский, Толстой), борясь против объективизма, в то же время, как и русские критики, отвергали субъективизм. Правильное отношение к действительности позволило русским писателям глубоко раскрывать человека в его социально-психологической сущности, в отличие от западноевропейских писателей, злоупотреблявших физиологизмом. В-третьих, русская литература отличается подлинной народностью. Теоретическую основу этой проблемы замечательно разработала русская критика. Основой народности, полагает докладчик, была связь русской литературы с борьбой против феодализма. Д. Неделькович довольно многосторонне показывает народность русского реализма, заключающуюся в изображении народной жизни, широком охвате национальной действительности, в общечеловеческом ее характере. Русская литература есть выражение огромных творческих сил русского народа, духовному развитию которого препятствовали социально-исторические условия. Важной особенностью русской литературы Д. Неделькович считает то, что она является единственной из европейских литератур, в которой после ухода с исторической сцены романтизма реализм остается единственным направлением.

Проблем русского реализма касался в своем докладе «Пути развития русской прозы в восьмидесятые годы XIX века» польский литературовед Збигнев Бараньский. Рисуя широкую картину

русской литературы 80-х годов, он стремился определить особенности реализма этого времени. Автор этого весьма содержательного и интересного доклада отверг мнение, что в 80-е годы русский реализм переживал упадок по сравнению с предыдущим периодом его развития, так как в эти годы писали крупнейшие прозаики — Толстой, Салтыков-Щедрин, Гаршин, а затем Короленко и Чехов. Автор доклада полагает, что этот период вызывает два важных вопроса: об отношении литературы этого времени к литературе предыдущего периода и о влиянии на нее новых течений. Он приходит к выводу, что в продолжении традиций не было разрыва, но что новые литературные течения оказали влияние на русскую прозу этих лет. Это влияние выразилось в том, что в прозу стали проникать образные и стилистические особенности поэзии и драмы, что писатели стали творчески усваивать достижения живописи и музыки и что в прозе происходил синтез глубокого психологического изображения, свойственного русской литературе, с особенностями новых художественных течений. Так, в объективности изображения, свойственной Чехову, З. Бараньский видит воздействие натуралистической теории; он также отмечает, что Короленко не принял натурализм и называл его вырождением литературы.

Большой интерес представляет доклад Л. Гейне «К вопросу о развитии реализма в лужицкой литературе XIX века». Прежде всего надо отметить, что в нем поставлена новая для славистики проблема. Автор статьи стремится раскрыть и общие закономерности, проявившиеся в лужицкой литературе, и специфику ее развития. Он рассматривает творчество трех писателей — Андрея Зейлера, Яна Радисерба и Якуба Барт-Чишинского. Первый из них был романтиком, творчество второго знаменовало собою переход от романтизма к реализму, а третий — крупнейший представитель реализма. Если у первых двух творчество рождалось из самой жизни, но и было вместе с тем обусловлено устоявшимися формами фольклора, если для них свойственна идеализация прошлого и народного быта, то основой творчества Барт-Чишинского было раскрытие закономерностей жизненных явлений, борьба с феодализмом и его остатками и даже критика капиталистических порядков, совмещение национального аспекта в трактовке жизни с социальным, высокий гуманизм и патриотизм. Творчество Барт-Чишинского было подлинной революцией в области содержания и формы лужицкой литературы. Он высоко поднял искусство слова.

Положительную оценку на съезде получил доклад А. П. Соловьевой (СССР) «Утверждение реализма в чешской литературе». В докладе подчеркивается значение проблемы реализма, который является «самой богатой формой художественного познания мира, обладающей неисчерпаемыми эстетическими возможностями». Изучение этой проблемы важно и потому, что без этого нельзя полно и глубоко показать достижения социалистического реализма,

и потому, что необходимо критиковать буржуазную эстетику, которая, принижая реализм, фальсифицирует его принципы.

А. П. Соловьева делает критические замечания в адрес авторов III тома «Истории чешской литературы» (Прага, 1961), которые не дали целостного освещения процесса формирования чешского реализма и которые рассматривают его лишь в 80—90-годы, в период его расцвета. В отличие от этого А. П. Соловьева проследивает самый процесс формирования реализма в 40—50-е и 60—70-е годы. Она отмечает весьма важную роль в этом процессе выработки теории реализма. Творцом программы реалистического искусства она считает Неруду. Наиболее интенсивно формирование реализма проходило в 60—70-е годы, причем во всех видах искусства — в литературе, живописи и музыке. Мы бы к этому добавили и театр. Возникновение реализма было закономерным явлением. Оно определялось новыми социально-историческими условиями, которые сложились в Чехии после революции 1848 года. Выработка программы реализма и его утверждение в художественной практике писателей шли параллельно. Наиболее ценные достижения в области реализма в 50—70-е годы давали маевцы и прежде всего Неруда. Реализм значительно обогатил чешскую литературу, расширив ее тематику, отразив сложность современной действительности, глубже воспроизведя духовный мир людей в «формах жизни». Еще более полно творческие возможности реализма проявились у последующего поколения реалистов (А. Ирасек, А. Сташек, С. Чех, А. Сова, И. С. Махар, П. Безруч, К. Чапек, Е. Малиржова). Это последнее положение доклада осталось однако простым утверждением. А оно требует не только обоснования и раскрытия, но и уточнения, так как в творчестве некоторых из названных писателей проявилось и влияние модернизма. В докладе А. П. Соловьевой много ценных и новых наблюдений и мыслей, много интересного сказано о проявлении реализма в разных жанрах, сделаны сопоставления чешского реализма с реализмом других славянских литератур.

Глубокое освещение польского реализма дано в докладе В. В. Витт «О некоторых тенденциях развития реализма в польской литературе конца XIX — начала XX в.». И в этом докладе подчеркнуты творческие возможности реализма, развитие которого шло сложным и противоречивым путем. В реализме происходил процесс роста и углубления, и процесс нарастания кризиса. Соглашаясь с советскими исследователями, которые говорят о том, что реализм XX в. преодолевает ограниченность реализма XIX в., автор доклада, на наш взгляд, вполне правомерно, требует более дифференцированного подхода к рассмотрению реализма XX в. — и хронологического и качественного. В своем докладе В. В. Витт рассматривает польский реализм в связи с особенностями творчества С. Жеромского, которое может служить показательным примером общих тенденций развития реализма в конце

XIX— начале XX в. и его изменения в новых социально-исторических условиях. В творчестве Жеромского, с одной стороны, проявляется стихийное влияние социализма, что ведет к возрастанию утверждающей силы реализма и одновременно к обострению социальной критики. Однако непонимание писателем значения борьбы рабочих ограничило влияние на него социализма (А может быть наоборот? Недостаточное влияние социализма не дало ему возможности понять значение рабочего класса?). С другой стороны, в творчестве Жеромского проявились романтические тенденции, обращение к условным формам изображения, создание образа борца-одиночки, что объяснялось предреволюционной ситуацией, утопическими чертами воззрений писателя и романтическими традициями польской литературы.

Ряд докладов был посвящен развитию реализма в литературах народов Югославии. Проблемы сербского реализма рассматривались в докладе Д. Вученова (Югославия) «Главные фазы развития сербского реализма» и в докладе Ж. Милисавца (Югославия) «Значение сатиры для развития сербского реализма». Первый из этих докладов вызвал оживленную полемику, так как не все согласились с подходом его автора к периодизации сербского реализма. Отмечалось, что Д. Вученов не дал определения реализма, а это привело к ошибочной концепции истории реализма в сербской литературе. Д. Вученов делит историю сербского реализма на три фазы: в первой разрабатывалась только теория реализма; вторая отличалась тем, что творчество писателей было посвящено сельским темам; третья тем, что основными стали темы городской жизни. Но с этим нельзя согласиться потому, что и романтики много писали о селе, а это не сделало их реалистами; потому, что и на второй стадии развития реализма были писатели, изображавшие прежде всего город, как Яков Игнятович; потому, что и на третьей ступени развития реализма все-таки господствовали сельские темы (И. Чишико, П. Кочич и др.). Главное же это то, что отличия реализма состоят не в тематике. Теория реализма развивалась далее и критиками (И. Скерlichem), и писателями (П. Кочич). Автор доклада ошибочно утверждает, что основаниями для периодизации развития реализма могут быть различные принципы и критерии. Мы полагаем, что это не так и что основаниями для периодизации могут быть только сущность реализма, его изменение и его совершенствование как искусства. Д. Вученов, однако, говорит не о художественном методе реализма, а лишь о тематике реалистического творчества. Не рассматривает он и реализм по отношению к другим направлениям (романтизму, модернизму, натурализму). А это не позволило ему построить обоснованную периодизацию развития реализма в сербской литературе.

Ж. Милисавец в своем докладе, уточняя точки зрения сербских литературоведов, в том числе Скерлича, на вопрос о том, откуда

идут истоки реализма, считает, что реализм в сербской литературе стал «духом времени» после появления статей Светозара Марковича. Но в художественном творчестве реализм появлялся и до его теоретических статей. В 1860 г. Яков Игнятович напечатал первый реалистический роман «Милан Наранджич». А до Игнятовича писал реалистические комедии Йован Стерия Попович. Реалистическая литература имеет свои истоки в сатире Стерии. Наконец, рассмотрение вопроса ведет и еще далее, в глубь времени: к буржуазной лирике XVIII в., в которой проявлялась сатира. Впоследствии значение сатиры возросло. Она сказалась в творчестве Джуры Якшича, Змая, еще позже у С. Сремца, Р. Домановича и Б. Нушича. И всегда она играла важную роль в развитии реализма, направляя его к современности, к самой жизни, связывая литературу с общественными условиями времени.

Ценные материалы и мысли содержатся в докладе словенского литературоведа Бориса Патерну «Возникновение теории реализма в словенской литературе». В этом докладе рассматриваются взгляды Франа Левстика на основные элементы литературного произведения и отношения правды художественной и правды жизненной. Теория Левстика, по мнению докладчика, содержит в себе реалистические основы, так как он утверждает необходимость в художественном произведении единства чувства, воображения, идеи и выражения, что несомненно является реалистическим принципом творчества. Кроме того, Левстик утверждает необходимость соединения субъективного и объективного, индивидуального и типического, синтеза выражения и отражения, что также является реалистическим принципом. Так как Левстик полагает, что в центре искусства стоит человек, то его эстетические суждения наиболее ясно видны там, где он анализирует характеры персонажей литературных произведений. Эстетическая теория Левстика, отмечает Патерну, имела и свою идеологическую основу, которая может быть определена как либерально-демократическая. Его теория складывалась под влиянием Лессинга и более поздних немецких философов и эстетиков, а отчасти Бальзака и Тэна. Но значительную роль в ее формировании сыграли воззрения Белинского, Чернышевского и Добролюбова. Теоретические взгляды Левстика затем оказали влияние на последующее развитие словенской литературы.

