



**STUDIA
BOHEMICA**

К 70 - летию

Сергея Васильевича НИКОЛЬСКОГО

Российская Академия Наук
Институт славяноведения и балканистики

STUDIA BONEMICA

К 70-летию

Сергея Васильевича Никольского

Москва 1992

Сборник посвящен юбилею Сергея Васильевича Никольского, известного литературоведа, одного из организаторов славистических исследований в нашей стране. В статьях, написанных его соратниками и учениками, освещаются страницы чешско-русских культурных связей XIX-XX вв., проблемы творчества К. Чапека и других чешских писателей. Авторы статей - ученые из Москвы, Санкт-Петербурга, Минска, Одессы.

Редакционная коллегия:
Л.Н.Будагова, Н.В.Шведова

Обложка художника
П.Пивоварова

ISBN 5-201-00727-9



Институт славяноведения
и балканистики РАН,
1992



БИБЛИОГРАФИЯ
РАБОТ ПРОФ. С. В. НИКОЛЬСКОГО

КНИГИ

Karel Čapek.- Praha:Čs.sp.,1952. 34 s.

Рец.: Rozner J.//Kultúrny život.Br.1952.Č.44.1.11.
S.4; Buriánek F.//Praha - Moskva.Praha.1953.Č.1.S.
126-128; Buriánek F.//Literatura ve škole.Pr.1953.
Č.2.S.3.

Хрестоматия по чешской литературе XIX - XX вв./Совм.
с Л.С.Кишкиным и А.П.Соловьевой./- М.:Изд.лит.на иностр.
яз., 1958. 718 с.

Роман К. Чапека "Война с саламандрами".- М.:Наука,1968.
208 с.

Рец.: Vobrownicka M.//Pamiętnik słowiański.T.19.-
Wrocł.-Warsz.-Kr.,1969.S.208-212; Мотылева Т.Д.//
Новый мир.1970.№ 1.С.258-262; Кузнецова Р.Р.//Во-
просы литературы.1970.№ 2.С.216-222; Савицкий В.Д.
//Звезда.1970.№ 5.С.221-222; Волков А.Р.//Сов. славя-
новедение.1970.№ 5.С.92-94; Roman M.//Slovenská
literatúra.Br.1971.Č.2.S.200-202; Vlasin S.//RP.Pr.
1971.15.6.S.5.

Myšlenka a obraz ve Wolkrově poesii z let 1920-21.-
Pr.:Academia,1968. 59 s.

Рец.: -gs- //Rovnost.Brno,1968.18.6.; Pytlík R.//
Česká literatura.Pr.1968.Č.4.S.479-480; Jähnichen
M.//Zeitschrift für Slawistik.Berlin.1971.N 4.S.
656-657; Vlasin S.//RP.Pr.1971.15.6.S.5.

Карел Чапек - фантаст и сатирик.- М.:Наука,1973. 430с.

Рец.: Ритчик Ю.//Литературная газета.1974. 9.1.;
Vlasin S.//RP.1974:19.2.; Z/denek/ M/athauser.//
Estetika.Pr.1974.Č.4.S.247-254; Taufer J.//Literár-
ní měsíčník.Pr.1974.Č.6.S.122-125; Buriánek F.//
Československo-sovětské vztahy.Pr.1975.S.200;Савиц-
кий В.Д.//Нева.1975.№ 2.С.191-192; Малевич Q.M.//
Сов.славяноведение.1975.№ 3. С.109-III; Pešat Z.
//Tvorbа.Pr.1975.Č.28.S.12; Горский И.К.//Изв.ОЛЯ.
1976.№ 6.С.558-559; Моторный В.А.//Проблемы славя-
новедения.Львів.1976.№ 13.С.97-98;Pytlík R.//Sla-
via.Pr.1976.Č.1.S.87-89; Czubala A.//Pamiętnik sło-
wiański.T.25.Wrocł.-Warsz.-Kr.1976.S.221-223; Zeeha-
se I.//Weimarer Beiträge.Berlin-Weimar.1977.N 11.
S.179-189; Kuterová H.//Česká literatura.1973.Č.6.S.515-526.

Fantastika a satira v díle Karla Čapka.-Pr.:Čs.sp.,

1978. 332 с.

Рец.: Vacina V. // Pochodeň. Hradec Králové. 1978. 17. 4. S. 5; -vk- // Program Státního divadla v Brně. 1978. Č. 8. S. 313; Zahradka M. // Literární měsíčník. Pr. 1978. Č. 7. S. 116-117; Tazberník J. // Slovenské pohľady. Br. 1978. Č. 8. S. 144-145; Jelinek V. // Tvorba. Pr. 1978. Č. 46. S. 7; (анон.) // Литературная газета. 1979. 17. 7. С. 3.

Две эпохи чешской литературы. - М.: Наука, 1981. 301 с. Рец.: (анон.), // Ваплинформ'81. Литературоведение. - М., 1981; Zahradka M. // Tvorba. Pr. 1982. 27. 1. S. 11; (ko) // Lidová demokracie. Pr. 1982. 17. 3. S. 5; Zahradka M. // Kmen. Pr. 1982. N. 4; Titová L. // Sovětská literatura. Pr. 1982. Č. 7. S. 179-183; Kudrňák J. // Slavia. Pr. 1983. Č. 1. S. 98-100; Tomčík M. // Slovenská literatúra. Br. 1983. Č. 6. S. 557-558; Волков А. Р. // Сов. славяноведение. 1984. № 6. С. 92-94; Jaroszewicz-Kleindinst B. // Pamietnik slowianski. T. 32. Wrocl. - Warsz. - Kr. 1985. S. 245-248; Drews P. // Revue des études Slaves. Paris. 1986. N. 1. P. 79; Реф.: Твердислова Е. С. // РЖ. 1982. С. 84-87.

Dvě epochy české literatury. - Pr.: Čs. ap., 1986. 276 s.

Рец.: Šimůnková E. // Svět socialismu. Pr. 1986. Č. 40. 1. 10. S. 28-29; Vacina V. // Kmen. Pr. 1987. Č. 22. S. 11; Tomčík M. // Slovenské pohľady. Br. 1988. Č. 1. S. 141-144; Forst V. // Česká literatura. Pr. 1989. Č. 5. S. 474-475.

Карел Чапек (100 лет со дня рождения). - М.: Знание, 1990. 64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Сер. "Литература". № 4).

Из родословной Йозефа Швейка. Новое о Ярославе Гашеке. (Рукопись). 180 с.

СТАТЬИ. ГЛАВЫ. РЕЦЕНЗИИ. РЕДАКТИРОВАНИЕ. СОСТАВЛЕНИЕ.
ПЕРЕВОДЫ

1948

Карел Ярошир Эрбен. // Эрбен К. Я. Баллады. Стихи. Сказки. - М.: Гослитиздат. С. 3-14.

Комментарии. // Эрбен К. Я. Баллады. Стихи. Сказки. - М.: Гослитиздат. С. 291-301.

Сост. Эрбен К. Я. Баллады. Стихи. Сказки. - М.: Гослитиздат. 304 с.

1949

К вопросу о знакомстве Ф. Л. Челаковского с русской фольклористикой. // Учение записки Института славяноведения АН СССР. Т. I. М. С. 359-365.

Русский фольклор в современной Чехословакии. // Сов. этнография. № 4. С. 213-219.

Иржи Волькер. // Волькер И. Избранное. - М.: Гослитиздат. С. 3-8.

Рец. на книгу: Майерова М. Сирена. - М.: Гослитиздат, 1949. 408 с. // Славяне. № 8. С. 61-62.

Сост. Волькер И. Избранное. - М.-Л.: Гослитиздат. 144 с.

1950

Отражение словацкого народного восстания в художественной литературе. // Ученые записки Института славяноведения АН СССР. Т. 2. М. С. 56-65.

Карел Чапек. // Чапек К. Избранное. - М.: Гослитиздат. С. 3-16.

Безруч П. // БСЭ. 2-е изд. Т. 4. М. Ст. 394.

Карел Чапек (К 60-летию со дня рождения) // Большевик Запорожья, Знамя (Калуга), Красная Чувашия (Чебоксары), Красный Север (Вологда), Социалистическая Осетия (Дзауджикау), Удмуртская правда (Ижевск) - 8. I. Гродненский рабочий, Социалистический Донбасс (Сталино) - 10. I.

Рец. на кн.: Stoll L. Tricet let bojã za českou socialistickou poesii. - Pr., 1950. 156 s. // Славяне. № 7. С. 56-59.

1951

Рец. на кн.: Zapotocký A. Vstanou noví bojovníci. - Pr., 1948. 278 s.; Bouřlivý rok 1905. - Pr., 1949. 359 s. // Славяне. № 10. С. 54-57.

В. Маяковский в Чехословакии. // Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР. Вып. I. М. С. 36-45.

Ф. Л. Челаковский и русское песенное творчество. // Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР. Вып. 3. М. С. 45-50.

Горький в Чехословакии. // Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР. Вып. 6. М. С. 33-47.

Волькер И. // БСЭ. 2-е изд. Т. 9. М. С. 52.

Гавличек-Боровский К. // БСЭ. 2-е изд. Т. 37. М. С. 604.

Ред.- Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР. Вып. 6. М. II 5 с.

Сост. Библиография основных переводов Маяковского и литературы о нем в Чехословакии /Совм. с И. В. Токсиной/. // Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР. Вып. 3. М. С. 85-95.

1952

Н. В. Гоголь и становление реализма в чешской литературе /Совм. с А. П. Соловьевой/. // Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР. Вып. 8. М. С. 5-21.

Предисловие. // Чапек К. Как это делается. - М.: Гослитиздат. С. 3-5.

Карел Чапек. // Чапек К. Английские письма. Рассказы. - М.: Изд. лит. на иностр. яз. С. 3-14.

Gorkij v Československu. // Náš Gorkij. - Pr.: Svět Sovětů. S. 203-251 (Перевод статьи из "Кратких сообщений Института славяноведения АН СССР". 1951. № 6).

Ф. Л. Челаковский (К 100-летию со дня смерти). // Славяне. № 8. С. 52-54.

František Ladislav Čelakovský (K stému výročí umrtí). // Sovětská věda. Literatura. Pr. N 4. S. 459-461. (Перевод статьи из журнала "Славяне". 1952. № 8).

Рец. Dva romány o českém dělnickém hnutí. // Sovětská věda. Historie. Pr. N 5. S. 644-647. (Перевод рецензии на книги А. Запотоцкого из журнала "Славяне". 1950. № 2).

Ред.- Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР. М. Вып. 8. 107 с. Вып. 9. II 2 с.

Сост. Чапек К. Английские письма. Рассказы. - М.: Изд. лит. на иностр. яз. 257 с. (Совет. издание на чешск. языке).

Сост. Чапек К. Как это делается. - М.: Гослитиздат. 161 с.

1953

З. Неудлы - выдающийся деятель культуры и литературы Чехословакии. // Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР. Вып. II. М. С. 20-23.

Как живой с живыми говоря...//Славяне.№ 7.С.31-34.

Ze studie o Karlu Čapkovi.//Program Armádního uměleckého divadla.Pr.N 4.12.2.S.1-2,5,7.

Gogol a vznikání realismu v české literatuře (Совм.с А.П.Соловьевой).//Прага-Москва.Pr.N 8.S.59-73. (Перевод статьи из "Кратких сообщений Института славяноведения АН СССР".1952.Вып.8).

К.Чапек.//Чапек К. Как это делается.-М.:Гослитиздат. С.3-5.

Рец.на кн.: Фейгельман Л. Маяковский в странах народной демократии.-М.:Сов.писатель,1952.488 с. (Совм.с В.И. Злыдневым). //Советская книга.№ I.С.108-112.

Ред.- Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР.Вып.10. М. 140 с. Вып.11. М. 95 с.

Ред. Писатели Чехословацкой республики - лауреаты государственных премий. 1951-1952 гг. Био-библиографический указатель.- М.:ИЛ. 36 с.

1954

Иржи Волькер (Очерк творческой эволюции).//Ученые записки Института славяноведения АН СССР.Т.8. М. С.5-65.

О знакомстве Ф.Л.Челаковского с декабристским журналом.//Ученые записки Института славяноведения АН СССР.Т.8. М. С.324-349.

Маха К.Г.//БСЭ.2-е изд.Т.26. М. С.542.

Карел Чапек.//Чапек К. Рассказы. Очерки. Пьесы.- М.: Худ.лит. С.3-14.

Предисловие.//Запотоцкий А. Красное зарево над Кладно. - М.:ИЛ.С.3-9.

Ред.- Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР. Вып.12. М. 99 с. Вып.13. М. 82 с.

Сост. Чапек К. Рассказы. Очерки. Пьесы.- М.:Худ.лит. 304 с.

1955

Представители русской революционной общественности ^(XIX в.) /

поборники дружбы славянских народов. // *Slavia*. Pr. N 2-3. С. 188-199.

На конференции славистов в Праге. // *Славяне*. № 2. С. 47-49.

Ред.- Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР. Вып. I4. М. II2 с. Вып. I5. М. 86 с. Вып. I6. М. II7 с.

Ред.- Ученые записки Института славяноведения АН СССР. Т. II. М. 322 с.