Мария Боршник в докладе «Изменения стилей в словенской литературе в период между реализмом классическим и реализмом современным» рассматривает эволюцию реализма в связи с проявлением в словенской литературе натурализма, импрессионизма и экспрессионизма, уделяя особое внимание «словенскому модерну», группе писателей в составе Д. Кетте, Й. Мурна, И. Цанкара и О. Жупанчича, выступивших в литературе в конце XIX в. Это путь реализма, как говорит М. Боршник, от Цанкара до социалистического экспрессионизма и Косовела. В тридцатилетие 1892—

1922 г. шла борьба против классического реализма, а в последующее десятилетие (1922—1932) литература переходила к «современному» реализму. Против новых тенденций в литературе и модернистов выступили такие писатели, как А. Ашкерц, но они потерпели поражение. Классический реализм продолжали Ф. Масьель-Подлимбарский и И. Тавчар, которые сумели подняться на высокую ступень реалистического творчества даже в период сильного проявления модернизма в литературе. Подлимбарский создал общественно-политический роман «Господин Франьо» (1913), Тавчар — повесть «Осенние цветы» (1917) и исторический роман «Висошская хроника» (1919). В то же время выступает А. Подбевшек как представитель «футуристического экспрессионизма» с его авангардистскими крайностями, что вызвало вспышку борьбы в литературе. Но в Словении весьма важными факторами были идеология крестьянства, как основной массы нации, и культурные традиции. К концу XIX в. впервые наблюдается отход от крестьянской традиции и классического реализма. Вскоре начинает проявляться натурализм (у Ф. Говекара), а затем и символизм. Этот последний сказывается даже у И. Цанкара, например, в «Батраке Ернее». Революционное творчество Цанкара вызвало нападки реакции. Натурализм после выступления символистов отступил на второй план. Сам же «словенский модерн» испытывает на себе влияние экспрессионизма, который нашел свое наиболее яркое выражение у М. Ярца и С. Грума. В свою очередь экспрессионизм подвергся влиянию новых общественных условий, прогрессивных течений мысли и приобрел ту форму, которую М. Боршник называет «социалистическим экспрессионизмом» и которая далее углубляется под воздействием потребностей широких масс и распространения социалистических идей.

В интересном и богатом по мыслям докладе М. Боршник вместе с тем немало спорного или требующего дальнейшего исследования. В нем нередко недостаточно социально и эстетически дифференцируются литературные течения. Можно спорить и о терминологии, употребляемой автором. Очевидно, что в дальнейшем ее доклад вызовет серьезный критический его разбор.

В докладе югославского литературоведа Эмиля Штампара «Рабочий в произведениях хорватских реалистов» отмечается значительность и характерность образа рабочего для реалистического искусства и вместе с тем указывается, что в хорватскую литературу он входил медленно; это объяснялось замедленным процессом формирования рабочего класса. Эмиль Штампар показывает, что только в последнее десятилетие XIX в. и первое десятилетие XX в. проблемы жизни, труда и борьбы рабочих начинают освещаться в хорватской литературе. Это объясняется слабой связью интеллигенции с рабочим классом и тем, что цензура времени режима Куэна Хедервари создавала препятствия для публикации произведений, посвященных жизни рабочих. Интересно, что писатели

дворянского происхождения — К. Ш. Джальский и И. Войнович, изображали людей труда с неменьшими симпатиями, чем писатели буржуазного происхождения — Й. Козарац, Е. Кумичич и Б. Жетич. Некоторые из писателей отрицательно относились к борьбе демократии, как Лесковар, поэтому и не создали образов рабочих. В. Новак поздно обратился к изображению рабочих, но с сочувствием показал их борьбу против капиталистической эксплуатации несмотря на то, что стоял на позициях христианского социализма. Значительно глубже и в идейном и в эстетическом отношении трактовал вопросы труда и борьбы рабочих талантливый прогрессивный поэт Сильвие Страхимир Крапчевич, стоявший на позициях радикальной демократии. Для этих проблем он нашел новые выразительные средства. Хотя тема жизни рабочих и образы рабочих не заняли большого места в хорватской литературе, они имели важное общественное и литературное значение. В разработке этих тем проявился гуманизм прогрессивной хорватской литературы. Позже традиции реалистов продолжили Август Цесарец и Мирослав Крлежа. Таковы основные положения доклада Штампара.

Таким образом, в докладах общего характера дана довольно широкая картина развития реализма в славянских литературах, раскрыты специфические процессы, выделены наиболее показательные явления, уточнены многие вопросы. Несмотря на некоторые недостатки, а иногда ошибочные положения, имеющие место в докладах, в этих последних содержатся ценные материалы и ценные мысли, которые должны быть учтены при построении общих концепций развития реализма в отдельных славянских литературах.

Место реализма в развитии славянских литератур и его историческое значение были предметом рассмотрения и в докладах, где реализм не был основной темой. Так, Эмил Георгиев (Болгария) в докладе «Общие закономерности развития славянских литератур» характеризовал реализм как пору художественной зрелости литературы. Писатели-реалисты подняли важнейшие общественные вопросы, расширили охват жизни и тематику, достигли многообразия форм художественного изображения. Славянский реализм, и прежде всего русский, обогатил мировую литературу.

В сравнительно-историческом плане развитие реализма в славянских литературах исследовалось А. В. Чичериным (СССР) в докладе «Нерудовский этап в истории критического реализма». Ян Неруда, с точки зрения А. В. Чичерина, изображает городскую жизнь и этим отличается от Божены Немцовой, Гоголя, Бальзака и Диккенса. У него деталь уже не выполняет роли символа или гиперболы; она проще, естественнее, нежели у более ранних реалистов. К такому же этапу развития реализма докладчик относит и творчество русского писателя Чехова и украинского писателя М. Коцюбинского. Творчество Неруды, Чехова и Коцю-

бинского имеет общей основой подтекст, мысль которого: нет, не может быть приспособления к среде, жизнь должна быть обновлена. В литературах польской и болгарской представителями реализма нерудовского типа являются Б. Прус и И. Вазов, а в неславянских — Ги де Мопассан, Т. Гарди и молодой Т. Драйзер. Но в отличие от славянских писателей у последних проявляются пассивность и пессимизм.

А. В. Чичерин допускает явную ошибку: реализм Неруды и реализм Чехова и Коцюбинского — реализм разного уровня развития. Творчество первого из этих писателей еще носит на себе сильное влияние Гоголя, т. е. реализма раннего, а в творчестве Чехова и Коцюбинского в некоторой мере сказался импрессионизм, особенно в изображении природы, т. е. это реализм времени новых и сложных условий развития литературы. Дело не в том, изображает писатель город или деревню, а в том, как он их изображает. А. В. Чичерин неправомерно отнес различных писателей к одному и тому же этапу развития реализма.

В двух докладах рассматривались роды и жанры литературы. О реалистической драме в славянских литературах говорил Славомир Вольман (Чехословакия) в докладе «Основные проблемы драмы в славянских литературах XVIII и XIX веков». Расцвет реалистической драмы приходится на вторую половину XIX в., после того как сложились жанры исторической и фольклорной драмы. Реалистическая драма в отличие от них разрабатывала современные темы и по своей сущности была социальной, что характерно для всех славянских литератур. Весь путь развития славянской драматургии — это непрерывное возрастание реалистических черт и народности, что в конце концов придало ей мировую известность и мировое влияние.

Карел Крейчи (Чехословакия) в докладе «Большая эпическая форма в славянских литературах XIX века» отметил важные особенности в развитии этой формы, общие для всех славянских литератур, например, влияние большой стихотворной формы на прозаическую. Но он явно недооценил связь этих форм с реализмом, а поэтому рассматривал «Евгения Онегина» Пушкина и «Пана Тадеуша» Мицкевича как поэмы байроновско-аристовского типа. Правда, основным в его докладе является не эта деталь, а широкий план сравнительно-исторического изучения славянских литератур. Несомненным достоинством доклада К. Крейчи служит то, что ученый исследует историю поэтической формы, а жанровые формы редко привлекают внимание литературоведов. Историзм и постановка проблем поэтики в настоящее время особенно важны. В понимании этого — заслуга К. Крейчи.

Творчеству отдельных писателей-реалистов были посвящены доклады: «Писемский и эстетика скептицизма» Деминга Брауна (США), «Елин Пелин, гуманист» В. Пинто (Англия), «Проза Норвида и поэтика короткого рассказа» Збигнева Фолеевского

(США), «Идеологические искания Станислава Выспянского» Анелы Лемпицкой (Польша) и др.

Д. Браун отмечает своеобразную черту произведений Писемского — скептицизм, который не только является особенностью склада ума писателя, но и особенностью его эстетики. Скептицизм оказывает влияние на композицию, строение сюжетов, обрисовку характеров и стиль. Большая часть романов и повестей Писемского строится на разоблачении самообмана героев. Основная тема многих его произведений — иллюзия, которая разрушается под действием жизненных обстоятельств. Автор доклада считает эту черту проявлением борьбы писателя с искажением правды. Правдивость, восстановление подлинной картины жизни — важный признак реализма. Кроме того, позиция писателя ведет к обнажению общественных пороков — лжи, обмана, интриг, злословия. Это придает творчеству Писемского большое своеобразие. Однако автор доклада не показал, что, не умея правильно разобраться в действительности, стоя на консервативных позициях, писатель иногда направлял свою критику и против прогрессивных деятелей, создавая «антинигилистические» произведения. Но Деминг Браун правильно выделил в особую группу произведения Писемского, в которых изображаются крестьяне. В этих произведениях больше жизненной правды. Крестьяне показаны более многосторонне. Им свойственны суеверия, невежество, плутовство; они пьянствуют и бьют жен. Но крестьянская масса в целом свободна от слабостей, свойственных другим социальным группам, — от иллюзий и лицемерия. Такая точка зрения расходится с тем, как изображает крестьянство Л. Н. Толстой, и с тем, что говорит о крестьянстве В. И. Ленин. В докладе Д. Брауна не все правильно, не всегда верно оцениваются позиции Писемского, но тем не менее уловлено характерное отличие произведений писателя, связанное с качеством их реализма.

В докладе Збигнева Фолеевского рассмотрено отношение произведений Норвида, близких по типу к новелле, к поэтике этого жанра. Анализируя «Браслетку» Норвида, З. Фолеевский отмечает в ней характерные для новеллы особенности: значительную роль действия, единство мотива, единство эффекта, единство фона, а также отсутствие экспозиции, развития характеров и моментов замедления действия. Говоря, кроме этого произведения, и о других, Фолеевский отмечает связь прозы Норвида с европейской новеллистикой, особенно с романтической. Но творческие и эстетические принципы Норвида определили то, что у него есть и произведения, вполне оригинальные по структуре, по жанру, например «Белые цветы», где проявляются новые качества, поэтому такого типа произведения можно назвать «антиновеллами». Мы можем сказать, что автор доклада, во-первых, не рассмотрел жизненных основ своеобразия произведений Норвида, а обратилась только к их литературным истокам, а, во-вторых, явно поддался

моде — заговорил об «антиновелле», как это характерно для современного западноевропейского литературоведения, которое так часто ищет теперь у писателей «антироманы», «антиновеллы» и «антидрамы».

В докладе А. Лёмпицкой о Выспяньском показан идейный путь писателя, но безотносительно к польскому реализму. Лишь отмечается, что творческие поиски писателя были поисками «правды жизни», но самые формы ее выражения имели романтический характер.

Мы остановились на докладах З. Фолеевского и А. Лемпицкой потому, что они посвящены творчеству писателей, об отношении которых к реализму в литературоведении идут споры.