1956

На конференции фольклористов в Чехословакии. // *Вестник АН СССР*. № 9. С. 71-73.

Чешская и словацкая культура в конце ХУШ - первой половине XIX в. (Совм. с А.П. Соловьевой). // *История Чехословакии*. Т. I. М.: Изд. АН СССР. С. 356-373.

Mladistivé práce Jiřího Wolkega. // *Praha - Moskva*. Pr. N 2. S. 182-203 (Перевод статьи из "Ученых записок Института славяноведения АН СССР". Т. 8. 1954).

Ред.- Ученые записки Института славяноведения АН СССР. Т. I2. М. 312 с. Т. I4. 250 с.

Ред.- Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР. Вып. I8. М. 107 с.

1957

Об одной загадке в творчестве И. Волькера. // *Вопросы литературы*. № 9. С. 166-188.

Чехия и Словакия. // *История философии*. Т. 2. - М.: Изд. АН СССР. С. 485-498. (Участие в работе над главой).

Чапек К. // *БСЭ*. 2-е изд. Т. 47. М. С. 43.

Чехия. Литература. (Совм. с А.П. Соловьевой и Л.С. Кишкиным). // *БСЭ*. 2-е изд. Т. 47. С. 267-269.

Чехословакия. Литература. (Совм. с С.А. Шерлаимовой). // *БСЭ*. 2-е изд. Т. 47. М. С. 328-330.

Челаковский Ф. Л. // *БСЭ*. 2-е изд. Т. 47. М. С. 90.

Эрбен К. Я. // *БСЭ*. 2-е изд. Т. 49. М. С. I4I-I42.

Карел Гавличек-Борсовский. // *Гавличек-Боровский К. Из-*

бранное.- М.:Худ.лит.С.3-13.

Ред.- Литература славянских народов: Сб.статей.- М.:
Изд.АН СССР.143 с.

Ред.- Ученые записки Института славяноведения АН СССР.
Т.15.М.328 с.

1958

/Ответ на вопрос анкеты . О сравнительном исследовании
славянских литератур//Сборник ответов на вопросы по лите-
ратуроведению. IV Международный съезд славистов.- М.:Изд.
АН СССР.С.251-253.

Некоторые особенности романтизма в славянских литера-
турах (Совм.с А.Н.Соколовым и Б.Ф.Стахеевым).-М.:Изд.АН
СССР).51 с.

Карел Чапек.//Чапек К. Соч.в 5 тт. Т.1.- М.:Худ.лит.
С.5-27.

Ред.- Сборник ответов на вопросы по литературоведению.
IV Международный съезд славистов.- М.:Изд.АН СССР.295 с.

Ред.- Ученые записки Института славяноведения АН СССР.
Т.16. М. С.310.

Сост. Чапек К. Соч.в 5 тт.Т.1.- М.:Худ.лит. 384 с.

1959

Очерк развития чешской поэзии XIX-XX вв.//Антология
чешской поэзии.Т.1.- М.:Гослитиздат.С.5-71.

Рец.: Pilař J. Velkolepá sovětská antologie české
poesie.//Praha - Moskva.Pr.Č.8.S.492-493.

"Отзвук русских песен"Ф.Л.Челаковского.//Из истории
связей славянских литератур.- М.:Изд.АН СССР.С.3-21.

Česká a slovenská literatura v SSSR.//Praha - Moskva.
Pr.Č.6.S.379-381.

Ред.- Очерки истории болгарской литературы XIX-XX вв.
М.:Изд.АН СССР.520 с.

Ред.- Из истории связей славянских литератур.- М.:Изд.
АН СССР.159 с.

Ред.- Ученые записки Института славяноведения АН СССР.

Т.17.М. 275 с. Т.18. 202 с.

Ред. Шерлаимова С.А. Станислав Костка Нейман.- М.:Изд. АН СССР.214 с.

Ред. Токсина И.В. Карел Чапек. Био-библиографический указатель.- М.:Изд.Всесоюзной книжной палаты.86 с.

Пер.с чешск.: Двенадцать приемов литературной полемики или пособие по газетным дискуссиям.//Чапек К. Соч.в 5 тт.Т.2.- М.:Худ.лит.С.19-24. То же//Чапек К.Соб.соч.в 7 тт. Т.7.- М.:Худ.лит., 1977.С.299-303.

Пер.с чешск.: Несколько заметок о народном юморе.//Чапек К. Соч.в 5 тт.Т.2.- М.:Худ.лит.С.25-30. То же //Чапек К. Соб.соч.в 7 тт.Т.7.- М.:Худ.лит., 1977.С.313-318.

Пер.с чешск.: Похвала газетам.//Чапек К. Соч.в 5 тт. Т.2.- М. С.7-18. То же //Чапек К.Соб.соч.в 7 тт.Т.7.- М.: Худ.лит., 1977.С.285-299.

1960

Некоторые особенности романтизма в славянских литературах (Совм.с А.Н.Соколовым и Б.Ф.Стахеевым).//Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. IV Международный съезд славистов. Москва, 1958.- М.:Изд.АН СССР.С.179-200. (Перепечатка доклада 1958 года).

Некоторые особенности романтизма в славянских литературах (Совместно с А.Н.Соколовым и Б.Ф.Стахеевым); Резюме доклада.//IV Международный съезд славистов. Москва, 1958. Материалы дискуссии.Т.1.- М.:Изд.АН СССР.С.244-245.

/Выступление в дискуссии по докладу В.Гаркинса (США) "Прагматизм и "поколение прагматистов" в чешской литературе".//IV Международный съезд славистов. Москва, 1958. Материалы дискуссии.Т.1.- М.:Изд.АН СССР. С.423-426.

Ред. Основные произведения иностранной художественной литературы. Литературно-библиографический справочник.- М.: Изд.Всесоюзной книжной палаты. С.477-506 (Раздел "Чехословакия").

Ред.- Ученые записки Института славяноведения АН СССР. Т.19. М. 287 с. Т.20. М. 330 с. Т.21. М. 282 с.

1961

Чешская культура 1918-1945 (Совм. с Ю. В. Богдановым). // История Чехословакии. Т. 3. - М.: Изд. АН СССР. С. 388-417, 422-435.

Проблемы изучения в Советском Союзе литератур зарубежных славянских народов. // Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР. Вып. 33-34. М. С. 134-140.

Творческое восприятие художественного опыта другой литературы. // Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. - М.: Изд. АН СССР. С. 377-380.

Ред. - Ученые записки Института славяноведения АН СССР. Т. 22. М. 282 с.

1962

/Выступление на симпозиуме "Художественный метод и творческая индивидуальность". Изложение/. // Вопросы литературы. № 5. С. 103.

Волькер И. // КЛЭ. Т. I. - М. С. 1024.

Водичка Ф. // КЛЭ. Т. I. - М. С. 1004.

Гавличек-Боровский К. // КЛЭ. Т. I. - М. С. 1036.

Иржи Волькер. // Иржи Волькер: Час рождения. - М.: Худ. лит. С. 5-21.

Ред.: hzk. Nový sovětský výběr Wolkra. // RP. Pr. 1962. 6. 8.

4kl - Druhý sovětský výběr z Wolkrova díla. // Rovnost. Brno. 1962. 14. 8. S. 4.

Ред. - Ученые записки Института славяноведения АН СССР. Т. 23. М. 246 с. Т. 24. М. 312 с. Т. 25. М. 270 с.

Ред. - Краткая литературная энциклопедия. Т. I. - М. 1088 с.

1963

Литература конца XVIII века - 1848 года. Общий очерк. // Очерки истории чешской литературы XIX-XX веков. - М.: Наука. С. 25-56.

Ф. Л. Челаковский. // Очерки истории чешской литературы XIX-XX веков. - М.: Наука. С. 66-78.

К.Г.Маха.//Очерки истории чешской литературы XIX-XX веков.- М.:Наука.С.78-90.

К.Гавличек.//Там же.С.142-156.

И.Волькер.//Там же.С.427-438.

Я.Гашек.//Там же.С.439-455.

К.Чапек.//Там же.С.503-523.

Симпозиум в Праге.//Вопросы литературы.№ 9.С.245-249.
Предисловие и комментарии.//Петрмихль Я. 15 лет чешской литературы.- М.:ИЛ.С.5-II, 197-205.

Карел Гавличек-Боровский.//Гавличек-Боровский К. Тирольские элегии.- М.:Худ.лит.С.5-15.

Ред.- Очерки истории чешской литературы XIX-XX веков.- М.:Наука.721 с.

Ред. Петрмихль Я. 15 лет чешской литературы.- М.:ИЛ. 206 с.

Ред.- Ученые записки Института славяноведения АН СССР. Т.26. М. 294 с. Т.27. М. 288 с.

1964

Творческая индивидуальность и общие тенденции литературного процесса.//Художественный метод и творческая индивидуальность писателя.- М.:Наука.С.79-85.

Рец.на кн.: Branžovský J. Karel Čapek. Světový názor a umění.-Pr.:Nakl.polit.liter.,1963. 280 с.//Современная художественная литература за рубежом.№ 3.С.110-112.

Ред.- Краткая литературная энциклопедия.Т.2.-М.1056 с.

Ред.- Ученые записки Института славяноведения АН СССР. Т.28.- М.:Наука.360 с.

1965

Карел Чапек и некоторые проблемы творческого процесса.//Критический реализм в литературах западных и южных славян.- М.:Наука.С.256-276.

"Литература должна создавать людей"./Заметки о симпозиуме в Марианских Лазнях/. //Вопросы литературы.№ 12. С.270-271.

/Ответ на анкету "My a svět" /. //Plamen.Pr.Č.5.S.117-118.

Рец. на кн.: Dějiny české literatury. II. - Pr. ČSAV, 1960. 687 с. //Сов. славяноведение. № 2. С. 87-89.

Рец. на кн.: Soldan F. Jiří Wolker. - Pr.: Cs. sp., 1964. 159 с. //Сов. славяноведение. № 3. С. 108-110.

Ред. - Критический реализм в литературах западных и южных славян. - М.: Наука. 339 с.

Ред. - Ученые записки Института славяноведения АН СССР. Т. 29. М.: Наука. 210 с.

1966

О жанровой структуре романа К. Чапека "Война с саламандрами". //Сов. славяноведение. № 6. С. 31-40.

Фантастические произведения Карела Чапека. //Чапек К. R. U. R. Средство Макропулоса. Война с саламандрами. Фантастические рассказы. - М.: Мир. С. 5-23.

Ред. - Краткая литературная энциклопедия. Т. 3. М. 976 с.

Ред. Гашек Я. Соб. соч. в 5 тт. Т. 3. - М.: Правда. 407 с.

Ред. Гашек Я. Соб. соч. в 5 тт. Т. 4. - М.: Правда. 415 с.

Ред. - Ученые записки Института славяноведения АН СССР. Т. 30. - М.: Наука. 226 с.

Сост. Гашек Я. Соб. соч. в 5 тт. Т. 3. - М.: Правда. 407 с.

Сост. Гашек Я. Соб. соч. в 5 тт. Т. 4. - М.: Правда. 415 с.

Сост. Чапек К. R. U. R. Средство Макропулоса. Война с саламандрами. Фантастические рассказы. - М.: Мир. 566 с.

1967

Román oscilujících žánrových forem. K Šarkově Válce s Mloky. //Impuls. Pr. Č. 2. S. 12-16.

Národní literatura a osvojení cizí umělecké zkušenosti. //Česká literatura. Pr. Č. 5. S. 420-427.

Матгаузер З. //КЛЭ. Т. 4. - М. С. 684.

Маха К. Г. //КЛЭ. Т. 4. М. С. 692.

Карел Чапек - фантаст и сатирик. //Фабрика Абсолюта. Белая болезнь. - М.: Молодая гвардия. С. 251-268.

Ред.- Краткая литературная энциклопедия. Т.4.- М. 1024 с.
Ред. Будагова Л.Н. Витезслав Незвал.- М.:Наука. 383 с.

1968

Пешат З.//КЛЭ.Т.5.- М. С.736.

О некоторых явлениях жанрового синтеза в чешской литературе 20-х - 30-х годов XX века.//Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. Прага. Август 1968. Докл. сов. делегации.- М. С.532-552.

Ред.- Краткая литературная энциклопедия. Т.5.- М. 975 с.

1969

Обзор: На VI Международном съезде славистов. Проблематика литературных жанров.//Сов. славяноведение. № 3. С. 133-135.

1970

Драма К. Чапека "R.U.R.".//Зарубежные славянские литературы. XX век.- М.:Наука. С.278-339.

Сюжет и жанр пьесы К. Чапека "Дело Макропулос".//Сов. славяноведение. № 3. С. 52-66.

Карел Чапек в СССР.//Pamiętnik słowiański. Wrocław. Warsz.-Kr. Т.20. С. 145-159.

Ред.- История словацкой литературы.- М.:Наука. 470 с.

1971

Сатирические утопии К. Чапека: Автореферат докторской диссертации.- М. 34 с.

Национальное и интернациональное в развитии жанров.// Сравнительное изучение славянских литератур: Тезисы докл. и сообщ.- М. С.27-28.

О работе литературоведов Института славяноведения и балканистики АН СССР.// Biuletyn historyków literatur zachodniosłowiańskich. Rok VI. Warsz. S. 25-27.