В. Пинто явно преувеличила народничество Елин Пелина, так же как преувеличила роль связи писателя с крестьянами западной Болгарии (шопами), она даже назвала Елин Пелина «шопским гуманистом». Касаясь вопроса о реализме писателя, В. Пинто иронически говорит о том, что некоторые качества творчества Елин Пелина заставляют его называть «реалистом» или «критическим реалистом». По поводу же этих терминов она замечает, что они «произвольно употребляются, редко получая удовлетворительное определение». Она приводит слова самого Елин Пелина: «Говорят, я реалист. Я был, как толкуют мне некоторые мои друзья, представителем критического реализма в нашей литературе». Сам же писатель отмечал два важных качества своего творчества: он писал лишь о том, что хорошо знал, и всё, что он писал, было правдой. Отношение В. Пинто к реализму не позволило ей раскрыть особенности реализма Елин Пелина. Она иронически заявляет: «Если Елин Пелин и был реалистом в каком-либо смысле, то его реализм не был фактографическим, он и не был попыткой фактографически изображать реальную жизнь». В. Пинто ограничивается этими общими замечаниями о реализме выдающегося болгарского писателя, творчество которого представляет собою новый этап развития болгарского реализма. Так, неправильное отношение к проблеме реализма не позволяет В. Пинто подойти с глубоким пониманием к творчеству Елин Пелина.

Югославский ученый Стоян Суботин анализировал роман польского писателя-революционера Теодора Томаша Ёжа «Ускоки» (1870), посвященный изображению борьбы против турок и сербских и хорватских ускоков на рубеже XVI—XVII веков. Творчество Ёжа содействовало развитию реализма в польской литературе. Реалистические черты есть и в этом романе, который был весьма популярен; в 1871 г. он был переведен на русский язык. Но реализм его неглубок. Автор доклада, нам кажется, неправильно считает одной из реалистических черт этого произведения перенесение писателем особенностей жизни и борьбы польской эмиграции на ускоцкую среду.

Польский литературовед Хенрик Маркевич рассматривал тетралогию польской писательницы Марии Домбровской «Ночи и дни» (1931—1934) в связи с традициями польской реалистической прозы. Продолжая лучшие ее достижения, писательница в то же время внесла много нового в реалистическое изображение действительности. В ее произведении широко проявилась эпичность, в нем нет той постоянной ноты трагизма, которая сильно звучит и у Жеромского и у Выспянского. Значительно обогащен язык. Основные достижения Домбровской — это достижения в изображении современной жизни общества.

Весьма интересен доклад Л. Н. Штильмана (США) «Наблюдения над некоторыми особенностями композиции и стиля в романе Толстого «Война и мир»». Довольно убедительно и конкретно показаны взаимная зависимость и обусловленность стилистических и повествовательных приемов, развертывания сюжетных линий, трактовки образов и выражения философских идей в этом романе. Рассматривая главным образом сцены, рисующие Бородинскую битву, автор доклада останавливается на связи образов Наполеона и Пьера Безухова с философским отступлением о свободе и необходимости. Он раскрывает тот механизм «сцепления», о котором писал Толстой в одном из писем к Страхову, как о законе композиции в его романе. Связь абстрактно-рассудочной и повествовательно-драматической линий в романе, сцепление сцен показывают, что Толстому свойственна необычная последовательность в повествовании и тщательная мотивировка каждого момента. В этом проявляется мастерство писателя. Правильно показав многие особенности композиции и стиля романа, Л. Н. Штильман, однако, не сказал о том, что эти особенности свойственны реалистическому методу изображения действительности. Отметив, что для Толстого характерны «описания потока явлений, который, проходя через индивидуальное сознание, оформляется и окрашивается этим сознанием», автор доклада не показал принципиальных отличий в использовании этого приема у Толстого и Джемса Джойса, о каком упоминается в докладе. А дело состоит в том, что у Толстого описание потока явлений мотивировано каждый раз особыми условиями сцены или эпизода, тогда как у Джойса оно становится единственным приемом, используемым постоянно и поэтому без мотивировки особенностями изображаемой сцены. Тут и выясняется отличие реализма Толстого от нереалистического творчества Джойса. Толстому принадлежит разработка этого богатого и глубокого средства выразительности. Но Джойс и его последователи довели использование приема изображения «потока сознания» или «потока явлений» до абсурда.

Сопоставления творчества писателей-реалистов с целью установления своеобразия, а также с целью выяснения общих закономерностей развития реализма сделаны были в докладах: Джона Мерсеро (США) «Лермонтов и Бальзак», Мечислава Гергелевича

(США) «Прус и Гончаров», Ральфа Мэтлоу (США) «Достоевский и политические романы Конрада», Томаса Виннера (США) «Речевая характеристика в «Иванове» Чехова и «Разбойнике» Чапека».

Джон Мерсеро исходит из мысли Б. В. Томашевского, высказанной в статье «Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция» (Литературное наследство, № 43—44. М., 1941), что «школа Бальзака послужила толчком к овладению новыми средствами, которые помогли Лермонтову развернуть свой собственный и оригинальный замысел». Созревание Лермонтова Б. В. Томашевский объяснял особенностями русской жизни и развитием русской литературы. Но Мерсеро несколько изменил методологию: он сделал ударение на влиянии Бальзака. И хотя он отверг предположение Томашевского, что «Шуаны» повлияли на «Вадима», он старается доказать влияние других романов и особенно «Шагреновой кожи» на «Героя нашего времени». Мерсеро находит общее в темах, героях и завязках этих произведений и в социальных взглядах авторов. Бальзак, считает он, содействовал переходу Лермонтова от романтизма к реализму. Свое положение автор доклада старается доказать сопоставлением отдельных мест романов. Но это мало убедительно. Следовало выработать более надежные приемы доказательства. А главное, необходимо было помнить, что нельзя предполагать столь примитивную творческую работу у такого большого художника, как Лермонтов. Конечно, в общем воздействии творчества Бальзака на Лермонтова едва ли есть основания сомневаться, но это очень общее заключение. Оно подлежит развитию и доказательству, но не такими путями, как это делает Мерсеро.

М. Гергелевич, сопоставляя «Куклу» Пруса и романы Гончарова, отмечает заслугу Пруса в том, что когда после восстания 1863 года польское общество стало избегать связей с русской культурой, Прус в противовес этому широко обращался к русской литературе, в частности к творчеству Гончарова. М. Гергелевич обнаруживает сходство романов Пруса и Гончарова в некоторых деталях, но считает это не столько признаком непосредственного влияния русского писателя, сколько сходством изображаемых Прусом и Гончаровым социальных процессов. С таким положением нельзя спорить. Но М. Гергелевич иногда доказывает влияние Гончарова сходством уж очень мелких деталей в романах русского и польского писателей. Однако важно другое: М. Гергелевич первый обратил внимание на творческую связь Пруса с Гончаровым. Это дополняет картину взаимоотношений русской и польской литератур, это в известной степени помогает и точнее определить основные черты художественной манеры писателей.

Своеобразный вывод из сопоставления романов английского писателя Джозефа Конрада и романов Достоевского делает Ральф Метлоу в своем докладе. Он указывает сходство романов: «На взгляд Запада» и «Преступления и наказания», «Тайного агента»

и «Бесов». В первом случае он видит сходство героев, которым свойственны одиночество и вера в разум, побуждающие их признаться в преступлении; он отмечает последствия этого, сходство фигур извозчика Земяничка и красильщика Миколки, советника Микулина и следователя Порфирия. Важно и общее место действия — Петербург. Но это не результат влияния Достоевского на Конрада, а результат полемики Конрада с русским писателем, романы которого его не удовлетворяли и которые он хотел как бы переделать и изменить в своем духе, напоминая о разуме и морали.

Наблюдения Р. Метлоу очень интересны. И возможно, что сходство романов Конрада с романами Достоевского родилось из полемики первого со вторым. Но Р. Метлоу явно преуменьшил прогрессивные стороны романов Достоевского, сделав из него только реакционера и мистика, и таким образом упростив его, и преувеличил прогрессивные стороны романов Конрада, т. е. тоже упростил его.

Томас Виннер, сопоставляя речевые характеристики героев пьесы Чехова «Иванов» и пьесы Чапека «Разбойник», не преследует цели раскрыть какие-либо влияния. Он стремится показать, как в момент творческого роста обоих писателей вполне закономерно обогащаются у них средства речевых характеристик персонажей. Обогащение происходит в результате использования и литературного языка, и разговорного, и местных диалектов, и жаргонов. Автор доклада отмечает, что такое богатство свойственно реалистическому искусству. Язык чеховских героев он считает более сложным.

В докладах о творчестве писателей-реалистов были поставлены и вопросы о судьбе их произведений или творчества в целом в последующем развитии литературы. Это были вопросы разного объема и значения. Так, бельгийский литературовед Жан Бланков в докладе «Герои Грибоедова и Тургенева в произведениях Салтыкова-Щедрина» говорил о том, что глубоко типичные и жизненные образы писателей-реалистов живут затем в самой литературе. Герои Фонвизина встречаются в «Евгении Онегине» Пушкина, в «Тамбовской казначейше» Лермонтова, в «Современниках» Некрасова. Особенно часто литературные герои появляются в произведениях Салтыкова-Щедрина, который вводит в свои очерки и героев Фонвизина, и героев Гоголя, но особенно часто героев Грибоедова и Тургенева. Это характерно обычно для сатирических произведений, в которых проявляется условность изображения.

Алина Нофер (Польша) посвятила свой доклад теме «Сенкевич вчера и сегодня», в котором дала обзор литературы о Сенкевиче, охарактеризовала трактовку его творчества в целом, отдельных его произведений и отдельных проблем. Касаясь романтических тенденций в творчестве Сенкевича, Алина Нофер не показала, как же в научной литературе освещается отношение Сенкевича к реализму, а, кстати сказать, и к натурализму. А это один из важных

вопросов, решение которого в значительной степени определяет общее понимание творчества писателя.

Янина Кульчицкая-Салони в докладе «Болеслав Прус в глазах потомков» также дает обзор литературы о писателе. Останавливается она и на понимании реализма Пруса. Правда, работы об этой проблеме появились только в Народно-демократической Польше. Это монография Зыгмунта Швейковского «Творчество Болеслава Пруса» (1947), книга Генрыка Маркевича «Критический реализм в творчестве Болеслава Пруса» (1950), его же книга «Прус и Жеромский» (1954), в которой есть глава «Образ эпохи в «Кукле», там же есть глава «О реализме» Фараона». Вопрос о реализме Пруса рассматривается и в книге Я. Кульчицкой-Салони «Болеслав Прус» (1955). Из обзора, данного в этом докладе, ясно, что проблема реализма Пруса не нашла еще в польском литературоведении обстоятельного исследования. Кроме того, в самом докладе этому вопросу явно не было придано должное значение, тогда как это, несомненно, один из основных вопросов творчества Пруса.