Славяноведение в Чехословакии.//КЛЭ.Т.6. С.922-924.

/Ответ на анкету/. Ako sa vám javí štruktúra modernej

prózy videná cez dielo Karla Čapka.//Slovenské pohľady.
Br.Č.2.S:81.

Ред.- Краткая литературная энциклопедия. Т.6.М.1040 с.

Ред.- Сравнительное изучение славянских литератур. Научная конференция: Тезисы докл.и сообщ.- М. 84 с.

1972

O jednom obrazném motivu v české poesii 20.let.//Česká literatura.Pr.Č.5.S.413-420.

Do druhého čtvrtstoletí.//Tvorba.Pr.N 6.

O jedné literární záhadě.//Tvorba.Pr.Č.2.12.1.S.4.

Ред.- Краткая литературная энциклопедия.Т.7.-М.1008 с.

1973

Художественное сознание эпохи национального возрождения.//Сов.славяноведение.№ 4.С.53-61.

Романтические традиции в чешской литературе XX века.//Славянские литературы. УП Международный съезд славистов. Варшава. Август 1973. Доклады сов.делегации.- М.:Наука. С.518-533.

Романтические традиции в чешской литературе XX века. //VII Międzynarodowy kongres slavistów.Warszawa.21-27.VIII. Streszczenia referatów i komunikatów.-Warsz.S.646-647.

Изучение словацкой литературы в РСФСР (на современном этапе).// Slovenská a ruská literatúra. Vzt'ahy a súvislosti.-Br.S.39-44.

К вопросу о содержании и форме художественного произведения.// Acta Universitatis Carolinae.-Filologica 5.Pr. Universita Karlova.S.29-35.

Ред.- Сравнительное изучение славянских литератур.- М.:Наука.511 с.

Ред.- Slovenská a ruská literatúra. Vzt'ahy a súvislosti.-Br.367 с.

Ред.- Польский романтизм и восточно-славянские литературы.- М.:Наука.225 с.

Славянские литературы эпохи национального возрождения.
//Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций (XVIII-XIX вв.): Тезисы докл.и сообщ.- М.:Наука.С.46-47.

J.Wolker a L.Novomeský.//Slovenská literatúra.Br.Č.6.
S.624-631.

Anticipace zítřka.//Literární měsíčník.Pr.Č.2.S.20-25.
Román žánrové syntézy.//Česká literatura.Pr.Č.6.S.527-532.

Маха К.Г.//БСЭ.3-е изд.Т.15.- С.518.

Карел Чапек.//Чапек К. Избранное.- Кишинев:Карта молдовеняскэ.С.5-24.

Ред.- Чапек К. Соб.соч.в 7 тт.Т.1.- М.:Худ.лит.780 с.

Сост. Чапек К. Соб.соч.в 7 тт.Т.1.- М.:Худ.лит.780 с.

Пер.с чешск. Пшеница.//Чапек К. Соб.соч.в 7 тт.Т.1.- М.:Худ.лит.С.102-104.

Пер.с чешск.Аристократия.//Чапек К. Соб.соч.в 7 тт.Т.1.- М.:Худ.лит.С.105-107.

Пер.с чешск. О разных средствах.//Чапек К. Соб.соч.в 7 тт.Т.1.-М. С.107-108.

Пер.с чешск. Автобиографическое предисловие.//Чапек К. Соб.соч.в 7 тт.Т.1.- М.:Худ.лит.С.89-96.

Поэт нового видения.//Литературная газета. 26.3. С.15.

Az európai szocialista orszákok irodálmának tanulmánya
nyozása a SzNTA Szalavesztikai es Balkanisztikai Intezeteben.
(Совм.с Ю.В.Богдановым).//Helikon.Br.N 2.S.256-259.

/Ответ на анкету/. Anketa zahraničných literárnych vedcov
k 30.výročiu oslobodenia.//Slovenská literatúra.Br.Č.3.S.273-274.

Studium české a slovenské literatury v SSSR.//Česká literatura.Pr.Č.5.S.395-397.

Výskum české a slovenské literatury v SSR.//Tvorba.Pr.

18.6.S.12.

Чапек К.//КЛЭ.Т.8.- М. С.434-436.

Челаковский Ф.//КЛЭ.Т.8.- М. С.451.

Чешская литература.//КЛЭ.Т.8.- М. С.504-507.

Чехословакии литературы.//КЛЭ.Т.8.- М. С.498.

Эрбен К.Я.//КЛЭ.Т.8.- М. С.938.

Комментарии.//Чапек К.Соб.соч.в 7 тт.Т.2.- М.:Худ.лит.
С.681-699.

Рец.на кн.: Мьльников А.С. Йозеф Юнгман и его время.-
М.:Наука,1973.160 с.//Сов.славяноведение.№ 3.С.113-114.

Ред.- Краткая литературная энциклопедия.Т.8.- М.1136 с.

Ред.- Русско-югославские литературные связи. Вторая по-
ловина XIX - начало XX века.- М.:Наука.326 с.

Ред.- Чапек К. Соб.соч.в 7 тт.Т.2.- М.:Худ.лит.704 с.

Ред.- Чапек К. Соб.соч.в 7 тт.Т.3.- М.:Худ.лит.656 с.

Ред.- Современная литературная критика европейских соци-
алистических стран.- М.:Худ.лит.304 с.

1976

Обновление и преемственность в процессе развития реал-
лизма.//Václavkova Olomouc.1973.Pr.:Státní pedagog.nakl.
S.23-28.

Рец.на кн.: Skála I. Co si беру na cestu.-Pr.:Čs.sr.,
1975. //Иностран.литература.№ 10.С.269-271.

/Ответ на анкету журнала о современной литературе и
богемистике/. //Literární měsíčník.č.3.S.67-68.

Ред.- Современные зарубежные исследования по романтиз-
му: Реф.сб.АН СССР.ИНИОН.234 с.

Ред.- Чапек К. Соб.соч.в 7 тт.Т.4.- М. 608 с.

Ред.- Чапек К. Соб.соч.в 7 тт.Т.5.- М. 446 с.

Пер.с чешск. Шабоук С. Искусство. Система. Отражение.
- М.:Прогресс.224 с.

1977

Художественное сознание ^(ЭПОХИ) национального возрождения.//
Формирование национальных культур в странах Центральной и

Юго-Восточной Европы.— М.:Наука.С.78—90.

Парадоксы сатирика.// Пытлик Р. Я.Гашек.— М.:Молодая гвардия.С.5—20.

Реф.кн.: Dolanský J. Záhada Osiana v Rukopisech královédvorském a zelenohorském.—Pr.1965; Dolanský J. Neznámý jihoslovanský pramen Rukopisů královédvorského a zelenohorského.—Pr.1968; Dolanský J. Ohlas dvou ruských básníků v Rukopisech královédvorském a zelenohorském.—Pr.1969.//РЖ. Литературоведение.№ I.С.129—134.

Ред.— Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы.— М.:Наука.334 с.

Ред.— Чапек К. Соб.соч.в 7 тт.Т.6.— М.:Худ.лит.478 с.

Ред.— Чапек К. Соб.соч.в 7 тт.Т.7.— М. 5II с.

Ред. Пытлик Р. Гашек.— М.:Мол.гвардия.304 с.

Ред. Литература и время. Литературно-художественная критика в ЧССР.— М.:Прогресс.460 с.

Сост. Чапек К. Соб.соч.в 7 тт.Т.6.— М.:Худ.лит. 5II с.

Сост. Литература и время. Литературно-художественная критика в ЧССР. (Совм.с Ю.В.Богдановым и С.А.Шерлаимовой).— М.:Прогресс.460 с.

Сост. Чапек К. Соб.соч.в 7 тт.Т.7.— М.:Худ.лит.5II с.

Пер.с чешск. Афоризмы из книги "Сад Краконоша".//Чапек К. Соб.соч.в 7 тт.Т.7.— М.:Худ.лит.С.257.

Пер.с чешск. Шабоук С. О проблемах художественной правды.//Литература и время.— М.:Прогресс.С.126—148.

Пер.с чешск. Шабоук С. Новая действительность — подлинная и мнимая.//Литература и время.— М.:Прогресс.С.149—157.

1978

Paradoxy tvorby.//Česká literatura.Pr.С.3.S.214—219.

Проблема избирательности интересов в процессе литературных связей и творческое взаимодействие литератур.// Славянские литературы.Уш Международный съезд славистов.

Загреб - Люблина. Сентябрь 1978. Доклады сов. делегации. - М.: Наука. С. 24-48.

Преемственность и обновление в процессе развития реализма. // Литературная критика европейских социалистических стран. Вып. 2. - М.: Худ. лит. С. 151-163.

Prometeovské tema v české poesii. // Literární měsíčník. Pr. Č. 5. S. 78-88.

Význam vědeckých zásad Z. Nejedlého pro teorii literatury. // Česká literatura. Pr. Č. 6. S. 500-505.

Česká a slovenská literatura v Sovětském svazu. // Literární měsíčník. Pr. Č. 1. S. 86-91.

Česká a slovenská literatura v Sovětském svazu. // Česká a slovenská literatura od Ůnora k současnosti. - Pr.: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV. S. 329-347.

Славянские литературы эпохи национального возрождения. // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций. XIII-XIX вв.: Материалы междунар. конф. ЮНЕСКО. - М.: Наука. С. 198-208.

Об авторе "Волшебного прутика". // Рыбак Й. Волшебный прутик. - М.: Прогресс. С. 5-12.

Чапек К. // БСЭ. 3-е изд. Т. 29. - М. С. 21.

Челаковский Ф. Л. // БСЭ. 3-е изд. - М. Т. 29. С. 48-49.

Чехия. Литература. // БСЭ. 3-е изд. Т. 29. - М. С. 132.

Эрбен К. Я. // БСЭ. 3-е изд. Т. 30. - М. С. 670.

Грзалова Г. // КЛЭ. Т. 9. - М. С. 243.

Рзоунок В. // КЛЭ. Т. 9. - М. С. 659.

Stráž čistého ohně. / Интервью. Совм. с др. - // Praha - Moskva. Pr. Č. 1.

Ученый, патриот, интернационалист (к 100-летию со дня рождения). // Сов. культура. 10. 2. С. 7.

A zvony zněly... / Интервью. // Sovětská literatura. Pr. Č. 2. S. 170-174.

Рец. на кн.: Тауфер И. Стихи. Пер. с чешск. - М.: Худ. лит. 1977. // Иностранная литература. № 9. С. 260-262.

Ред. - Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. - М. 970 с. Сост. Гашек Я. Рассказы. - М.: Худ. лит. 304 с.

1979

Славянские литературы эпохи национального возрождения. //Славянские культуры эпохи формирования наций.- М.:Наука. С.198-208.

О некоторых задачах исследования литератур народов Центральной и Юго-Восточной Европы в эпоху формирования наций.//Комплексные проблемы истории и культуры народов Центральной и Юго-Восточной Европы.- М.:Наука.С.109-118.

В сиянии каждой лампочки...//Вопросы литературы.№ 8. С.79-109.

Гуманистический идеал созидającego человека в социалистической поэзии славянских народов.//Современные славянские культуры. Развитие, взаимодействие, международный контекст: Тезисы докл.и сообщ.- Киев:Думка наукова.С.85-86.

Развитие художественного мышления в славянских литературах эпохи национального возрождения.//Slavia.Pr.С.2-3. S.174-195.

1980

Иржи Волькер.//Токсина И.В. Иржи Волькер.Библиографический указатель.- М.:Книга.С.4-9.

Рец.: Fjodorov A. Cenná publikace.//Sovětská literatura.Pr.С.7.S.165-166.

Юлиус Фучик.//Фучик Ю. Избранное.- М.:Правда.С.3-12.

Пушкин в Словакии.//Литературная газета.№ 2.9.I.С.15.

Karel Čapek očima současné kritiky. Vydáno v příležitosti 90.výročí narození Karla Čapka.Malé Svatoňovice.Подборка высказываний/.

Рец.на кн.: Lidský profil Jaroslava Haška. Korespondence a dokumenty.-Pr.С.s.sp.,1979 274 s. //Современная художественная литература за рубежом.№ 1.С.117-119.

Ред.- Прилози проучавању српско-руских књижевних веза. Прва половина XIX века.- Матица Српска. Нови Сад. 240 с.

Ред. Токсина И.В. Иржи Волькер. Биобиблиографический указатель.- М.:Книга.56 с.

1981

Poesie Jiřího Taura a literární vzájemnost.//Literární měsíčník.Pr.Č.6.S.19-22.

Kompas i svorník. Nad deseti lety Literárního měsíčníku. // Literární měsíčník.Pr.Č.10.S.16-17.

Предисловие.//Залотоцкий А. Красное зарево над Кладно.- Харьков.С.3-6.

Карел Чапек.//Чапек К. Война с саламандрами.- М.:Правда.С.3-22.

1982

Гуманистический идеал созидającego человека в социалистической поэзии славянских народов.//Современные славянские культуры. Развитие. Взаимодействие. Международный контекст.- Киев:Думка наукова.С.200-206.

Социально-утопические идеи в славянских литературах начала XIX в.//Узловые вопросы советского славяноведения: Тез.докл.и сообщ. IX Всесоюзной науч. конф. историков-славистов.-Ужгород.С.271-272.

Česká literatura očima přátel/Интервью.//Kmen.Č.9.S.9.

Problem emancipace člověka v prácích Ladislava Štolla o umění.//Česká literatura.Pr.Č.6.S.565-569.

Художественные открытия в литературах западных и южных славян в XX веке.//Slawische Kulturen in der Geschichte der europäischen Kulturen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Akademie-Verlag.-Berlin.S.421-426.

/Ответ на анкету о задачах журнала.///Современная художественная литература за рубежом. № 1.С.9.

Ред.- Литература эпохи формирования наций в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. Просвещение. Национальное возрождение.- М.:Наука.311 с.

Чешская литература в контексте славянских литератур эпохи национального возрождения. // Литература эпохи формирования наций в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. Просвещение. Национальное возрождение. - М.: Наука. С. 97-122.

Золотой фонд литературы. // Вопросы литературы. № I. С. 79-90.

1983

J. Gashek's Contribution to World Satirical Literature.

// IX Международный съезд славистов. Киев. Сентябрь 1983. Рез. докл. и сообщ. - Киев: Думка наукова. С. 344-345.

Našek se špeje... / Ответ на вопросы международной анкеты. // Literární měsíčník. Pr. Č. 6. S. 37.

Я. Гашек - писатель переломной эпохи: Доклад на научной конференции к 100-летию со дня рождения Я. Гашека. // Mezinárodní konference. Dílo Jaroslava Naška v boji za mír a pokrok mezi národy. Dobříš. 20.-22.4.1983. - Pr.: Čs. sp. S. 61-66.

Веселый талант. // Гашек смеется и обличает... - М.: Детская литература. С. 5-16.

Новаторские черты художественной системы Я. Гашека. // Славянские культуры и мировой культурный процесс. Международный конф. ЮНЕСКО: Тезисы докл. и сообщ. - Минск: Наука и техника. С. 149-150.

Ярослав Гашек. // Гашек Я. Собр. соч. в 6 тт. Т. I. - М.: Худ. лит. С. 5-29.

Карел Чапек. // Чапек К. Война с саламандрами. Рассказы. - М.: Правда. С. 3-18.

О сборнике "Карел Чапек в воспоминаниях современников". // Карел Чапек в воспоминаниях современников. - М.: Худ. лит. С. 5-8.

Peč. Pavelka Z. Pozoruhodný čin sovětského nakladatelství. K. Čapek ve vzpomínkách současníků. // RP. Pr. 28. 5. S. 5.

/ Из книги "Две эпохи чешской литературы". М., 1981. // Sovětská literatura. Č. 4. S. 164.

Некоторые новаторские черты художественной системы Я. Гашека. // Славянские литературы. IX Международный съезд славистов. Киев. Сентябрь 1983. — М.: Наука. С. 315–329.

Hrst myšlenek o Haškovi. // Literární měsíčník. Pr. Č. 4, S. 46–48.

Tvářící záměr Haškova románu Osudy dobrého vojáka Švejka. // Česká literatura. Pr. Č. 1. S. 65–75.

Рец. на кн.: Hoření Z. Jaroslav Hašek novinář. — Pr. Novinář. 1983. 252 s. // Sovětská literatura. Pr. Č. 11. S. 172–174.

Ред. — История всемирной литературы. Т. I. — М.: Наука. 584 с.

Ред. — Славянские литературы. IX Международный съезд славистов. Киев. 1983. — М.: Наука. 356 с.

Ред. — Развитие литературы в эпоху формирования наций. в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. — М.: Наука. 256 с.

Примечания. // Гашек Я. Соч. соч. в 4 тт. Т. I. — М.: Правда. С. 447–458.

Примечания. // Гашек смеется и обличает... — М.: Детская литература. С. 233–236.

Ред. — Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы. — М.: Наука. С. 319.

Ред. — Гашек Я. Соч. соч. в 6 тт. Т. I. — М.: Худ. лит. 495 с.

Ред. — Гашек Я. Соч. соч. в 6 тт. Т. 2. — М.: Худ. лит. 559 с.

Сост. Гашек Я. Соч. соч. в 6 тт. Т. I. — М.: Худ. лит. 495 с.

Сост. Гашек Я. Соч. соч. в 6 тт. Т. 2. — М.: Худ. лит. 559 с.

Сост. Гашек смеется и обличает... — М.: Детская литература. 238 с.

Пер. с чешск. Привидение на Смихове и в Коширжах. // Гашек смеется и обличает... — М.: Детская литература. С. 106–108. То же в кн.: Гашек Я. Соч. в 4 тт. Т. I. — М.: Правда, 1985. С. 403–406.

Пер. с чешск. Излишнее любопытство вредит. // Гашек смеется и обличает... — М.: Детская литература. С. 108–109.

Пер. с чешск. Турецкие святые. // Гашек смеется и обличает... — М.: Детская литература. С. 124. То же // Гашек Я. Соч.

в 4 тт.Т.1.- М.:Правда,1985.С.406-407.

Пер.с чешск. Революционер Зиглозер.//Гашек смеется и обличает...- М.:Детская литература.С.156-158. То же //Гашек Я.Соб.соч.в 6 тт.Т.5.- М.:Худ.лит.,1984.С.198-201. То же //Гашек Я.Соч.в 4 тт.Т.2.- М.:Правда, 1985.С.419-422.

1984

Рец.на кн.: Горжени З. Ярослав Гашек - журналист.- М.: Радуга, 1983. ^{293 с.}//Сов.славяноведение.№ 1.С.101-102.

Рец.на кн.: Горжени З. Ярослав Гашек - журналист.- М.: Радуга, 1983.293 с.//Сов.культура.21.2.

Сост. Гашек Я. Соб.соч.в 6 тт.Т.5.- М.:Худ.лит. 471 с.

Ред.- История всемирной литературы.Т.2.-М.:Наука.672 с.

Ред.- Гашек Я. Соб.соч.в 6 тт.Т.3.- М.:Худ.лит. 479 с.

Ред.- Гашек Я. Соб.соч.в 6 тт.Т.4.- М.:Худ.лит. 447 с.

Ред.- Гашек Я. Соб.соч.в 6 тт.Т.5.- М.:Худ.лит. 471 с.

Пер.с чешск. Адольф Готвальд, переводчик с западных языков.//Гашек Я. Соб.соч.в 6 тт.Т.5.- М.:Худ.лит.С.61-63. То же //Гашек Я. Соч.в 4 тт.Т.2.-М., 1985.С.408-410.

1985

Творческий замысел романа Я.Гашека "Похождения бравого солдата Швейка".//Сравнительно-историческое изучение и теоретические вопросы развития современных литератур.- М.: Наука.С.268-283.

Věs Makropulos.//Národní divadlo. Činohra. Sezóna 1985 -1986 . /Program/. Premiéra 5.prosince.S.2-3.

Ярослав Гашек - выдающийся писатель XX века.//Славянские культуры и мировой культурный процесс: Материалы Международной конференции ЮНЕСКО.- Минск: Наука и техника.С. 353-357.

Ярослав Гашек.//Гашек Я. Соч.в 4 тт.Т.1.- М.:Правда. С.3-24.

Примечания.//Гашек Я. Соч.в 4 тт.Т.2.- М.:Правда.С.453 -474.

Вместо предисловия.//Антонов С.И. Красный чех.- Казань:

Татарское книжное издательство. С. 3-7.

Примечания. // Гашек Я. Соч. в 4 тт. Т. I. - М.: Правда. С. 447-458.

Ред. - История всемирной литературы. Т. 3. - М.: Наука. 816 с.

Ред. - Гашек Я. Соб. соч. в 6 тт. Т. 6. - М.: Худ. лит. 559 с.

Ред. - Сравнительно-историческое изучение и теоретические вопросы развития современных литератур. - М.: Наука. 296 с.

Сост. Гашек Я. Соч. в 4 тт. Т. I. - М.: Правда. 464 с.

Сост. Гашек Я. Соч. в 4 тт. Т. 2. - М.: Правда. 480 с.

Сост. Гашек Я. Соч. в 4 тт. Т. 3. - М.: Правда. 448 с.

Сост. Гашек Я. Соч. в 4 тт. Т. 4. - М.: Правда. 304 с.

Пер. с чешск. Цена славы. // Гашек Я. Соч. в 4 тт. Т. 2. - М.: Правда. С. 19-25.

1986

Литературные связи и возникновение новых художественных ценностей. // Литературные связи и литературный процесс. - М.: Наука. С. 95-112.

O, czym nie zdążył napisać Hašek. // Pamiętnik słowiański. Т. 33. 1983. Wrocław. - Warsz. - Kr. S. 181-202.

Poetika hry v dílech Jaroslava Haška. // Česká literatura. Pr. Č. 4. S. 348-363.

Jaroslav Hašek a činština. // Haló sobota. (Příloha k RP). Pr. Č. 33. 16. 8. S. 8.

Предисловие. // Санжиев Б. С. Ярослав Гашек - интернационалист. - Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство. С. 3-5.

Ред. - Литературные связи и литературный процесс. - М.: Наука. 352 с.

1987

Чешская литература (Совм. с Л. С. Кишкиным и С. А. Шерлаимовой). // Литературный энциклопедический словарь. - М. С. 494-495.

Карел Чапек. // Чапек К. Твори в двох томах. Т. I. - Київ: Дніпро. С. 5-22.

Коментарі. // Чапек К. Твори в двох томах. Т. I. - Київ: Дніпро. С. 622-632.

Славянские литературы эпохи национального возрождения. // Изучение культур славянских народов. - М.: Наука. С. 69-78.
Ред. - История всемирной литературы. Т. 4. - М.: Наука. 688 с.
Ред. - Литературный энциклопедический словарь. - М.: Сов. энциклопедия. 752 с.

1988

Чешская и словацкая литература. // История всемирной литературы. Т. 5. - М.: Наука. С. 320-323.

О межлитературном процессе и общении литератур. // Durishin a kol. Systematika medziliterárneho procesu. - Br.: Veda. С. 92-96, 132-138.

Slavic Literatures in the Era of National Renaissance // Studies of the Slavic peoples' cultures. - Moscow, 1988. P. 61-73.

Проблема судеб человеческой цивилизации в романе и драме XX в. // Резюме на докладите. X Международен конгрес на славистите. - София: БАН. С. 345.

Проблема судеб человеческой цивилизации в романе и драме XX в. // Славянские литературы. X Международный съезд славистов. София. Сентябрь 1988 г. Доклады сов. делегации. - М.: Наука. С. 219-231.

К истории образа Швейка. // Сов. славяноведение. № 2. С. 47-57.

Z rodokmenu Josefa Švejka. // Česká literatura. Pr. Č. 4. S. 358-369.

Obraz člověka a pseudočlověka. // RP. Pr. 1988. 10. 10. S. 5.
Творчество самобытное и прогрессивное. // Социалистическая Чехословакия. - Pr.: Orbis. № 7. С. 8.

Tvorba svébytná a pokroková. // RP. Pr. 27. 4. S. 5.

Жизнь и творчество К. Чапека. // Чапек К. Рассказы. Очерки. Юморески. - М.: Правда. С. 429-448.

Карел Чапек (1890–1938). // Чапек К. Война с саламандрами. Пьесы. Рассказы. – Кишинев. С. 5–18.

Обзор: Исследование литературных связей в Оломоуцком университете. // Сов. славяноведение. № 3. С. 96–99.

Рец. на кн.: Petr J., Urban Z. Slavistický odkaz F.L. Čelakovského. (Práce z dějin slavistiky. XI). – Pr.: Universita Karlova. 1988. 264 s. // Сов. славяноведение. № 5. С. 97–99.

Ред. – История всемирной литературы. Т. 5. – М.: Наука. 784 с.

Ред. – Славянские литературы. X Международный съезд славистов. – М.: Наука. 374 с.

Сост. Чапек К. Рассказы. Очерки. Юморески. – М.: Правда. 464 с.

1989

Člověk, pseudočlověk a antičlověk v díle Karla Čapka. // Acta Universitatis Carolinae, Filologica 4–5. Slavia Praagensis. XXXIII. Karel Čapek. 1988. – Pr.: Universita Karlova. S. 135–139.

Поэтика розыгрыша и комической мистификации в произведениях Гашека. // Изв. ОЛЯ. № 2. С. 137–148.

Čestný doktorat prof. S.V. Nikolského. / Текст доклада на торжественном заседании Ученого Совета Университета. // Rossica Olomucensia XXVII (za rok 1988). – Olomouc: Universita Palackého. S. 8–13.

Об одной особенности литературы XX века. // На рубеже веков: Проблемы развития славянских и балканских литератур конца XIX – начала XX в. – М.: Наука. С. 16–24.

Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы. Введение. // История всемирной литературы. Т. 6. – М.: Наука. С. 472–476.

Чешская сатира начала XX века. Новые тенденции. // Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы в первой трети XX в. – М.: Наука. С. 34–56.

Чешская литература. // История всемирной литературы. Т. 6. – М.: Наука. С. 492–500.

Чешская и словацкая литература в Советском Союзе в 1917–1945 годах. // Materiály k československo-sovětským

vztahům.//Universita Palackého:Olomouc.S.9-42.