Предметом доклада Г. Жекулина (Англия) был роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» как предшественник социалистического реализма. Автор доклада хорошо знаком с советской литературой по вопросам социалистического реализма и в начале излагает понимание этого метода советскими литературоведами. Указав его основные особенности (утверждение действительности, партийность, эстетический идеал — должное как прекрасное, обращение к современности, изображение жизни в ее революционном развитии, революционную романтику) и сославшись на то, что советские ученые рассматривают социалистический реализм как продолжение лучших традиций критического реализма (работы С. М. Петрова, А. И. Ревякина и др.), докладчик считает закономерным поставить вопрос о романе Чернышевского как о произведении, в котором проявились черты, сходные с основными признаками социалистического реализма. Упомянув формулу «утверждающий и критический характер литературы социалистического реализма» (А. И. Ревякин), Г. Жекулин заявляет, что и по отношению к реализму романа Чернышевского тоже можно применить эту формулу. Если в образах Веры Павловны, Лопухова и Кирсанова проявился утверждающий характер реализма романа, то в образах Марьи Алексеевны и Сторешникова — его критический характер. Г. Жекулин допускает недооценку художественной силы романа Чернышевского, главным образом подчеркивая его идейное значение. Но в то же время он высоко ставит искусство писателя в создании образа Марьи Алексеевны, а образ Веры Павловны считает весьма убедительным. С исторической точки зрения он прав: роман Чернышевского, несомненно, был одним из предшественников литературы социалистического реализма.

Несколько докладов было посвящено отношениям реалистического творчества славянских писателей и литератур других наро-

дов, прежде всего западноевропейских. Вильям Эджертон (США) в докладе «Проникновение русской литературы XIX века в другие славянские страны» отмечает два пути проникновения русской литературы к западным и южным славянам: через Францию и Германию и непосредственно из России. Докладчик явно преувеличил роль первого пути, который, по его мнению, был основным во второй половине XIX в., в первой же половине века характерны были прямые связи. В. Эджертон сужает и сферу распространения русской литературы и число писателей, пользовавшихся большой известностью. Таким писателем он считает только Тургенева. Подобного рода заключения опровергаются многочисленными новыми работами о связях русской литературы с другими славянскими и о роли русской литературы в формировании передовых течений, и прежде всего реализма, в литературах западных и южных славян. Доклад В. Эджертона вызвал справедливые возражения литературоведов многих славянских стран. Они указали на то, что произведения русских писателей ввиду близости языков читались в других славянских странах часто в подлиннике; что переписка писателей, публикация переводов произведений русских писателей и многие другие факты опровергают суждения В. Эджертона. Он говорит в докладе о русской литературе XIX в., а это прежде всего реалистическая литература и она не только широко была известна в славянских странах, но и играла важную роль в общественной жизни этих стран и в развитии реализма в их литературах, содействуя этому процессу, что обуславливалось как идейной глубиной и художественным совершенством произведений русских писателей, так и сходными социально-историческими условиями жизни русского и других славянских народов.

Ежи Петркевич (Англия) в докладе «Польская литература в европейском контексте» лишь бегло упомянул о польском реализме — о «Мужиках» В. Реймонта, романах Б. Пруса, романах М. Хороманьского, к творчеству которого прилагает термин «новый реализм». Но сущности классического и «нового» реализма докладчик не понял.

Эдмунд Янковский (Польша) в докладе «Европейский успех Элизы Ожешко» показал огромную популярность романов и повестей писательницы в славянских странах, а также в Германии, Австрии, Франции, Швеции и т. д. Объясняя этот успех, докладчик отмечает ряд причин: и сходство жизненных условий, что вызывало интерес читателей, и прогрессивность, демократизм воззрений писательницы, и ее реалистическое мастерство, характеризующееся такими ценными качествами, как простота повествования и композиции, естественность развития действия. Успех Ожешко — доказательство доходчивости реалистического искусства.

В значительном числе докладов выяснялась роль русского реализма в развитии передовых течений литератур других народов,

как славянских, так и неславянских. Н. Е. Крутикова (СССР) в докладе «Русский реализм и становление украинской реалистической прозы» показала важное значение творчества крупнейших русских прозаиков-реалистов в процессе формирования реализма в украинской литературе, выработке основных жанров прозы и обогащении средств изображения. В. В. Барысенка и В. У. Ивашиш (СССР) в докладе «Роль русской классической литературы в развитии реализма белорусской литературы начала XX столетия» обстоятельно осветили значение творчества великих русских реалистов для процесса формирования реализма в белорусской литературе — прежде всего в творчестве Янки Купалы, Якуба Коласа, Максима Богдановича, а также более молодого поколения белорусских писателей. Прогрессивная идейность, яркая национальная форма, своеобразный жанр белорусского рассказа, а затем и романа складывались при усвоении творческого опыта и продолжении лучших традиций замечательного искусства русских реалистов.

Георгий Димов (Болгария) в докладе «Традиции русской революционно-демократической эстетики в формировании и развитии болгарской литературной критики» приходит к выводу, что усвоение болгарской критикой основных положений русской революционно-демократической эстетики содействовало формированию и развитию реализма в болгарской литературе, так как эта эстетика неразрывно связана с теорией реализма. Характерно, что болгарская критика еще в самый момент ее зарождения становилась на позиции реализма. Благодаря этому болгарская литература сыграла важную роль и в зарождении реализма в других литературах (роль Л. Каравелова в сербской литературе). Принципы реализма, выработанные Белинским, Чернышевским и Добролюбовым, стали довольно рано для болгарской литературы основными принципами, которые, естественно, находили свое конкретное осуществление в своеобразных для болгарской литературы формах. Это как бы было реализацией замечательной мысли Белинского о том, что когда прогресс одного народа осуществляется путем культурных заимствований у других народов, то это совершается в национальном аспекте, без чего не может быть прогресса.

Интересные доклады представили румынские литературоведы. Особенно надо отметить доклад Татьяны Николеску «К вопросу о значении русского романа для развития румынской прозы в конце XIX и в начале XX веков (1880—1917)». В эти годы русский роман впервые проникает в Румынию, особую популярность получают произведения Тургенева, Толстого и Достоевского. Их влияние на румынскую литературу шло как в идейном, так и в эстетическом плане. Благодаря усвоению творческого опыта русской литературы в жанре романа румынским писателям Л. Ребряну, К. Петреску, М. Садовяну, Дж. Калинеску и другим

удалось создать произведения большого жизненного значения, высокого искусства. Их произведения сыграли важную роль в дальнейшем развитии румынской литературы и стали классическим ее наследием.

В докладе Тамары Гане было показано, как под воздействием общественных и эстетических воззрений русских революционных демократов в румынской и болгарской литературе стали возникать общие явления, что в свою очередь содействовало в дальнейшем творческому сотрудничеству этих литератур. А. Ковач особо остановился на судьбе эстетического наследия Белинского, эстетика и критика которого оказали огромное влияние в Румынии и способствовали развитию теоретической мысли и обогащению художественной практики, прежде всего реалистической литературы.

Следует отметить доклад украинского литературоведа Е. П. Кирилюка «Украинские писатели — революционные демократы и литературы западно- и южнославянских народов в XIX столетии». В этом докладе собрано много фактов, довольно полно показано значение творчества крупнейших украинских писателей, и в первую очередь Шевченко, Марко Вовчка и Ивана Франко для других славянских литератур.

Итак, можно сказать, что проблематика критического реализма в докладах, представленных на съезд, освещалась довольно разносторонне. В докладах были сообщены новые материалы и содержались ценные мысли. В части докладов раскрывалось мировое значение реализма славянских литератур. Доклады в основном носили научный, объективный характер, их положения обстоятельно обосновывались. Разработка проблематики критического реализма показала превосходство марксистско-ленинской методологии над эклектической в изучении истории литературы и решении теоретических вопросов. В некоторых докладах, представленных на съезд, имело место тенденциозное и неглубокое освещение проблем, что вызывало дискуссии, в результате которых восстанавливалась научная истина и исправлялись ошибки и неправильное толкование литературных явлений.

V международный съезд славистов сделал несомненный шаг вперед в изучении реализма славянских литератур. Это подтверждается, например, сопоставлением его итогов с тем, какие результаты в освещении реализма дал IV международный съезд славистов. На V съезде проблемам реализма было посвящено больше докладов, нежели на IV. Расширилась проблематика докладов: вместо двух докладов, касавшихся общих проблем славянского реализма, теперь представлено 14; ранее освещался реализм лишь шести славянских литератур, теперь — восьми литератур; ранее выделялось пять основных проблем (общие вопросы, связи литератур, реализм в национальной литературе, творчество отдельных писателей, отдельные произведения), теперь, кроме того, и сопоставление

творчества двух писателей, жанры, историческое значение реализма. На IV съезде особенно высоко были оценены доклады: Ю. Доланского «К вопросу о генезисе и этапах развития реализма в славянских литературах», Г. Цанева «Возникновение и развитие критического реализма в болгарской литературе», Д. В. Чалого «Становление реализма в украинской литературе», Х. Маркевича «Проблема реализма в свете последних историко-литературных дискуссий в Польше», Б. Новаковича «Возникновение и развитие реализма в сербской литературе». V съезд, как видим, с одной стороны, развил то, что было сделано на IV, а с другой — несомненно обогатил проблематику изучения реализма славянских литератур, углубил его изучение, большее внимание уделил общим проблемам, что, мы полагаем, правильно.

Итоги рассмотрения проблем критического реализма в славянских литературах на V международном съезде славистов следует признать значительными. С этими итогами будут считаться ученые при дальнейшем изучении этих проблем.

У ИСТОКОВ СЛОВЕНСКОГО РЕАЛИЗМА

В своем обширном и детальном исследовании «Эстетические основы литературной критики Левстика»¹ известный словенский литературовед и критик Борис Патерну обращается к изучению одной из самых важных сторон многообразной деятельности Франа Левстика (1831—1887) — выдающегося борца за самобытность словенской культуры, просветителя и демократа, талантливого писателя, критика и публициста. В середине 50-х годов XIX в. Левстик заложил основы эстетики реализма в словенской литературе; он стремился направить творчество своих современников в русло реализма и воплотить принципы последнего в собственной литературной практике.

Необычайно волевая, деятельная, неподкупно честная натура Левстика, его жизнь, прошедшая в трудной и мужественной борьбе с консервативно-клерикальными, проавстрийскими кругами, с протезируемым ими псевдопатриотическим стихоплетством, в борьбе за демократизацию общественной жизни и искусства, за народность, правдивость и подлинную художественность литературы заслуженно привлекали к себе внимание крупнейших словенских литературоведов — И. Приятеля, А. Слодняка, Й. Видмара, М. Боршник, А. Оцвирка и др.

Работа Б. Патерну, как нам представляется, плодотворно развивает ту линию в левстиковедении, которую ярко представил проф. А. Слодняк. Это линия строго исторического изучения теоретического и художественного наследия словенского просветителя в его обусловленности современной общественно-политической и литературной обстановкой, линия выявления связи между реалистическими воззрениями Левстика и его борьбой за демократию.

Среди исследователей нет единого мнения о характере реализма Левстика, о соотношении реализма и романтизма в его практике и теории. В связи с этим Б. Патерну поставил перед собой цель

¹ В. P a t e r n u. Estetske osnove Levstikove literarne kritike. Ljubljana, 1962. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием в скобках страницы.

точно определить специфику реализма Левстика, исследовав наименее изученную сферу его наследия, а именно эстетические основы, отправные точки его литературной критики. Автор идет при этом двумя путями — устанавливая преемственную связь эстетических взглядов критика с предшествующими эстетическими теориями и раскрывая конкретную специфику содержания этих взглядов.

Читатель найдет в книге богатый материал, рисующий состояние словенской эстетической мысли перед вступлением Левстика на критическое поприще. В частности, освещено здесь и сотрудничество в этой области между словенскими и хорватскими авторами. Реконструируя эстетические взгляды Левстика, Б. Патерну привлекает не только его теоретические высказывания, содержащиеся в статьях и набросках, но и его философскую лирику, поэтическую сатиру и переписку.