XIX Всесоюзная конференция КПСС и проблемы обществоведения. (Выступление). //Сов.славяноведение.№ I.C.6-7.

Ред.- Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы первой трети XX в.- М.:Наука.270 с.

Ред.- Русско-сербские литературные связи XVIII- начала XIX века.- М.:Наука.230 с.

Ред.- История всемирной литературы.Т.6.- М.:Наука.880с.

1990

Literatura jako oblast tvůrčí spolupráce.//Čeština jako cizí jazyk.III.-Pr.:Karolinum.S.169-186.

Karel Čapek - významný spisovatel dvacátého století.//Karel Čapek. Sborník příspěvků z Národní konference k stému výročí autorova narození.- Hradec Králové: Státní vědecká knihovna.S.33-36.

Быть или казаться? (О драматургии Вацлава Гавела).//Иностранная литература.№ 7.C.100-102.

О сборнике "Карел Чапек в воспоминаниях современников".//Карел Чапек в воспоминаниях современников. 2-е изд.- М.:Худ.лит.С.5-8.

Ярослав Гашек в воспоминаниях Я.С.Николаева.// Studia Slavica.- М.:Наука.С.271-277.

Рец.:zí.Věsná záhada.//Impulsy.Pr.N 10.13.8.

Общие проблемы бытия человечества в творчестве К.Чапек.//Славяне: адзінства і мнагастайнасць. Гуманізм і асветніцтва ў славянскіх культурах: Тэзісы докл. і паведамл.- Минск.С.53-54.

Итальянские мотивы в чешской прозе.//Италия и славянский мир: Советско-итальянский симпозиум. Сборник тезисов.- М.:Институт славяноведения и балканистики АН СССР.С.76-77.

Jak jsem objevil Čapka?//Kmen.Pr.Č.1.S.12.

Пер.с чешск. Чапек К. О социализме.//Литературная газета.№ 2.10.1. С.15.

И.А.Крылов как мастер звукописи.//Изв.ОЛЯ.№ 2.С.151-155.

Литературные связи эпохи национального возрождения. (Общие тенденции).//Общение литератур: Чешско-русские и словацко-русские литературные связи XIX-XX вв.- М. С.7-16.

Роман жанрового синтеза.//Развитие прозаических жанров в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы.- М.:Наука.С.202-213.

Ред.- История всемирной литературы.Т.7.- М.:Наука.830с.

Ред.- Общение литератур: Чешско-русские и словацко-русские литературные связи XIX-XX вв.- М.:Институт славяноведения и балканистики АН СССР.226 с.

Ред. Титова Л.Н. Чешская культура первой половины XIX века.- М.:Институт славяноведения и балканистики.233 с.

Научная фантастика и искусство иносказания.//Сов.славяноведение.1992.№ 1.С.57-71.

СПИСОК СОКРАЩЕННЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

БСЭ - Большая советская энциклопедия

Изв.ОЛЯ - Известия АН СССР. Серия языка и литературы.

ИЛ - Издательство иностранной литературы

Ред. - редактирование

Ред.- - редактирование совместно с другими

Рец. - рецензия

РЖ - Общественные науки. Реферативный журнал

Сост. - составление

Худ.лит. - Издательство "Художественная литература"

Вр. - Budapest

Вр. - Bratislava

Сs.сп. - Československý spisovatel (Издательство "Чехо-словацкий писатель")

Pr. - Praha

RP - Rudé právo

Wrocł.-Warsz.-Kr. - Wrocław - Warszawa - Kraków

ЛИТЕРАТУРА О ПРОФ. С. В. НИКОЛЬСКОМ

- Памяти Карела Чапека. // Известия. 1948. 29. 12. С. 4.
 Вечер памяти Карела Чапека. // Славяне. 1949. № 1. С. 64.
 A. Z. Konferencie o mezislovanských vzťahoch v jazyce, historii a literatúre. // Sovětská věda. Literatura. Pr. 1955. Č. 1. S. 127-131.
 Úspěch Haškovy Lipnice. // RP. Pr. 1959. 3. 8. S. 1.
 Honzík J. V Sovětském svazu napsali Dějiny naší literatury: Rozhovor s S. V. Nikolským. // RP. Pr. 1962. 13. 11.
 1g Tři otázky S. V. Nikolskému /Интервью /. // Večerní Praha. 1963. 27. 2.
 Čapkovské symposium. // RP. Pr. 1965. 7. 9.
 Rzounek V. Čapek proti zkáze. // RP. Nedělní příloha. Pr. 1965. 19. 9.
 Wagner M. Náš Sergej Vasiljevič. // Impuls. Pr. 1966. Č. 6. S. 478-479.
 Marušiak O. Zo spolupráce je radosť i úžitok. /Интервью /. // Pravda. Br. 1966. 16. 1. S. 2.
 Študujú našu literatúru. // Pravda. Br. 1968. 5. 1. S. 1.
 Hájek J. Se Sergejem Vasiljevičem Nikolským o plánech sovětských bohemistů. // Tvorba. Pr. 1971. 20. 10. S. 12.
 Sato V. Jubileum sovětského bohemisty. // RP. Pr. 1972. 29. 2.
 M. M. S. Nikolský 50-ročný. // Slavica Slovaca. Br. 1972. Č. 2. S. 192.
 Ďurišín D. Jubileum S. V. Nikolského. // Slovenská literatúra. Br. 1972. Č. 3. S. 306-307.
 Ритчик Ю. И. Защита диссертаций. // Сов. славяноведение. 1972. № 4. С. 142.
 Присуждение премий. // Литературная газета. 1976. № 20. 19. 5. С. 15.
 Hájková A. Doslov. // Čapek K. Válka s Mloky. - Pr.: Čs. sp., 1976. S. 255-256.
 /k/ Pocta S. V. Nikolskému. // Lidová demokracie. Pr. 1977. 25. 3.

- Рамátце J. Fučíka. // RP. Pr. 1978. 3. 3.
- Памяти Юлиуса Фучика. // Литературная газета. 1978. № 10. 8. 3.
- Георгиев Е. Проблемата на селективност и творческата активност в процес на взаимодействието между литературите. // Език и литература. София. 1978. № 5. С. II3-II4.
- Peis J. Podle mého názoru. // Tvorba. Pr. 1978. N 46.
- Ритчик Ю. И. Никольский Сергей Васильевич. // КЛЭ. Т. 9. - М., 1978. С. 569.
- Завада В. В подборке интервью "Седьмое десятилетие Октября". // Иностранная литература. 1978. № II. С. 229.
- Шахматов А. Нерушимое братство. // Книжное обозрение. 1979. № 19. II. 5.
- Nikolskij Sergej Vasiljevič, univ. prof. // Encyklopédia Slovenska. Br. Zv. 4. 1980. S. 90.
- čt. Dnes má slovo... // Svobodné slovo. Pr. 1980. 5. 3. S. 5.
- Prínos kulturní spolupráce. // RP. Pr. 1980. 4. 3.
- Klevisová N. Mám rád vaši literaturu: Rozhovor se sovětským bohemistou Sergejem Nikolským. // Kmen. Pr. 1982. N 1. S. 8.
- jv- Pozdrav dobrému a věrnému příteli. // Praha - Moskva. 1982. N 2. S. 74-75.
- Zahrádka M. "Vyslanec" naši literatury. // RP. Pr. 1982. 10. 3. S. 5.
- Rzounek V. Nikolský šedesátiletý. // Česká literatura. Pr. 1982. N 5. S. 474-475.
- (1r) Nejde jen o překlady. // RP. Pr. 1982. 7. 6. S. 5.
- Machačová N. Když 1+1 se nerovná jen 2. // Svět socialismu. 1982. Č. 25. 23. 6. S. 11.
- Břelík J. Zajímavosti ze sovětské literatury. // Zítřek (Písek. ČSSR). 1982. 12. 8. S. 3.
- Našek nákladem 150 000 výtisků. // RP. 1983. 1. 8.
- Pávelka Z. Nejen o letní škole. Pražské setkání s literárním vědcem profesorem Sergejem Nikolským. // RP. Pr. 1983. 13. 8. S. 5.
- Басов А. Декада книги ЧССР. // Книжное обозрение. 1984. II. 5.

Zahrádka M. O Sergeji Nikolském.//Nikolský S. Dvě epochy české literatury.-Pr.:Čs.sp.,1986.S.247-250.

Наши новости. Литература родины Ярослава Гашека и Карела Чапека...//Книжное обозрение.1986.9.5.С.2.

Pavelka Z. Společné zájmy a úkoly: Rozhovor se sovětským literárním vědcem Sergejem Nikolským.//RP.Pr.1986.31.5.S.5.

Kudělka V. Boje o Karla Čapka.-Pr.:Academia.,1987.S.103-104.

Новый состав советского комитета славистов.//Известия ОЛЯ.1987.№ 2.С.188-189.

Galík J. Cestou pravdivosti.-RP.Pr.1987.10.3.

Sergej Nikolský vydal...//Kmen.Pr.1987.18.3.

Zinčenko V. Nestor sovětské bohemistiky: K pětadesátým narozeninám Sergeje Nikolského.//Sovětská literatura. Pr.1987.N 3.S.164-169.

Hrala M, Sergej Nikolský.//Интервью /.//Literární měsíčník.Pr.1987.Č.5.S.86-89.

Kudělka V. Čapkův přínos světovému dramatu.//Československá slavistika.Literatura.Folklor.- Pr.:Academia.1988.S.69, 74.

-vb- Mezinárodní konference rusistů v Olomouci.//Týdeník aktualit.Pr.1988.N 9-15.S.10.

Udělení čestného doktoratu...//RP.Pr.1988.21.4.

Za účasti představitelů University Palackého...//Stráž lidu.1988.23.4.S.1.

Tvorba svébytná a pokroková.//RP.Pr.1988.27.4.S.5.

M.Z. Dvě minuty s profesorem Sergejem Nikolským.//Tvorba.Pr.1988.4.5.S.2.

M.Z. S.V.Nikolský v ČSSR.//Kmen.Pr.1988.19.5.S.2.

Тодоров В. С бохемисти и словакисти на конгреса на славистите.//Чехословакия. Издание Чехословакия културен и информационен център.София.1988.№ 6.С.II.

Herman K. Kdo byl Josef Švejk? Co o tom soudí profesor Sergej Nikolský.//Haló sobota.(Příloha RP).1989.N 2.14.1.S.6.

Pick Vl. Čapolog z Pluščichy.//Svět № 18.3.5.S.12-13. socialismu.Pr.1989

(MZ). O studiu čs.-sovětských literárních vztahů.//RP.
Pr.1988.24.5.S.5.

Cestný doktorat prof.S.V.Nikolského.//Rossica Olomucen-
sia. XXVII (za rok 1988).- Olomouc:Universita Palackého.1989.
S.7.

Czilássy J. Élt-e Josef Švejk?//Népszabadság.Bp.1989.
10.8.S.9.

Почетные звания.//Советская Россия.1989.3.9.C.2.
šd Šarkovská konference.//RP.Pr.1990.C.9.11.1.S.1.

Корнеев С.В. Советские ученые - почетные члены науч-
ных организаций зарубежных стран: Справочник.-М.,1990.CIII.
Zahrádka M. V 16 jazycích SSSR.//RP.Pr.1990.9.1.S.5.
Dosud 119 vydání...//RP.Pr.1990.18.1.

Неизвестный драматург.//Вечерняя Москва.1990.I4.3.C.I.
Medajle Karla Šarka...//RP.Pr.15.6.1990.S.7.

Společnost bratří Šarků ustavena také v SSSR.//Zprávy
Společnosti bratří Šarků.Pr.Prosinec 1990.N 19.S.2.

Naše literatura v SSSR.Интервью /...//Impulsy.Pr.1991.
Č.1.S.4.

Имя Сергея Васильевича Никольского, доктора филологии, профессора, заслуженного деятеля науки, хорошо известно всем, кто занимается изучением славянских литератур. Спикер работ ученого, открывающий этот сборник, детально и убедительно показывает весомость вклада С.В.Никольского в науку и тот большой международный резонанс, какой имеют его труды. Он многое говорит о широте и целенаправленности его интересов, о результативности жизненного пути. А еще он свидетельствует о том, что самые суровые исторические ситуации и самые жесткие политические режимы не в состоянии подавить неистребимую тягу людей к знаниям, к духовным ценностям и прервать пытлившую работу мысли. В любых условиях рождаются и живут люди, преданные науке, чьи судьбы как бы призваны обеспечить преемственность ее развития. Сергей Васильевич Никольский сформировался как видный ученый и один из организаторов славистических исследований в нашей стране в советский период ее истории, который еще ждет спокойной и объективной оценки. Свои основные труды он писал в 40 – 80-е гг., когда в советской науке происходило всякое. Но его как бы обошли стороной ее грехи и ошибки, разного рода схемы и упрощения. Наверное потому, что была она неоднозначной, имела свои поверхностные, политизированные, и глубинные течения, направленные на познание научной истины. А еще и потому, что разного рода схемы и упрощения не принимала на корню, отталкивала от себя личность подлинного ученого.

Сергей Васильевич Никольский родился 27 февраля 1922 года в селе Быково, расположенном на тверской земле. Его отец, Василий Сергеевич, и мать, Варвара Федоровна, были учителями. Рос будущий ученый рядом с книгами и природой, в среде, благодатной для выпестывания народной интеллигенции. Недалеко была Тверь (тогда еще Калинин), долго сохранявшая, несмотря на обилие заводов и фабрик, особый колорит старых русских городов с бревенчатыми домами за

высокими заборами, скрывавшими от посторонних глаз зеленые дворы с поленницами, вишневыми деревьями, кустами сирени, зарослями малины и крыжовника. Но центр города со знаменитым Путевым екатерининским дворцом перестраивался в XVIII веке по проекту самого Казакова. На центральной улице, названной после революции Советской и упиравшейся своим отдаленным концом в фабрику Пролетарка, бывшую Морозовскую мануфактуру, до сих пор сохранились целые кварталы домов в стиле ампир, прерывавшиеся чугунными решетками городского сада. И патриотические чувства жителей города, некогда соперничавшего с Москвой, вполне удовлетворяла поговорка "Тверь-городок - Москвы уголок". Именно в этом "уголке Москвы" начались студенческие годы Сергея Никольского, поступившего после десятилетки в Калининский пединститут (ныне - университет). К тому времени семья Никольских, где рос еще один сын - Борис, лишилась отца. Глава семьи был арестован, вероятно, из-за бытности в молодые годы священником, и погиб в период репрессий.

Весть о начале войны ворвалась в студенческое общежитие, предвкушавшее летние каникулы, на следующий день после окончания экзаменов. Сергей Никольский, как и большинство его сверстников, оказался в армии, но из-за обострения хронической болезни глаз воевать на фронте ему не пришлось. После сложной глазной операции он вернулся на студенческую скамью и вскоре перешел на русское отделение филофака Московского университета. Среди любимых преподавателей был Николай Каллиникович Гудзий, прекрасный ученый и человек, пользовавшийся доброй славой у многих студенческих поколений. Занимаясь в его семинаре по творчеству Л.Н.Толстого, Сергей Никольский пишет работу об эволюции текста повести "Казаки". Она стала первым скромным вкладом в филологию. Студенту удалось обнаружить ошибку в академическом издании сочинений Л.Н.Толстого, где была неверно представлена последовательность возникновения некоторых рукописных вариантов повести.

Чехи любят спрашивать русских богемистов, что привело их к чешской литературе, надеясь, вероятно, услышать о

каких-то личных привязанностях, которые подтвердили бы славу этой литературы, способной вдохновить и читателей за рубежом. И такие основания у них есть.

Свое отношение к чешской литературе было и у Сергея Васильевича. Первая встреча с ней произошла случайно, летом 1936 г. в пионерском лагере. Среди ребят особой популярностью пользовался веселый и озорной детдомовец, любивший изображать из себя Швейка с его неперменным "Осмелюсь доложить...". Похождения бравого солдата, превращавшего жизнь в игру, наверное, помогали мальчишке сносить трудную сиротскую долю. Тогда же, в библиотеке пионерлагеря, Сергей разыскал рассказы Гашека и зачитался ими, и не предполагая, что родина Гашека, ее культура станут для него объектом профессиональных исследований, творчество Гашека будет сопровождать его всю жизнь, что ему удастся выявить реальный прототип легендарного персонажа, предложить реконструкцию недописанных частей знаменитой эпопеи, написать много статей и о Гашеке и о его соотечественниках.

Но для того, чтобы профессионально заняться чешской, или другими славянскими литературами, одних личных увлечений было мало, нужна была и сила обстоятельств. Они и сыграли решающую роль в судьбе С.В.Никольского.

После войны стало возрождаться славяноведение. Бурно развивавшееся до революции, выдвинувшее таких выдающихся ученых, как И.И.Срезневский, А.Н.Пыпин, А.Н.Веселовский, А.А.Шахматов и др., оно фактически было сведено на нет в 20-е - 30-е гг. Принцип "пролетарского интернационализма", уравнивая народы в правах, лишил русско-славянские культурные связи былых приоритетов, подавил идею славянской взаимности, издавна сплачивавшую славян. Сталинские репрессии тяжело отразились на судьбах научной интеллигенции, в том числе филологов-славистов. Михаил Скачков, например, чуть ли не единственный специалист по чешской литературе, был арестован и погреб в неизвестности.

Военные годы, опыт совместной борьбы с фашизмом породили интерес к зарубежным славянам. Сыграли свою роль и политические причины: послевоенный передел Европы, переход

славянских государств в сферу влияния СССР. В университетах вновь стали действовать кафедры славянской филологии, которые ведут свой отсчет с начала XIX века. В 1947 г. в Москве был открыт Институт славяноведения АН СССР (преобразованный в 1968 г. в Институт славяноведения и балканистики). Новые кадры почти исчезнувших славистов формировались, как правило, из выпускников русского и романо-германского отделений филфаков, из людей, изучавших славянские языки и литературы зачастую самостоятельно.

Сергей Васильевич, окончивший университет в 1945 г., тоже пришел в чешскую литературу из русской. Тема его кандидатской диссертации, защищенной в 1949 г., была из области чешско-русских литературных связей: "Ф.Л.Челаковский и русское песенное народное творчество". Научным руководителем был незабвенный Петр Григорьевич Богатырев, выдающийся ученый-фольклорист, долгое время живший в Чехословакии, сотрудничавший с Пражским лингвистическим кружком, друг Р.Якобсона и Я.Мукаржовского. Ему же принадлежал и лучший перевод "Швейка".

С приходом С.В.Никольского в зарубежную славистику русская литература лишилась многообещающего исследователя, зато чешская литература его обрела. Впрочем, вступив на богемистическую стезю, Сергей Васильевич из русской литературы не ушел. Об этом свидетельствуют не только многолетние исследования русско-чешских литературных связей, но и сам образ мыслей, менталитет ученого, кровно связанного с русской литературой. Строго говоря, ее присутствия в славистических исследованиях требует и реальность, объективная сопряженность с ней всей зарубежной славянской культуры. К тому же в работах С.В.Никольского прослеживается и самостоятельная линия русистики. (См. главу "Пушкин и Сухоруков" в книге "Две эпохи чешской литературы", или недавнюю статью "И.А.Крылов как мастер звукописи", 1991).

С 1948 г. и по сей день жизнь С.В.Никольского неразрывно связана с Институтом славяноведения. Он пришел в него в его ранний, "волхонский" период, когда, как гласят легенды, маститые ученые были юными аспирантами, а весь

институт состоял всего из двух – исторического и филологического секторов. Вместе со всеми вступил в следующий, "кропоткинский" (или лучше "пречистенский") этап, когда в распоряжение славяноведов была отдана часть знаменитого хрущевского (по имени владельца усадьбы) особняка на Кропоткинской, когда маститые все еще были молодыми, ходили, как говорит молва, гурьбой обедать в близлежащие столовки, дружно праздновали защиты кандидатских диссертаций в тесных комнатах общежитий, коммуналок или холодных подмосковных дач, принимали в своем особняке зарубежных писателей, начинали писать истории славянских народов и их литератур, играли в шахматы, резались в пинг-понг и вновь переезжали. Теперь уже в первую отдельную квартиру, в старенький особнячок в Трубниковском переулке. Сергей Васильевич в то время уже был заведующим сектором славянских литератур, формировать который ему было поручено в 1950 г. Читая лекции по чешско-русским связям на русском и славянском отделениях МГУ, потихоньку присматривался к студентам и студенткам, выбирая потенциальных сотрудников для своего сектора, консультируя дипломников, аспирантов и докторантов "со стороны", постепенно формируя коллектив специалистов по зарубежным славянским литературам. За время его руководства сектором в Институт пришли и утвердились в нем И.К.Горский, Л.С.Кишкин, И.М.Шептунов, В.И.Злыднев, М.Б.Епич, Д.Ф.Марков, Б.Ф.Стахеев, А.П.Соловьева, Р.Ф.Дорони-на, Е.И.Рябова, В.В.Витт, Ю.Д.Беляева, С.А.Шерлашмова, Т.П.Агапкина, Н.Н.Пономарева, Д.С.Прокофьева, Г.Я.Ильина, В.А.Хорев, Ю.В.Богданов, И.А.Богданова, А.В.Липатов, Л.А.Софронова, Л.Н.Титова, Ю.И.Ритчик, Н.А.Богомолова, В.В.Мочалова, И.И.Калиганов, М.Г.Чемоданова, О.Р.Медведева, автор этих строк и многие другие. Коллектив сектора начал активную работу по изучению литератур западных и южных славян, под руководством и при участии С.В.Никольского были написаны "Очерки истории болгарской литературы XIX–XX вв." (1959), "Очерки истории чешской литературы XIX–XX вв." (1963), "История польской литературы" (тт. I–2, 1968–1969), "История словацкой литературы" (1970), целый ряд

работ по литературам народов Югославии, выполнены исследования отдельных литературных эпох – барокко, национального возрождения, просвещения, романтизма, реализма и т.д., написаны и защищены многие кандидатские и докторские диссертации. Разросшийся коллектив литературоведов разделился в середине 70-х гг. на два, охватывающие всю историю славянских литератур и их современный этап.

Сергей Васильевич руководил сектором славянских литератур вплоть до 1988 г., более тридцати лет, являясь не только формальным (по долгу службы), но и, – что более ценно, – одним из неформальных лидеров славянского литературоведения. Недаром во всех трудах, даже создаваемых за пределами Института, именно С.В.Никольский отвечал за славянскую тему. Он автор и член редколлегии и 9-томной "Краткой литературной энциклопедии", и однотомного "Литературного энциклопедического словаря", и фундаментальной "Истории всемирной литературы", член самых разных научных советов и обществ. И за всем этим стоит высокий профессионализм и поистине энциклопедические знания ученого.

Диапазон его интересов очень широк. Это исследователь универсального типа, легко ориентирующийся в мировом литературном процессе, в древнейших памятниках литературы и в устном народном творчестве, в проблемах развития поэзии и прозы. Многогранность С.В.Никольского определяется не только свободой владения материалом, но и складом мышления, вкусом к исследованию, – как он любит говорить, – "макропроцессов" в литературе и, одновременно, таких тончайших материй, как поэтика направлений, жанров, индивидуальностей.

Если попытаться в двух словах определить место С.В.Никольского в чересполосице современных научных течений, то есть основания связать его с литературоведением классического типа, развивающего лучшие традиции дореволюционной русской науки, с ее вниманием к социально-психологическим истокам литературных явлений и культурой анализа текста.

К ведущим позициям в славистике С.В.Никольский шел

последовательно и неуклонно, углубляя и расширяя темы исследований, обогащая их новыми аспектами. Уже в ранних публикациях просматриваются "завязи" многих последующих работ. Так, книгам "Роман К. Чапека "Война с саламандрами" (1968), "Карел Чапек — фантаст и сатирик" (1973), докторской диссертации "Сатирические утопии Карела Чапека" (защита в 1971 г.) предшествовала масса статей и писателе. Одна из них — предисловие к "Избранному" К. Чапека (1950) — неожиданно сыграла большую политическую роль. В Чехословакии после февраля 1948 г. К. Чапеку грозило посмертное отлучение от национальной культуры за "буржуазный гуманизм", релятивистскую философию, за неприятие всяческих диктатур — от фашистской до пролетарской, — за дружбу с президентом Масариком и другие "заблуждения". (Сейчас все они воспринимаются как прозорливость великого гуманиста). Спасло положение доброжелательное отношение к Чапеку советского ученого. По тогдашней логике, если Москва ценит и любит Чапека, то открыто любить его может и Прага. Предисловие С. В. Никольского было с готовностью переведено на чешский язык, издано отдельной брошюрой, а ее автор заслужил прочную репутацию спасителя национальной святыни. Не случайно крупный чешский поэт Вилем Завада в числе работ советских авторов, которые помогали его соотечественникам избавляться "в бурные годы революции" от "левачества и фразерства", назвал "работу Никольского о Чапеке" ("Иностранная литература". 1978. № II. С. 229). Но, не ограничившись "спасением Чапека", именно С. В. Никольский внес самый существенный вклад в исследование его философии и поэтики, его фантастики и сатиры, сопоставив его с Г. Уэллсом, Е. Замятиным, М. Булгаковым, Л. Леоновым и др., раскрыв его мастерство и показав глубокую озабоченность судьбами человеческой цивилизации.

Из исследований творчества К. Я. Эрбена, К. Т. Махи возникли работы о специфике славянского романтизма (совместно с А. Н. Соколовым и Б. Ф. Стахеевым), меньше предававшегося мировой скорби, чем романтизм западноевропейский, и больше нацеленного на коллективистские идеалы. Концепция

славянского романтизма, выдвинутая учеными Института славяноведения, стала общепризнанной в среде специалистов. Работа о "Романтических тенденциях в чешской литературе XX века" опиралась, в свою очередь, на изучение творчества И.Волькера, В.Незвала, раннего К.Чапек. Из темы кандидатской диссертации развились компаративистские исследования, увенчавшиеся статьями, где раскрывается психологический механизм литературных взаимодействий ("Проблемы избирательности интересов в процессе литературных связей и творческое взаимодействие литератур", 1978, "Литературные связи и возникновение новых художественных ценностей", 1986, и т.д.). В секторе славянских литератур под руководством С.В.Никольского был создан целый комплекс книг, воссоздающих картину русско-славянских литературных связей и освещающих методологические вопросы их исследования. Многие из этих трудов создавались (как, впрочем, и другие) в сотрудничестве с учеными зарубежных славянских стран — Чехословакии, Польши, Югославии, Болгарии.