Левстик — представитель словенской интеллигенции, вышедшей из народных низов, захваченной идеями революции 1848 года и продолжающей бороться за осуществление демократических идеалов в последующие десятилетия. «От своего поколения Левстик тогда явственнее прочего отличался тем, что сильнее ощутил культурную незрелость и политический оппортунизм внутри национального лагеря и с юношеских лет, дерзко и с большим моральным ожесточением ополчился против них, сначала в литературных, а сравнительно скоро — и в политических вопросах» (175).

С большим мастерством автор раскрывает процесс становления Левстика как критика, обособления критики в самостоятельный жанр его творчества. Скрупулезным анализом текстов он доискивается до тех внутренних импульсов, которые толкали Левстика в сторону реализма, побуждали отбросить эпигонский романтизм. Тяготение Левстика к реализму автор связывает и с его чрезвычайно «земной», деятельной, боевой натурой, и с его преклонением перед человеком во всей его духовной и физической красоте, и с его неподдельным стремлением добиться осуществления чаяний народа, крестьянства. Несколько слабее показаны автором объективные предпосылки зарождения реализма. Выступая против ремесленничества и психологической беспомощности, распространенных в словенской литературе 50-х годов, молодой критик ощущает потребность в объективных эстетических критериях. Б. Патерну обстоятельно разбирает труды по эстетике, входившие в круг чтения Левстика, и устанавливает, что наибольшее влияние на формирование эстетических основ его критики оказал Лессинг. Автор раскрывает историческую обусловленность этого обращения к наследию великого немецкого просветителя, чья борьба за самобытность немецкой культуры и гуманизм были близки и понятны Левстику, перед которым стояли — в иной исторической обстановке — аналогичные задачи. Сравняя систему воззре-

ний Левстика с эстетическим учением Лессинга, автор указывает и на совпадения и на те моменты, которые свидетельствовали о преодолении словенским критиком устарелых взглядов своего учителя, в частности, на полный разрыв Левстика с метафизикой.

В качестве ключевых проблем эстетики Левстика Б. Патерну выдвигает вопросы о возникновении и назначении поэтического искусства, отношениях между поэтической и реальной действительностью, теории характера и литературном языке. Чрезвычайно тонкий, пронизательный, чуткий к разного рода нюансам и деталям анализ, проводимый Патерну, создает весьма конкретное и многогранное представление о системе взглядов выдающегося критика, ее индивидуальном своеобразии, продиктованном и субъективным психологическим складом Левстика и, может быть, в еще большей степени социальной и культурной ситуацией в Словении.

Разбирая концепцию характера у Левстика, Б. Патерну показывает ее тесную связь с эстетикой классического реализма (или, другими словами, просветительского реализма). Левстик трактует характер как единство индивидуального и типического, выдвигает требование психологической цельности, значительности и активности образа, мотивированности средой. Характерной чертой левстиковской теории характера (присущей, как констатирует автор, всему начальному периоду развития словенского реализма) является то, что по сравнению с немецкими и русскими эстетиками он придавал меньшее значение реалистической индивидуализации образа. «Национальная специфика была главной чертой его типологии характеров, и это несколько заслонило от него внутреннюю сложность индивидуальной природы человека, а также противоречия социальной жизни... Его представление о типичности было, с одной стороны, обусловлено отношениями, существовавшими в еще недостаточно дифференцированном обществе, а с другой — идеями национального возрождения и защиты национальной культуры» (296).

В книге с исчерпывающей полнотой представлены сильные стороны эстетической концепции Левстика: его вера в высокое гуманистическое назначение литературы, призванной облагораживать человека, гражданственность, вера в разум, требование подчинения поэтической фантазии законам реальной действительности, требование психологической достоверности и цельности характеров, понимание важности действия, фабулы, как формы проявления, самораскрытия характеров и их взаимоотношений, отталкивание от формалистической эстетики и т. д. Автор указывает на непреходящую ценность этих принципов, к которым вновь и вновь обращаются представители прогрессивных направлений словенской литературы (в том числе представители социального реализма 30-х годов и современной словенской марксистской критики). Эта мысль о непреходящем характере, повторяемости прин-

ципов реализма «классического» типа², его связи с идеологией революционных, восходящих классов, нуждам которых отвечает тип правдивого искусства, в котором гармонически уравниваются чувство, фантазия и разум, постижение закономерностей объективного мира и раскрытие внутренней жизни человека и т. д., является идейно-теоретическим ядром книги.

Определение реализма Левстика как реализма «классического» типа, на наш взгляд, аргументировано Б. Патерну вполне убедительно. Однако после прочтения книги возникает ощущение, что Б. Патерну представляет себе систему взглядов Левстика гомогенно реалистической, лишенной примесей романтической эстетики. Согласиться с этим мешают и многие особенности художественного творчества и ряд высказываний Левстика (тесная связь с фольклором, романтический характер сюжетов, предлагаемых им словенским писателям в «Путешествии от Литии до Чатежа» и т. д.). Думается, что один из рецензентов книги, Т. Шифрер³ прав, утверждая, что реализм у Левстика переплетается еще с некоторыми чертами романтизма.

Приходится также отметить, что представление автора о русских критиках — Белинском, Добролюбова, Чернышевском — выглядит обедненным и не во всех деталях верным. В частности, называя Белинского метафизиком и гегельянцем (295), автор как бы отсекает весь тот период деятельности критика, который развернулся после того, как он понял, что «лучше умереть, чем мириться» с философией Гегеля (письмо к Боткину, 1841). Слишком прямолинейно и упрощенно толкует автор мысль Чернышевского

² О «классическом» реализме Б. Патерну пишет следующее: «...Такое понимание искусства в основном было и остается присущим глашатаям тех общественных сил, которые находятся накануне или в разгаре своего исторического утверждения. Другими словами, оно соответствует такому состоянию человеческого бытия и сознания, когда они находятся в стадии конкретного осуществления своих стремлений и идеалов, их претворения в объективную действительность. И притом в такой стадии (ступени) осуществления, которая не зашла еще так далеко, чтобы сознание человека оказалось перед новыми, неразрешимыми для него противоречиями, перед объективными явлениями, которые поселяли бы в этом сознании сомнение во всем, растерянность, анархический бунт или отчаяние. Поэтому глашатаи таких эпох и исторических ситуаций приспособляли свои мысли, желания и чувства к данной реальности и в то же время активно изменяли реальность в соответствии с ними. Действительность предстала перед ними не как вечно новая, чуждая и пугающая загадка, а как нечто разумное и, несмотря на все несовершенства и изъяны, исправимое... Короче говоря, между человеком и обществом, между индивидуальным и всеобщим, между чувством и мыслью, между мыслью и деянием, между идеалом и действительностью, а также между добром и красотой не существовало настоящего отчуждения или разрыва, но напротив — осознанное, действительное, в диалектическом смысле гармоническое соотношение» (173—174).

³ T. Šifrer. K Paternujevim «Estetskim osnovam Levstikove literarne ritike». — «Sodobnost», 1963, štev. 6.

о том, что литература должна быть «учебником жизни», считая это призывом к голой дидактике (180).

Большим достоинством исследования Б. Патерну является четкость и простота изложения — простота, которая, несомненно, потребовала огромного труда от автора, но зато сделала его талантливую книгу о сложных и специальных вопросах эстетики интересной и доступной достаточно широкому кругу читателей. (Кстати сказать, ясность изложения, забота о максимальной доходчивости составляет одну из добрых традиций словенской литературоведческой науки.) При этом нельзя не пожалеть, что восприятие авторской концепции несколько затрудняется повторами и перегруженностью сравнительным материалом (изложение теории Лессинга и немецких эстетиков первой половины XIX в.). Подчас этот сравнительный материал во много раз превышает размеры текста, посвященного собственно Левстику (особенно в главе о теории характера).

НОВАЯ МОНОГРАФИЯ О БОЖЕНЕ НЕМЦОВОЙ

Столетие со дня смерти выдающейся чешской писательницы Божены Немцовой было отмечено не только переизданиями ее произведений: в обширную «немцовиану» влились и три новых труда. Накануне юбилея, в 1961 г., вышел составленный Рудольфом Гавелом и Мирославом Гержманом сборник воспоминаний современников о Немцовой¹; осенью 1962 г. появилась подготовленная Мирославом Лайске библиография литературы, связанной с изданиями произведений Немцовой и с изучением ее творчества не только в Чехословакии, но и в других странах²; и, наконец, в самом конце юбилейного года была издана содержательная монография о Немцовой, принадлежащая перу Моймира Отрубы³. Эти труды не только подводят итог изучению литературного наследия писательницы, но и открывают новые перспективы. Первая из названных книг привлекает внимание как живое свидетельство современников о Немцовой. Вторая — представляет собой самый полный из всех существующих библиографических справочников о ней. Третья — охватывает весь жизненный и творческий путь писательницы. Этот труд обобщающего характера заслуживает специального рассмотрения.

Сам автор охарактеризовал свою книгу как научно-популярный очерк. Она выпущена издательством «Свободное слово» в серии «Наследие прогрессивных деятелей нашего прошлого» и целеустремлена прежде всего на то, чтобы заинтересовать широкого читателя новизной концепции, свежестью осмысления материала,

¹ «Božena Němcová ve vzpomínkách». Vybral, uspořádal, k vydání připravil, ediční poznámkou a vysvětlivkami opatřil Rudolf Havel a Miroslav Heřman. Předmluvu napsal a obrazovou část sestavil Rudolf Havel. Praha, «Státní nakladatelství krásné literatury a umění», 1961.

² Miroslav L a i s k e. Bibliografie Boženy Němcové. Praha, «Státní pedagogické nakladatelství», 1962.

³ Mojmír O t r u b a. Božena Němcová. Praha, «Svobodné slovo», 1962, 274 str.

увлечь темпераментом изложения. Об ориентации на широкого читателя свидетельствует и сама композиция книги, где к очерку о жизни и творчестве писательницы придано в качестве необходимого приложения собрание выдержек из ее писем и произведений, дополнительно иллюстрирующих основные положения автора. И все же эту книгу следует отнести к разряду исследований.

Казалось бы, что можно добавить к сказанному о Немцовой в трудах известнейших чешских авторов: Я. Влчека, Ф. Кс. Шальды, В. Тилле, Зд. Неядлы, Я. Мукаржовского, Ю. Фучика, Ф. Водички? Однако, синтезируя достижения своих предшественников, автор новой монографии ставит и решает и свои задачи.

Известна мысль Фучика о том, что Немцова была первой настоящей современной женщиной Чехии. Эта мысль нашла разностороннее обоснование в книге М. Отрубы, в восьми главах которой воссоздана последовательная картина развития личности писательницы. Немцова выступает как яркий исторический пример человека-творца, в неуклонной и бескомпромиссной борьбе со всем отжившим, сознательно развивавшим в себе черты человека нового времени. М. Отруба показывает, как эта неуклонная борьба за самоутверждение и дала Немцовой возможность приблизиться к познанию реальных процессов жизни, наполнила созидательной силой ее произведения, обусловила, наконец, живую связь великой писательницы с современностью, вызывая у людей нашего времени все новый и новый интерес к ее творчеству.