Одна из самых замечательных книг С.В.Никольского — "Две эпохи чешской литературы" (1981), где глубоко и нетривиально показана драматичная судьба литературы, обреченной на исчезновение, но сумевшей буквально восстать из пепла, пережить возрождение, выдвинуть целую плеяду первоклассных мастеров слова. Академическая по своему характеру, книга отличается яркой индивидуальностью, отразившей индивидуальность ее автора, его способность увлекаться предметом исследований и увлекать им других.

Работы С.В.Никольского, даже посвященные историко-литературным проблемам, почти всегда имеют выход в теорию, много дают для понимания искусства вообще. Но склонность к теоретическим вопросам, естественно вытекающая из стремлений неординарного интеллекта проникать в суть явлений, прозревая там какие-то общие законы и закономерности творчества, сочетается у Сергея Васильевича с уважением к конкретному факту, детали, к тем "мелочам", которые порой способны пролить дополнительный свет на изученное явление, внести в биографию писателя какие-то отсутствующие штрихи.

В лексиконе Сергей Васильевича есть хорошее интригующее слово "загадка". Он любит искать и разгадывать разного рода "загадки", что повышает познавательную ценность его работ. Ведь идеи приходят и уходят, а выявленные факты — остаются. "Истории одной литературной загадки" посвящена глава в "Двух эпохах...". Попытавшись разгадать причину неточности в примечаниях Ф.Л.Челаковского к своим сочинениям, автор расширил представление о круге чтения чешского будителя, открыл новые страницы русско-чешско-немецких культурных связей. "Об одной загадке в творчестве Волькера" размышлял он в другой своей статье. Изучая творчество Гашека, он обращает внимание на "одно загадочное обстоятельство", связанное с повестью "Бравый солдат Швейк в плену" (см. "Две эпохи...", с.145), а именно, на несоответствие содержания — названию, аргументируя вывод, что эта повесть должна была иметь продолжение. А совсем недавно исследовательская страсть заставила Сергея Васильевича отправиться во время летнего отпуска в Иркутск по следам того же Гашека, чтобы на месте проверить непроверенные факты его биографии.

Параллельно с большой научной и научно-организационной работой Сергей Васильевич активно пропагандирует творчество чешских писателей, издает их сочинения, выступает с лекциями. Он был в числе учредителей Общества советско-чехословацкой дружбы и с самого момента его возникновения (1958) состоял членом Центрального правления ^{председателем} и литературной комиссии Общества. На протяжении десятилетий под его руководством в Москве проводятся вечера чешской и словацкой литературы. С.В.Никольский возглавляет созданное два года тому назад Общество братьев Чапек. Сейчас он избран членом Президентского совета только что созданной Российской ассоциации друзей Чехословакии.

Его заслуги общепризнанны. Многие его работы переведены на чешский, словацкий, польский, немецкий и другие языки. Три книги изданы в Чехословакии. В 1989 г. Никольскому было присвоено звание Заслуженного деятеля науки. К этому можно добавить звание почетного доктора Оломоуцкого

университета, премию чешского литфонда, медаль Карела Чапека и другие почетные награды. Но главное – тот авторитет, который имеет С.В.Никольский, та добрая репутация, которой он пользуется и у себя на родине, и в славянских странах, прежде всего в Чехословакии. О нем много и хорошо пишут чешские газеты и, что особенно ценно, хорошо говорят в народе. В этом приходилось убеждаться не единожды. Люди, даже далекие от литературоведения, слышали о С.В.Никольском. Его имя с уважением произносят и на научных симпозиумах, и в музеях Карела Чапека в Чехии, и на семинарах "Шрамковой Сobotки", пригревавших после 1968 г. уволенных учителей, изгнанных отовсюду работников чешской науки и культуры. И приятно бывает, когда отсвет этого уважения ложится и на его учеников, к которым могут себя причислить многие московские, да и не только московские слависты. Хотелось бы привести один факт. Гостившая недавно в Москве преподавательница гимназии из чешского городка Румбурк на мои слова: "Жаль, не могу тебя познакомить с Сергеем Васильевичем Никольским, он сейчас в отпуске", – вздохнув, ответила: "Конечно, все мечты не могут сбыться разом". Одна мечта – увидеть Москву – сбылась, другая – увидеть Никольского – еще ждет своего воплощения.

Каждое новое поколение вносит в науку какие-то свои измерения, в целом расширяющие ее горизонты. По крайней мере, так должно быть в теории, иначе невозможен научный прогресс. Но при том, что новые поколения в чем-то превосходят (должны превосходить!) своих предшественников, яркие личности в науке, к какому бы поколению они ни принадлежали, остаются непревзойденными. К таким непревзойденным ученым-славистам относится и Сергей Васильевич.

Минувшие десятилетия были, бесспорно, периодом интенсивного развития славистического литературоведения. И судьба его, наверное, в чем-то сложилась бы иначе, если бы в свое время не пришел в богемистику Сергей Васильевич Никольский. Преподнося ему в знак искреннего уважения этот скромный сборник, его ученики, коллеги, друзья желают ему доброго здоровья и новых творческих удач. Л.Будагова

ЧЕШСКИЕ И СЛОВАККИЕ ХУДОЖНИКИ В РОССИИ XIX в.

Основы художественных связей между Россией и Чехо-Словакией закладываются в глубокой древности; с конца XVIII – начала XIX вв. они становятся частью широкого процесса, связанного с национальным возрождением угнетенных славянских народов, с их борьбой за свою свободу и независимость.

Вся культура Чехии и Словакии, а в недрах ее и художественные связи, неотрывные от культуры, развивались под знаком национально-освободительных идей, служили активным средством общественного воздействия, стимулировали рост национального самосознания и духовное сплочение нации.

Перед культурой России, могучего независимого государства, стояли свои задачи, во многом отличные от тех, которые решала культура Чехии и Словакии. Вместе с тем между этими культурами существовало и взаимное тяготение, обусловленное многими факторами – и исторически сложившейся традицией, значение которой осознается в полной мере в XIX в., и потребностями этих открытых по своему характеру культур в общении, и стремлением заручиться союзником в борьбе за место на мировой художественной арене. Становление в первой половине XIX в. новой отрасли науки – славяноведения /сначала неразделенного, с преобладанием филологии/ – живое доказательство межславянского общения.

Практика изобразительного искусства выдвигает свои формы связей и контактов, которые, с течением времени, развиваются и трансформируются.

Период конца XVIII – начала XIX в. необычайно значителен благодаря активизации прямых контактов. Речь идет в первую очередь о художниках, которые остаются в России и вносят свою лепту в ее искусство. Среди них – известный в Европе художник, уроженец Моравии Мартин Фердинанд Хвартал или Квадаль /1736–1808/, творчество которого по общей направленности еще тяготеет к художественной культуре

ре эпохи Просвещения. Он – один из той обширной плеяды европейских художников XVIII в., которые почти всю жизнь скитались по разным странам, оставляя свой след в их искусстве. Хватал получил еще до переезда в Россию разностороннее образование как живописец и график в Париже, где пользовался покровительством Буше, затем подолгу жил в Вене, Лондоне и Неаполе, стал академиком Лондонской и Венской Академий, много странствовал по свету, пока, наконец, не осел в конце жизни – в 1797–1808 гг. – в Петербурге. Сюда он прибыл по приглашению Павла I, которому понравилась его картина, запечатлевшая военный парад в Берлине, данный в его честь Фридрихом II¹.

Помимо прославивших его сцен военных парадов и коронаций Хватал писал портреты, жанровые сцены в духе старых голландцев, в том числе пасторали, картины на литературные и мифологические сюжеты, натюрморты, умело используя теплый, золотисто-коричневый колорит. Таким разносторонним, опытным мастером его и представила публике петербургская выставка 1803 г., состоявшаяся в так называемом "Картинном шалаше" на Невском проспекте. Ее каталог, к счастью, сохранился². На основании этой выставки художник, по-видимому, и был удостоен звания академика Российской Академии Художеств /1804/³. Реймерс отзывался о нем как о "решительно талантливом"⁴. О популярности художника говорят гравюры, исполненные с его работ известными русскими мастерами А. Ухтомским, А. Розановым и др.

Таким образом, Хватал сумел утвердить себя в стране, обладавшей сильной национальной школой живописи и охотно пользовавшейся услугами десятков иностранных мастеров, среди которых имя моравского художника не затерялось. Когда в начале XX в. началось в России бурное изучение полузабытой к тому времени русской живописи XVIII – начала XIX в., Хватал вновь обратил на себя внимание русских исследователей⁵. Уже в наши дни – в 1957 г. А. В. Лебедев предположил, что Хватал имел русского ученика – Истомина и этот факт пролил новый свет на проблему "Хватал и русское искусство"⁶.

на начало XIX в., на эпоху романтизма падает творчество словацкого живописца Яна Ромбауэра /1782-1849/. Он приехал в Россию совсем молодым художником и провел здесь восемьдесят лет - с 1808 по 1824 гг. Способный ученик левочского мастера Я.Я.Штундера, он нравился в России и не имел недостатка в заказчиках. Он участвовал на выставках. Критика к нему благоволила⁷. Ему покровительствовал граф Альбицкий, который и ввел его в петербургское общество.

Русская среда содействовала развитию Ромбауэра как портретиста. Вскоре по приезде он вошел в круг приверженцев романтического типа портрета и поклонников О.А.Кипренского. Печать романтизма лежит на наиболее удачных портретах Ромбауэра, отмеченных большей, чем прежде, эмоциональностью, но черты известной сухости и резкости все же сохраняются, что дает повод для сравнения его с Тропининым и другими русскими мастерами⁸.

Ромбауэр создал целую портретную галерею современников войны 1812 года, включающую и самих героев этой войны⁹. И с его работ была сделана целая серия гравюр, которые получили широкое хождение в России и были известны за рубежом. Особым спросом пользовался портрет казачьего атамана М.И. Платова, гравированный одним из лучших русских мастеров Л.С.Клаубером. Другие портреты гравировали С.Баскаков, С.Кавдери, А.Ухтомский, А.Флоров, И.Ческий. Удалось обнаружить прекрасную литографию М.Д.Резвого с ромбауэровского портрета графини Кутайсовой, она была выполнена в 1827 г., когда словацкий художник уже жил у себя на родине.

К середине XIX в. относятся первые серьезные исследовательские работы русских авторов о чешском изобразительном искусстве - рождается новая отрасль науки - история чешского искусства. Ее основатели - крупные ученые-слависты: историк А.Н.Попов и филолог-русиист Ф.И.Буслаев, который явился и родоначальником истории древнерусского искусства как особой научной дисциплины.

Молодой ученый А.Н.Попов /1821-1877/, позже - член-

корреспондент Академии наук и активный деятель Русского археологического общества, написал свою статью "О древней чешской живописи" в 1842 г., находясь в Праге, и здесь же ее опубликовал в "Часописе Ческого Музеума", а затем, в 1859 г. в "Записках Императорского Археологического общества". Предметом его исследования стала чешская живопись IX-XVI вв. - миниатюры, иконы и фрески, в частности, памятники Карлшейна, т.е. образцы старого искусства, которые в то время систематизировались и изучались чешскими учеными в процессе подготовки первых работ на эту тему.

Статья Попова пронизана стремлением, столь близким чешским будителям, утвердить национальную самобытность чешской школы живописи и опровергнуть мнение немецких историков о ее несамостоятельности и якобы решающем влиянии на нее немецкого искусства. Попов отмечает обилие особенностей в колорите и рисунке, в характеристике персонажей /"народные типы лиц"/, византийские импульсы, связь с народной традицией.

Федор Иванович Буслаев /1818-1897/, академик, профессор Московского Университета, где он создал свою школу, также полемизирует с немецкими учеными. В статье "Заметки из истории чешской живописи" он пишет: "Давно уже казались мне подозрительными те страницы в истории немецкой живописи, где чешские произведения выдавались за немецкие, и тем более произведения XIV века, той эпохи, когда Брауншвейгский Университет был первым во всей Германии рассадником просвещения, когда великий Гус за 200 лет до реформации предвозвестил освобождение мысли от католического деспотизма... когда образованный чешский рыцарь Фома Штитный /Штитный - Е.В./ на отличном чешском языке писал свои назидательные трактаты, которые с простотой практического взгляда соединяют глубину мысли и поэтическую фантазию, напоминающую Данте" 10.

Одновременно он предостерегал чешских ученых от заблуждений, от односторонности воззрений на романский стиль и готику в Чехии как на искусство, своеобразие которого

обусловлено лишь его связью с византийской традицией.