Для работы такого характера естественно, что в ней большое место уделено биографическому материалу. М. Отруба опирается прежде всего на известные разыскания В. Тилле и М. Новотного, сделавших в этой области так много, что каждый новый исследователь волей-неволей вынужден оперировать добытыми и уже как-то осмысленными ими данными⁴. Ценно, что М. Отруба сумел иначе сгруппировать известные факты и осветить их по-новому. Созданная им картина во многом отличается от той, которую представил в своей монографии В. Тилле. Это становится ясным уже по прочтении первой главы, посвященной детским и девичьим годам Немцовой.

М. Отруба критически пересмотрел материал и концепцию своего предшественника. Он пристально изучил документы эпохи, заново прочитал до сих пор не вполне расшифрованные краткие заметки Немцовой о ее юности и знаменитое ее письмо к неизвестному адресату. Воссозданный им образ исторически, да и психологически значительно обоснованнее того, что вырисовывается на страницах книги В. Тилле.

⁴ Имеется в виду монография: Vaclav Tille. Vožená Němcová—капитальный труд, выдержавший уже восемь изданий. В последний раз вышел в Праге в 1947 г. с добавлением новых биографических материалов, добытых М. Новотным.

Говоря о писательнице, М. Отруба исходит прежде всего из мысли о необыкновенной силе ее духа, нравственной независимости, незаурядной творческой одаренности. В отличие от В. Тилле, ищущего на протяжении почти всей жизни писательницы следов духовного воздействия на нее более опытных литераторов — Й. Чейки и, в особенности, В. Б. Небеского, — М. Отруба справедливо отводит им более скромное место в ее творческой биографии. Он делает это, опираясь на целую сумму фактов и прибегая к убедительным доводам из области психологии творчества.

Различие между принципами работы обоих исследователей еще отчетливее выступает во второй главе, вобравшей у М. Отрубы, как и у В. Тилле, материал о первом пражском периоде жизни Немцовой. Различное прочтение в сущности одного и того же материала, разный способ обобщения фактов привели и к глубокому различию в выводах. Подводя итог этому периоду, В. Тилле усматривает причину того, что начинающая писательница так быстро нашла свое место в обществе пражских патриотов, скорее всего в личном обаянии красивой женщины и к тому же человека «острого ума и благородного сердца» (он ссылается здесь на слова словенского писателя Станко Врза о Немцовой), а внутренний смысл этого периода для нее самой определяет как «свершение задушевной девичьей мечты о таком человеке, которому бы удалось вырвать ее из рутины повседневности и перенести в чудесный мир мечтаний»⁵. М. Отруба рассматривает этот период жизни писательницы под другим углом зрения. Он считает, что в Праге Немцова «необыкновенно развилась духовно, обогатив себя на всю жизнь верой в демократические идеалы нового века»⁶, что «по уровню своего сознания она стала здесь человеком новой эпохи»⁷, что «за короткое время она настолько проникла в мир чешской культуры, что постигла ее в полном объеме. Она усвоила в общих чертах все, что по существу как раз и создавало новую чешскую духовную жизнь и таким образом сама стала его частью»⁸.

Параллель между книгами В. Тилле и М. Отрубы приведена не для того, чтобы восхвалить новый труд в ущерб старому. Хотелось лишь оттенить методологическую разницу между ними.

Книга написана живо и интересно. Каждая ее страница свидетельствует об увлеченности автора своей темой, о его горячей любви к творчеству замечательной писательницы. М. Отруба заражает этой любовью и читателя и ведет его за собой, заставляя верить в основательность сделанных им наблюдений и выводов — качество безусловно ценное для книги подобного типа. Однако,

⁵ Václav Tille. Božena Němcová.— Miloslav Novotný «Nové kapitoly o Božene Němcové». Praha, 1947, str. 74.

⁶ Mojmír O t r u b a. Božena Němcová, str. 55.

⁷ Там же, стр. 49.

⁸ Там же, стр. 55.

несмотря на все достоинства, книга нуждается в некоторых уточнениях и дополнениях.

М. Отруба представляет читателю путь духовного роста Немцовой, по его собственному выражению, как непрерывное движение по идущей в высь спирали, каждый последующий виток которой соответствует новому, все более совершенному этапу ее развития как человека и как художника. Действительно, Немцова не останавливалась на достигнутом, ее жизнь была полна идейных и творческих исканий; не обнаружить в ее творческой биографии и случившихся у иных писателей срывов и падений. И все же намерение представить путь Немцовой в виде такой стремительной спирали приводит к невольному выпрямлению (пусть это не звучит странно рядом со словом «спираль») творческой личности писательницы. Автор книги нередко приглушает то, что может, по его мнению, бросить какую-то тень на эту личность.

Так, характеризуя отношение Немцовой к национальному вопросу, ее участие в национально-освободительном движении, М. Отруба справедливо оттеняет широту взглядов писательницы. Он указывает на ее дружеское отношение ко всем народам и нациям и, особенно, на ее глубокую заинтересованность в судьбе всех славянских народов, о тесном культурном сотрудничестве с которыми она мечтала. Но об отношении ее к собственной нации и связанных с этим проблемах Отруба говорит мало и глухо. Возможно, это зависит от общего стремления ряда современных исследователей акцентировать внимание на социальной устремленности мировоззрения и творчества писательницы, причем устремленность иногда невольно противопоставляется национальным идеям. Происходит своего рода сближение или даже отождествление национально-патриотических чувств с национализмом. Но это более чем необоснованно.

Следовало бы в этой связи подчеркнуть, что в течение всей своей сознательной жизни Немцова была предана идее национального освобождения и возрождения Чехии, что она всегда оставалась горячей чешской патриоткой, что главная мысль, занимавшая ее, была мысль о будущем своей нации. Ведь именно эта мысль и эта тревога и заставили писательницу обратить взор на народ, раскрыли ей глаза на его истинное положение, заставили ее искать среди простых тружеников источник веры в будущее своей родины. Это можно подтвердить многочисленными высказываниями самой Немцовой, ее произведениями, в особенности самым ярким, самым народным, самым патриотическим из них — романом «Бабушка». Горячая любовь к поработенной отчизне, пронизывая все стороны деятельности и творчества Немцовой, не только не помешала, но как раз помогла ей стать великой писательницей своего народа.

Другой пример. Рисуя политические взгляды и деятельность Немцовой в эпоху революции 1848 г., М. Отруба высказывает, безу-

словно, справедливое положение о том, что писательница, жившая в те дни на юго-западной окраине Чехии, в Домажлицах, не принадлежала ни к одной из образовавшихся в мартовские дни политических группировок. Справедливо также утверждение, что всеми поступками Немцовой руководило тогда почти инстинктивное чувство свободы, иной раз приводившее ее к ошибкам. Но для того, чтобы широкому читателю было ясно, о чем идет здесь речь, о каких именно ошибках, может быть, следовало бы развернуть этот тезис несколько шире, чем это сделано в книге.

На понимании Немцовой событий революции 1848 года, конечно, сказалось то обстоятельство, что писательница была отдалена от центра политических событий полутора-двумя днями езды на лошадях, что информация, которой она пользовалась, запаздывала и смешивалась с неосновательными слухами и домыслами. Однако надо принять во внимание и то, что в то время Немцовой был близок круг революционных деятелей: одним из участников освободительной борьбы был ее муж; у Немцовых останавливались во время своих организационных поездок по провинции чешские радикалы Эм. Арнольд, Фр. Гавличек. В то же время Немцова поддерживала и другие политические связи. Известно, что она не только переписывалась в ту пору с одним из виднейших лидеров национально-либерального направления Карелом Гавличком, не только сотрудничала в его периодических изданиях, но и горячо рекомендовала крестьянам его «Национальную газету» как самый верный источник политической информации.

Между тем в книге редко упоминается имя Карела Гавличка, в ней даже не поставлен вопрос о воздействии на Немцову конкретных идей просвещения, с такой определенностью высказанных Гавличком еще накануне революции. Конечно, можно и нужно говорить об особенностях политической платформы Немцовой в период революции, но при этом следовало бы распутать сложный клубок противоречий в ее взглядах, учитывая, что незрелость политической мысли писательницы в какой-то мере является отражением незрелости и противоречий чешского революционного движения 1848—1849 гг.

Строгое следование М. Отрубы раз принятой им концепции приводит иногда к преувеличениям. На стр. 76 он говорит о том, что в дни революции Немцова стала народным агитатором, устраивала совместно с мужем массовые собрания в деревнях, где читала крестьянам газеты и т. п. Но много ли было таких «массовых собраний»? Документально известно только одно, описанное ею в очерке «Сельская политика». Иногда М. Отруба находит положительный смысл в таких высказываниях писательницы, где его по существу нет. Так, на стр. 69 он упоминает приведенное Немцовой в корреспонденции «Из Домажлиц» суждение некой старухи о том, что, мол, голод ниспослан богом на бедняков для того, чтобы испытать, помнят ли богачи заветы священного писания

и в особенности евангельскую заповедь, гласящую: «Возлюби ближнего своего, как самого себя!» По его мнению, в изображении Немцовой эта старуха замечательна тем, что «мыслит и чувствует как человек», и это, полагает он, является одним из свидетельств глубокого понимания писательницей народного мировоззрения. Для такого комментирования эпизода со старухой, высказавшей довольно банальную филантропическую мысль, едва ли есть основания.

Книга М. Отрубы не только биографический очерк. Много внимания уделено в ней анализу идейно-художественного смысла произведений великой писательницы. В соответствии с принятой им концепцией творческого пути Немцовой исследователь тщательно прослеживает, как преломляется вплоть до мельчайших художественных деталей ее непрерывный духовный рост. Здесь у автора много ценных наблюдений. С наибольшей полнотой проанализирована «Бабушка». На примере этого произведения М. Отруба раскрывает общие закономерности творческого метода писательницы. Очень интересны его суждения о соотношении в этой повести и в других произведениях Немцовой реальности и вымысла, о ее мастерстве типизации при изображении как отдельных персонажей, так и массовых сцен, широких бытовых картин, пейзажа, о разнообразии ее изобразительных средств, о роли художественных деталей, о выразительном лаконизме ее писательской манеры. Немало важных замечаний высказал М. Отруба о языке и стиле произведений Немцовой.

В совокупности эти наблюдения и выводы, безусловно, создают представление о Немцовой, как о писательнице, вплотную подошедшей к реалистическому живописанию действительности.

Однако заслуги Немцовой в формировании чешского реализма выглядели бы гораздо убедительнее, если бы М. Отруба шире обрисовал творческие связи писательницы со своим временем. Они показаны в его книге выборочно, скупо. Немцова порой представляется одиноким маяком, писательницей, почти не имевшей ни единомышленников, ни соратников по перу. Между тем известно, какими разносторонними были ее творческие связи с современной прогрессивной общественной мыслью и литературой.

Творческий путь Немцовой неразрывно связан с формированием чешского реализма, т. е. с творческим путем той плеяды чешских писателей, которые в конце 40-х и начале 50-х годов XIX в. также начали осуществлять в своем творчестве принципы реализма. Степень и характер участия в этом процессе отдельных писателей зависели от многих причин, в частности, были обусловлены своеобразием жанров, в которых они работали. Индивидуальные различия между ними настолько очевидны, что они не могут не бросаться в глаза. Но очевидно также и общее направление их творческих усилий, подготовленное всем предшествующим движением литературы.

В самом деле, многое из того, что делала в прозе Немцова, успешно претворяла в драматургии Й. К. Тыл, а в поэзии и публицистике К. Гавличек. Еще определеннее общие тенденции в творчестве писателей, работавших в одном жанре. Сопоставление творческих принципов таких, например, прозаиков, как Б. Немцова, К. Сабина, Ф. Правда, Й. К. Тыл с его рассказами и повестями, написанными в преддверии революции 1848 года и после нее, позволяет сделать вывод, что, несмотря на все различия, вытекающие как из характера и степени дарования, так и из тематического разнообразия, определяемого кругом наблюдений над различными сферами действительности, этих писателей объединяет общая творческая тенденция, свидетельствующая о возникновении и развитии целого литературного направления.

Рассмотрение творчества Немцовой вне связи со сложным процессом формирования чешского реализма в эпоху 40—50-х годов XIX в.— общий недостаток исследований на эту тему. Книга М. Отрубы отражает в этом смысле не только достоинства, но в известной степени и слабые стороны современной литературы о Немцовой. Характерно, например, что, избегая так называемых общих вопросов, М. Отруба не пользуется и соответствующей терминологией, общепринятой в литературоведении. Между тем без решения этих «общих» вопросов невозможно и полное решение частных, в данном случае вопросов о месте и роли Немцовой в историческом движении чешской литературы. Оценить по достоинству силу таланта писателя, его художественные открытия, своеобразие его творческой индивидуальности можно лишь путем сравнения с другими явлениями литературы, характеризующими ее основную линию развития. Недостаток основательных параллелей в сочетании со стремлением несколько «приподнять» Немцову приводит к тому, что многие, несомненно справедливые выводы М. Отрубы проигрывают в своей убедительности.

В одном случае М. Отруба дает широкое историко-литературное обобщение на почве не национальной, а европейской литературы, но оно нуждается в существенных ограничениях. Так, в главе о «Бабушке», подводя итоги, исследователь утверждает, что во всей европейской литературе того времени на крестьянскую тему не было произведения равного по силе художественного проникновения «Бабушке», что, следовательно, до Немцовой, т. е. до середины 50-х годов, жизнь народа не получила достойного отражения в литературе. Можно понять стремление автора выделить «Бабушку» — действительно замечательное произведение чешской литературы. Но автор невольно принижает достижения других литератур. Еще до романа Немцовой жизнь народа в ее существенных национально-исторических чертах правдиво отразили в Германии — Б. Ауэрбах в серии рассказов и повестей 40-х годов, во Франции — Бальзак в своих «Крестьянах» (1844—1852), в России — И. С. Тургенев в «Записках охотника» (1847—1852),

а до него, хоть и не с такой художественной силой, — Д. В. Григорович в «Деревне» (1846) и «Антоне Горемыке» (1847).

Критические замечания, высказанные здесь, отнюдь не снимают высоко положительной оценки книги М. Отрубы. Ее достоинства несомненны, а недостатки в большой степени связаны с общим состоянием разработки широких проблем истории литературы. В книге во многом по-новому освещены жизненный путь и творчество великой писательницы. В работе поставлены на обсуждение многие сложные и до сих пор окончательно не решенные проблемы, а постановка этих проблем открывает и новые перспективы в изучении литературного наследия Немцовой.

В заключение хотелось бы отметить, что книга прекрасно издана. Радует глаз суперобложка живого зеленого тона, на которой воспроизведен погрудный портрет Немцовой работы скульптора Штурсы. На вклейках — лучшие иллюстрации чешских художников к ее произведениям, редкие портреты писательницы, наиболее интересные кадры из посвященных ей кинофильмов. Книга М. Отрубы явилась хорошим подарком чешским читателям к юбилею любимой писательницы.

ЕЩЕ РАЗ ОБ «ОТКРЫВАТЕЛЕ ЗОЛОТЫХ МИРОВ»

(Раздумья над книгой В. Мадыды «Античные мотивы в поэзии Л. Стаффа») ¹

Перед нами еще одно исследование, посвященное творчеству большого польского художника-гуманиста Л. Стаффа². Его автор стремится найти свой ключ к полной раздумий и одновременно каждый раз трогательной своей свежестью стаффовской поэзии. Польские критики не раз писали о связи Стаффа с античностью, но Мадыда заглянул вглубь, заставив иначе прочитать Стаффа, — его стихи вдруг явили свое новое, до сих пор скрытое обаяние.

Цель Мадыды — в широком смысле — на примере поэзии Стаффа, покоренного возвышенными гуманистическими идеалами, красотой и гармонией античного искусства, вскрыть значимость проникновения античной культуры в польскую литературу.

Путем развернутого анализа, сопоставлений Мадыда показывает, как входили в творчество Стаффа мифологические мотивы, мотивы античной литературы, древней философии, древней истории и культуры, какую роль играли классические языки в его поэтической лексике. Интересен авторский комментарий — в нем прослеживается эволюция античных мотивов, которые перефразируются у Стаффа.

Но вместе с тем порой ощущается и несколько «формалистический» подход, из-за увлеченности автора мотивами и текстами древних иногда теряется Стафф. Разве всегда важно знать, откуда у Стаффа появился тот или иной образ? Очень немногим из читателей известно, например, что мотив метаморфозы нимфы, «спавшей у источника и ставшей водой, в которой отражается розовое облако», встречается у Овидия. Большинство же неизменно будет

¹ Władysław Małyda. Motywy antyczne w poezji Leopolda Staffa. Wrocław — Warszawa — Kraków, PAN, 1962, 132 s. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием в скобках страницы.

² Среди специальных работ о Л. Стаффе, вышедших ранее, монография: Н. Р а н ц у к. Ze studiów nad liryką L. Staffa. Poznań, 1960, 91s.; публикация: I. М а с и е ж е в с к а. Listy L. Staffa do W. Feldmana. — «Przegląd humanistyczny», 1962, N 1, str. 153—170.

пленять именно стаффовский образ. (К тому же влияние Овидия здесь даже специалистам может показаться спорным.)

Книге недостает эмоциональности, той свежести ощущения, которая, с нашей точки зрения, необходима для любого исследования, посвященного поэзии, без которой невозможно передать стаффовской напоенности образами античного искусства. Видимо, поэтому Мадыде не всегда удается уловить у Стаффа момент «поэтического открытия», когда античные образы оживают в его поэзии.

Тем не менее нас подкупает бережное прикосновение исследователя к «золотой лире» поэта. Мадыде, несомненно, удалось раскрыть широту стаффовской эрудиции, глубину восприятия им античной культуры, духовную близость поэта к великим творениям древности — его глубокий гуманизм.

Книга вызывает раздумья о поэзии Стаффа, о светлом облике художника.

В резюме к своей книге Мадыда делает акцент на «вневременной, универсалистической» поэзии Стаффа, в которой он видит влияние античной культуры. Внешнее впечатление оторванности Стаффа от своего времени может вызвать у исследователя его поэзия, с ее «вечными темами» искусства, природы, человеческой любви, мечты, исканий и раздумий, с ее по-ренессансному ясным видением мира, чистым рисунком. Прибавьте сюда более спокойный темперамент поэта по сравнению с нервными художниками его века (поэтому и кажется его поэзия немного холодной). Но повторяем — это чисто внешнее впечатление. И если можно условно, имея в виду вышесказанное, согласиться с определением позиции Стаффа как «универсалистической», то никак нельзя принять определения его позиции как «вневременной», так как оно уже прямо отрицает связь поэта с действительностью, говорит об уходе его от нее. А ведь сам Мадыда останавливает свое внимание на переплетении у Стаффа античности с современностью (линия глубокой связи Стаффа с его поэтическим поколением проведена во вступлении к книге), правда, при анализе последняя, к сожалению, часто ускользает...

В польской поэзии начала XX в. заметно тяготение к темам и образам античности. К ним обращается, например, один из ведущих поэтов тех лет Ян Каспрович в поэтическом сборнике «Мгновения» (1911). Но в поэзии Стаффа эта линия представлена особенно сильно — для него античное искусство являлось несравненно более глубоким источником поэтического вдохновения. Еще в гимназические годы перед юношей открылась непреходящая ценность величайших творений древности. По-видимому, поэт рано почувствовал свою духовную близость к античной культуре.

Нам бы хотелось обратить внимание на две стороны ее восприятия Стаффом. Ее мир был для поэта краем мечты и одновременно живым олицетворением бессмертных творений, созданных челове-

ческим гением. Именно этим последним и привлекало Стаффа античное искусство и, оставаясь для поэта до конца его дней постоянным источником вдохновения, оно не уводило художника от современности, а наполняло глубоким гуманизмом его поэзию, делая ее не «вневременной», а скорее «всвременной» (именно в этом значении можно условно принять определение Мадыды позиции Стаффа как «универсалистической»), как сама античная культура, чьи мотивы и образы она возрождала. И при этом в поэзии Стаффа постоянно оставалась внутренняя связь со своим временем, дыхание которого и придавало ей неувядающую свежесть.

Основываясь на точках зрения различных исследователей творчества Стаффа, Мадыда во вступлении к книге делает набросок эволюции поэта от «мечты» (с ней он соотносит восприятие поэтом античной культуры) к «действительности» — к реализму. Но из поля зрения исследователя ускользает самый исток: от «действительности» юный поэт уходил в «край мечты».

В холодный буржуазный век, враждебный поэзии, всему высокому, родился Стафф. Для него «прекрасное», которое олицетворяло собой античное искусство, «мечта» была «выше действительности». Это кредо молодого поэта шло от идеалистической философии и одновременно несло в себе оттенок неприятия буржуазной действительности (кредо художника-модерниста!).

Но уже в ранних поэтических сборниках Стаффа улавливаются иные тона. Нам бы хотелось открыть именно эту, другую сторону Стаффа, те истоки, которые «вернули» его к «действительности», заставили по-своему откликнуться на современность, привели его к *реализму*.

Итак, от «действительности» юный поэт уходил в «край мечты», обращаясь к образам искусства, которое являло для него, — говоря словами В. Мадыды, — «факт сохранения мимолетной красоты мира, жизни и человеческого совершенства» (15). Именно красоты «мира, жизни и человеческого совершенства», т. е. даже в этой идеальной сфере истоком, может быть не всегда сознательным, была жизнь, человек.

Сны, грезы, причудливые образы и мелодии составляли поэтический мир ранних стихов Стаффа, как и у многих других поэтов его времени. Но в стаффовские стихи вкрапливались удивительно свежие строки и теплые интонации. В юношеских фантастических грезах Стаффа было рациональное зерно — стремление познать скрытые тайны. И хотя для раннего Стаффа «мечта выше действительности», уже в первом сборнике (1901) еще очень робко и затаенно слышится вера в жизнь, желание сохранить «зелень души».

В следующем сборнике «День души» (1903) центральным является образ души поэта, ее исканий, ее пути «сквозь мрак» — туда, где скрыто солнце; образ поэта-пилигрима, устремленного

в недостижимый край мечты, который пройдет через стаффовскую поэзию. Но есть здесь стихотворение («Сокровище»), казалось бы, противоречащее поэтическому кредо юного Стаффа. Оно написано рукой мудрого человека, которого «долгие, печальные вечера одиночества» научили ценить жизнь. И поэт призывает «любить жизнь», в каждом проявлении которой скрыто то глубоко прекрасное, о чем лишь можно было мечтать, что мгновение назад было лишь поэтическими грезами его души.

Сборник «Птицам небесным» (1905), где появляется образ счастья, счастья недостижимого, как мечты поэта. И снова «противоречие», ибо Стафф — находит счастье в жизни, в любви, в... труде, предвосхищая «Полевые тропинки» (1919).

А вот весь пронизанный светлым ощущением радости сборник «Цветущая ветвь» (1908), в котором, по мнению исследователей Стаффа и вслед за ними Мадыды, поэт обретает собственный голос. В нем и в следующем, очень близком к нему сборнике «Улыбки мгновений» (1910) оживают образы античного искусства, вызывая у поэта восторг, восхищение и одновременно — стремление познать тайны жизни³. Прекрасные памятники искусства, реальные и созданные стаффовским воображением, — эта грань часто исчезает в его поэзии — гармонируют с общим светлым восприятием поэта, восприятием «земным», именно ощущением радости «жизни» пронизаны эти стаффовские сборники.

В стихотворении «Curriculum vitae» (сборник «В тени меча», 1911) Стафф в символических образах воссоздает свой творческий путь — от юношеских увлечений поэзией «Молодой Польши», когда «милее весны казалась осень», — до простых и ясных стихотворений «Цветущей ветви» и «Улыбок мгновений». Поэт тепло говорит в нем о своих «учителях» — природе и искусстве, которые научили его «ясности и простоте».

Так, по собственному признанию Стаффа, как это ни кажется парадоксальным, искусство, которое у него соединялось ранее с «мечтой», явилось одним из источников его «возвращения» к действительности, его светлого мироощущения.

Автор «В тени меча» любит жизнь во всех ее проявлениях, в ее изменчивости. Он тонкий психолог, глубоко проникающий в мир человеческой души, бережно касающийся самого сокровенного. Философ, который высоко ценит мудрость жизни, человеческий разум. И здесь нам хочется обратиться к Мадыде, к одному из моментов его вступления, который нам кажется очень ценным. «Воспевая жизнь во всем ее богатстве, — пишет он, — поэт старается открывать в ней все новые моменты. Появляются в его стихах новые наблюдения повседневных явлений, сделанные с позиций реалиста. От эстетической позиции поклонника красоты, по-

³ «W świata tajemną zawilóść wpatrzonym...» из цикла «Śladem stopy antycznej» («Uśmiechy godzin»).

зиции несколько академической, Стафф переходит к позиции гуманистической...» (12).

Шла первая мировая война. Сборником «Радуга слез и крови» (1918) поэт откликнулся на страшные события. Вырываясь из общего русла стаффовских стихотворных циклов, этот сборник вместе с тем логически вытекал из мировосприятия их автора. Поднимая свой гневный голос против разрушений «великих ценностей жизни» — человека и творений его рук, его разума, Стафф-гуманист протестовал против всяческого насилия, против тирании, душившей свободу, которую он страстно приветствовал, как приветствовал Красоту, Солнце и Счастье. Поэт вновь обращается к любимым им античным образам — они становятся здесь созвучными образам сборника. Таков образ «циклопов труда», поднимающихся против тирании, из цикла «Гнев справедливый», символизирующего «справедливость» восстания во имя свободы, по-видимому навеянного живыми революционными событиями. Таков парафраз из «Илиады»⁴ — сцена прощания Гектора и Андромахи. Это уже не просто дань восхищения вечно живому Гомеру, это протест против войны, заставившей содрогнуться художника, протест, исполненный одновременно глубокой гуманистической силы.

Появляются не свойственные до сих пор стаффовской поэзии интонации. Откровенное обличение буржуазной цивилизации впервые звучит со страниц сборника. Впервые поэт прибегает к описательной манере, символическим обобщениям и одновременно выделению деталей, приему гиперболизации — страшная действительность «слез и крови» окружает со всех сторон. Это ощущение реальности не ослабляет, а, напротив, усиливает символика образов, которая приобретает здесь иной смысл. Горечью и иронией пронизаны стаффовские стихи. Но интонация меняется, теплеет тон, когда поэт говорит о страданиях простого народа.

Ему, теме деревни посвящен стаффовский сборник «Полевые тропинки» (1919). Образ крестьянина здесь монументален, возвышен — в нем есть что-то от любимых Стаффом античных статуй рабов, с этим связан светлый колорит сборника. Но зоркий глаз художника видит не только светлую сторону. Поэт воспринимает деревню правдиво, в единстве «радости и боли». Мастер-реалист уже чувствуется в живописных, сочных зарисовках быта и труда деревни с эффектными поэтическими концовками, напоминающих полотна Ф. Пауча и В. Яроцкого⁵.

Прощаясь с «Полевыми тропинками», мы уносим с собой светлый образ сеятеля — создателя жизни и словно весь пронизанный

⁴ Страницы, которые посвящает ему Мадыда (раздел IX), представляются нам одними из лучших в книге.

⁵ Польские художники, современники Стаффа, поэтизировавшие в своих картинах быт деревни, крестьян. В. Яроцкий был другом Стаффа, а среди работ Ф. Пауча мы находим портрет поэта.

солнцем образ колесника, мастеращего колесницу для счастья людей, — образы, созданные большим гуманистом.

Юношеские грезы о могуществе, о кузнеце, кующем себе «стальное, гордое сердце», стремление поэта-пилигрима к недостигаемому, абстрактному Идеалу, и, наконец, — светлый образ колесника, мастеращего колесницу счастья для людей. Стаффа пришел к нему путем долгих исканий. И хотя сомнения порой возвращались, хотя поэта порой «оставляла надежда», его поэзия была верна высоким человеческим идеалам — идеалам красоты, гармонии, счастья и свободы.

Вместе с проникновением в поэзию Стаффа повседневной действительности обогащается все новыми оттенками и все совершеннее делается его пейзажная лирика, углубляется лирика философская, которая остается для поэта до конца его жизни особенно дорогой.

Углубляется стаффовский гуманизм, и одновременно с этим становится все более ясной и выразительной стаффовская поэтическая форма. Поэзии Стаффа периода двадцатилетия свойственна глубина и ясность мысли и какая-то особенная, неповторимая свежесть восприятия, свежесть чувств, воплотившихся в кристально ясных поэтических образах. Вершиной в этом смысле явились его сборники 30-годов «Высокие деревья» (1932) и «Цвет меда» (1936). В последний вошло стихотворение «Ars poetica».

Да будет звук моей строки,
Как взгляд в глаза проникновенный
И как пожатие руки

Перевод А. Гатова

Этот светлый гуманистический стих стал поэтическим манифестом художника, художника-реалиста.

Итак, от излюбленных поэтами «Молодой Польши» образов и настроений — к кристально ясной поэтике двадцатилетия, и в этой цепи возникает невидимый мостик от античного искусства, которое вместе с природой научило поэта «ясности и простоте», — к стаффовскому реализму. И в этом свете иначе воспринимается представление поэта о мире как о гармонии противоречащих друг другу элементов, которое Мадыда связывает с философией стоиков (раздел IV). Не отрекаясь от радости, Стаффа видит жизнь в единстве «радости и боли». И горацанский тон « *pogodności* » — раздумья над изменчивостью жизни, умение насладиться «мигом радости», вера, что она всегда приходит вслед за печалью, — разве все это не оттенки стаффовского реализма? Реализма, пронизанного светлым гуманистическим духом, вобравшего в себя и возвышенные идеалы прекрасного, олицетворением которого стало для поэта античное искусство и шире — искусство в целом, созданное человеческим гением; мечты о мире, в котором будет «одна

радость», и стремление найти «жемчужины в сером пепле» жизни!

Это всего лишь общий набросок проникновения в поэзию Стаффа реалистических тенденций. Истоки их — в рациональном восприятии жизни, которое с самого начала было свойственно Стаффу-художнику, человеку вообще и которое ощущалось уже в первых его сборниках, когда поэзия, в том числе и стаффовская, говоря словами Т. Ружевица, «ходила в масках». А любовь Стаффа к прекрасному, природе, искусству, которое, являясь идеальным воплощением стаффовской мечты, было одновременно одной из форм проявления жизни, заставляло его открывать все новые и новые стороны жизни. Воспевая искусство, поэт все больше воспевал жизнь. Сфера идеальная уступала место реальной, появлялось все больше реалистических наблюдений, все яснее становился стаффовский поэтический образ. Из поклонника и певца красоты Стафф превратился в философа жизни, в художника-реалиста по своему проникновению в глубь явлений.

Именно гуманистически ясное видение мира определило кристальную чистоту стаффовской поэтики. Это внутренняя сторона процесса. Нельзя забывать и о таких значительных моментах, как изменение действительности (первая мировая война, образование независимой Польши), изменение поэтического поколения, от облачных грез своих предшественников обратившегося к повседневной действительности, влияние «Скамандра», его витализма.

И обретая новое, особенно светлое поэтическое звучание в народно-демократической Польше, не оставляя до конца пера, которое принесло ему еще много новых художественных открытий, Стафф навсегда остался верен своей привязанности к античному искусству, чьи образы органически вошли в его лирику, ожили в ней; остался верен «золотым мирам» — своей гуманистической возвышенной мечте о прекрасном, гармоничном мире, когда на земле будет «одна радость». И в облике поэта, в «окраске» его реализма навсегда остался след этой близости...

СОДЕРЖАНИЕ

«От редколлегии»	3
------------------------	---

Статьи

А. П. Соловьева. Борьба Неруды за реалистическую эстетику в чешской литературе 60—70-х годов XIX века	5
Р. Л. Филипчикова. Социально-исторический роман А. Ирасека «Псоглавцы»	50
Д. С. Прокофьева. К вопросу о становлении реализма в польской прозе 40—50-х годов XIX века	86
И. К. Горский. «Трилогия» Сенкевича	110
Р. Ф. Доронина. Сербская реалистическая проза конца XIX—начала XX века (Творчество И. Чипико, П. Кочича, Б. Станковича. . .	223
С. В. Никольский. Карел Чапек и некоторые проблемы творческого процесса	256
А. Р. Волков. Трагедия Карела Чапека «Белая болезнь» (Проблематика, художественные принципы, жанр)	277

Обзоры и рецензии

Н. И. Кравцов. Проблемы критического реализма на V международном съезде славистов	301
Е. И. Рябова. У истоков словенского реализма	320
Т. С. Карская. Новая монография о Божене Немцовой	325
Н. А. Богомолова. Еще раз об «Открывателе золотых миров» (Раздумья над книгой В. Мадыды «Античные мотивы в поэзии Л. Стаффа»)	333

Критический реализм в литературах западных и южных славян
 Утверждено к печати Институтом славяноведения Академии наук СССР

Редактор издательства Г. А. Гудимова
 Технический редактор Л. В. Каскова

Темплан 1965 г. № 219 Сдано в набор 23/XI 1964 г. Подписано к печати 10/II 1965 г.
 Формат 60×90^{1/4}. Печ. л. 21^{1/4}. Уч.- изд. л. 21,9 Тираж 1500 экз. Т-00303 Изд. № 4832/65
 Тип. зак. № 1484

Цена 1 руб. 08 коп.

Издательство «Наука». Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука». Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

И Р 08 К

РЕАЛИЗМ В ЗАРУБЕЖНЫХ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