Сам он чужд какой-либо предвзятости и полагается исключительно на углубленный анализ памятников искусства, сосредоточив свое внимание на области, хорошо им освоенной, — на миниатюре. Многообразные импульсы, включая античные, романские, целый ряд параллелей и аналогий, подмеченных ученым, раскрывают богатство и сложность древнего чешского искусства. Он находит здесь прекрасные образцы, не уступающие достижениям других европейских школ, а подчас их опережающие. Владение сравнительно-историческим методом позволяет ему провести широкие сопоставления и оттенить самобытность чешской живописи.

В основу статьи легли материалы, собранные Буслаевым во время поездки в Прагу в 1864 г., где он встретился с крупнейшими чешскими учеными и общественными деятелями Ф. Палацким, Ф. Л. Ригером, Я. Э. Воцелем, К. В. Залом, В. Напрстком и др. А этот кружок энтузиастов изучения чешского искусства, покоривших его своей деловитостью и сердечностью, сочетанием "наивности и свежести славянской породы" с европейской образованностью, и сама Прага, город старинный, но совсем не такой, каким его рисуют немецкие и французские путеводители /"почтенной развалиной"/, а полный жизни, большой, современный, произвели на него самое сильное впечатление.

Сведения о чешском искусстве поступали в Россию и от чешских ученых. Амена чешских "будителей" были известны русской интеллигенции. Их деятельность встречала поддержку в академических научных кругах. Так, Людвик Риттерсберг, музыкант, писатель, художник, друг Йозефа Манеса, был избран членом Русского археологического общества, а Я. Э. Воцель являлся доктором славянской филологии Петербургского университета. Их можно считать зачинателями чешского искусствознания. К ним относился и Ян Богуслав Мюллер, посетивший Москву и Петербург в 1867 г. в связи с Этнографической выставкой. В следующем году он написал первый в Чехии очерк русского изобразительного искусства для науч-

ной энциклопедии под редакцией Ф.Л.Ригера /выходившей с 1859 по 1874 г./ . Правда, это не было самостоятельное исследование – в работе Моллеру помогал историк Академии художеств, инициатор публикации ее обширных архивных материалов¹². Вполне вероятно, что Моллер встретился с Петровым в России и затем получал от него материалы для работы.

В состав чешской делегации, которая была приглашена на Этнографическую выставку в Москве и приуроченный к ней Славянский съезд, входили и также видные деятели национального движения, как Ф.Л.Ригер, Ф.Палацкий, Ю.Грегг,

Ф.Браунер, а также Йозеф Манес.

А сам художник, и его спутники отмечали, что его не покидало воодушевление. Ф.Л.Ригер вспоминал, что с самого раннего утра он был на московских улицах¹³. Особенно восхищало его старое русское искусство. В Троице-Сергиевской Лавре он узнал шедевры русской архитектуры¹⁴. Гости находились в Лавре немногим более двух часов, и Манес очень сокрушался, как сообщается в письме Ригера М.Червинковой, что "не мог всего зарисовать"¹⁵. Дошедшие до нас рисунки соборов Лавры /нац. галерея в Праге/ овеяны лиризмом и необычайно изящны по исполнению¹⁶.

Из созданного Манесом в России сохранились, к сожалению, только три произведения /два рисунка карандашом и одна акварель/ – остальное было утеряно на обратном пути.

Мысли о России не оставляют Манеса и по возвращении на родину, но тяжелое заболевание, которое вскоре свело его в могилу, обрывает его работу над полотном на русскую тему. Сам факт поездки Манеса в Россию достаточно красноречив. невозможно оценить его значение, не углубившись в мир образов и представлений Манеса, не поняв, что симпатии к России неотъемлемо входят в этот мир, составляя как бы подспудный пласт его искусства.

Начиная с 1870-х гг. последователь Манеса Миколаш Аlesh развивает русскую тему с небывалой для чешского искусства широтой. Вместе с тем эта тема органически вплетается в ткань его творчества. Это надо учитывать, когда

мы говорим о стремлении Алеша /к сожалению, неосуществившемся/ побывать в России.

Что касается самого приезда славян в 1867 г. в Москву и Петербург, то это – важная веха в развитии русско-чешского сотрудничества в области культуры¹⁷. О торжественной атмосфере этих встреч, нередко переходивших в демонстрацию славянского единения, можно судить по восторженной статье В.В.Стасова "Славянский концерт г. Балакирева"¹⁸. Программа, подготовленная для гостей, была богатой и насыщенной. Их широко знакомили с деятелями русской культуры, с учеными. Состоялась встреча в Артистическом кружке, на которой присутствовал А.Н.Островский, торжественное заседание Академии наук в отделении словесности и языкознания, спектакли и т.п. На заседании в Московском Университете речь произнес Ф.А.Буслаев, представлявший Общество древнерусского искусства. Гостям показали достопримечательности обеих столиц, в том числе Эрмитаж, Зимний дворец.

Самое деятельное участие принял в подготовке и проведении съезда Славянский благотворительный комитет, в который входили помимо ученых-славистов /нередко приверженцев славянофильства/ и др. лиц, передовые деятели русской культуры Балакирев, Мусоргский, Немирович-Данченко и др. В списке его членов значится также имя известного художника М.О.Микешина, автора памятника "Тысячелетие России" в Новгороде. Горячий поборник идей славянской солидарности, он исполнил по заказу журнала "Всемирная иллюстрация" к 500-летию юбилею Яна Гуса большой рисунок с трагической сценой его сожжения¹⁹.

Зимой 1871–1872 гг. А.Е.Репин написал большое полотно "Славянские композиторы" для концертного зала гостиницы "Славянский базар" в Москве /ныне в Московской государственной консерватории/. В работе ему помогал В.В.Стасов, снабжая художника портретами и знакомя с композиторами, чтобы он смог писать их с натуры. Так состоялась встреча Репина с работавшим в России Э.Ф.Направником, портрет

которого он набросал карандашом в феврале I 72 г. /находится в ГТГ/. Рядом с направи́ником Репин изобразил в картине Сметану, Бендля и Горака²⁰.

А.Ф.Репин с неослабевающим интересом следил за чешским искусством. Будучи в Париже, он выделил картину Чермака "Раненый черногорец" и восторженно писал Стасову: "Во всем ансамбле и подробностях так и веет поэзией. Это чистый Тарас Бульба Гоголя!"²¹. С радостью он узнавал новые имена, восхищался рисунками молодого талантливого художника Людека Марольда, которые знал по мюнхенскому журналу "Флигенде Блеттер", а затем – по пражским изданиям. В Париже Репин познакомился с Карелом Витезславом Машеком. Незабываемые минуты подарила Репину Прага /1900/, встречи с Йозефом Маудером, Ярославом Кампером, преподавателями Художественно-промышленной школы, среди которых был и Машек, знакомство с городом и его памятниками²².

Поездки русских художников в Чехию, помогавшие им открыть своеобразный мир чешской культуры, начались, однако, задолго до этого события. Среди первых посетителей Чехии особое место принадлежит О.А.Кипренскому, исполнившему в Марианских Лазнях портрет Йозефа Добровского /1823/.

Известно, что в Чехии побывали затем также Шишкин, Якоби, Верещагин – сами эти имена могут дать представление о значительности культурных контактов, складывающихся во второй половине XIX века. Назовем также имена других посетителей Чехии: это – Рерих, художник-акварелист Альберт Бенуа, архитектор Г.Лукомский. Молодой Шишкин с восторгом отзывался о Йозефе Манесе. В своем дневнике 1862 г. он записал после посещения его мастерской: "Я еще не видал художника более строгого, добросовестного и честного – его работа несколько не похожа на заграничную вообще, то есть легкую, вкусную и часто пустую и бессодержательную"²³.

Немалую роль в установлении творческих контактов сыграли чешские художники, которые жили и работали в России. Их было довольно много. Душан Конечный перечисляет имена

"художника Войтеха Кестлева" /1804-1860/, который переехал в Россию вместе со своим сыном Олдржихом, тоже художником, в 1851 г.; жанрового художника, портретиста и автора натюрмортов Яна Рипоту /род. 1843/, который переехал в Россию в 1892 г., художника Бедржиха Севиллу из Оломоуца /род. 1880/, который после 1894 г. учился в Лейпциге, в 1901 г. в Москве в частной школе В.В.Верещагина; Йозефа Немца /1843-1898/, сына Богены Немцовой, который закончил обучение в Мюнхене, откуда переехал в Россию, где стал учителем рисования в Одессе, позже - директором реального училища в Ровно, а затем с 1890 г. в Виннице. Учителем рисования в Феодосии и Одессе был также художник и рисовальщик Франтишек Йозеф Шафаржович /1838-1898/, в Астрахани учил рисованию Антонин Моллер /род. 1840/, который оттуда приезжал в родной Турнов²⁴.

Данные эти нельзя, разумеется, считать исчерпывающими. Они могут быть пополнены именами Йозефа Томечки /род. 1894/, который учился в Москве /1915-1926/, Властимила Аморта /род. 1880/, двоюродного брата Вилема Аморта, который жил в Москве с 1911 г. и участвовал в подготовке торжеств в честь 100-летия со дня Бородинского сражения /1912/; он был автором рельефов для здания кинотеатра "Художественный" на Арбатской площади, построенного по проекту архитектора Ф.О.Шехтеля в 1912 г. Известный архитектор Лжи Стибрал /1859-1939/, ученик Йозефа Зитека, преподаватель и затем директор Художественно-промышленной школы в Праге, совершил поездки по Кавказу и Крыму, спроектировал дворец графини Щербатовой.

Назовем также имена скульпторов Карела Бабки /1880-?/ и Франтишека Рейсингера /1893-1917/, которые состояли в московском товариществе Гладкова и Козлова и в основном вели работу по декорированию зданий, скульпторов Карела Блажека /1883-?/ и Вацлава Шпалу /1887-1924/, учителя рисования в Одессе Антонина Микулаша Чилу /1883-?/, который основал здесь спортивное общество "Сокол", Аржи Рудольфа Свободу /1895-?/, который вместе с отцом-архитектором ук-

оформлял декоративными композициями петербургские постройки и одновременно посещал вечерние курсы барона Штиглица.

Многим русское искусство обязано архитектору Антону Осиповичу Томишко /Антонин Томишка, 1851–1900/, воспитавшему в стенах Петербургской Академии художеств /с 1879 г. и вплоть до смерти/ целую плеяду русских архитекторов, ректору высшего художественного училища при Академии /1897–1898/, эксперту по реконструкции всех Императорских театров в России, а также активному зодчему–практику. По его проекту были построены нижний дворец в парке Александрия в Петергофе для Николая II /1895–1898/, великокняжеская спальня рядом с собором Петропавловской крепости /1887, архитектор Д.А.Тримм/, храм–памятник на Шипке в Болгарии в честь воинов, погибших в русско–турецкой войне /1882/ и др. здания. Первой премией отмечены его проекты церкви "Спаса на крови" в Петербурге и собор в Кронштадте. Типичный представитель архитектурного "историзма" второй половины XIX в., Томишко придерживался т. наз. "русского стиля" в церковной архитектуре и неоренессанса в гражданском строительстве.

Среди русских скульпторов свое место занял Вацлав /Вячеслав Антонович/ Кафка /1850–1889/, работавший в России с 1877 г. Известно, что в 1887 г. ему было присвоено звание неклассного художника²⁵, что он участвовал на Всероссийской /1882/ и Академической /1884/ выставках, а в 1889 г. был экспонентом ХУП Передвижной выставки. К сожалению, до нас дошло немного произведений этого разностороннего, владевшего почти всеми видами и жанрами скульптуры художника. Особо надо отметить его приверженность к чешской художественной традиции, что сказалось и в выборе им тем из чешской истории /"Смерть св. Вацлава", "Ян Жижка", "Прокоп Великий"/, и в его склонности к лиризму /таковы его камерные скульптуры, например "Русалка"/. Обращался он и к русским сюжетам – как историческим /"Ермак", 1883/, так и современным /скульптурный портрет А.И.Островского, 1888, Гос. Исторический музей, Москва/.

Присущая ему тяга к историзму и позднему академизму в сочетании с интересом к жанровым мотивам и порою дробной моделировке формы – типичные черты скульптуры середины XIX века, которые ставят Кафку в один ряд с такими его русскими современниками, как М.М. Антокольский, Ф.Ф. Каменский, С.А. Иванов. Из монументальных работ Кафки наиболее известны надгробия. Надгробие П.Ф. Семашко, установленное в Донском монастыре, неоднократно копировалось /вплоть до 1933 г./²⁶. В 1981 г. Третьяковская галерея приобрела скульптуру Кафки "Мальчик с крабом" /бронза/; по-видимому, это – доныне известная только по названию работа Кафки "Маленький рыбак" 1888 г.²⁷

Весомым был вклад в русское искусство второй половины XIX в. чешских графиков. Карел /Карл Осипович или Иосифович/ Брож /1834–1901/ ценился в свое время как "один из наиболее талантливых наших художников-иллюстраторов", как "прекрасный рисовальщик", "мастер своего дела"²⁸. Характерная деталь – его имя упоминает Ф.А. Васильев в письме И.Н. Крамскому²⁹.

Более сорока лет он проработал в России, найдя здесь свою вторую родину. В 1858 г., приступая к изданию "Иллюстрации", А.О. Бауман пригласил в сотрудники известного в Чехии иллюстратора народных календарей, расходившихся там массовым тиражом. Помимо "Иллюстрации" Брож работал в журналах "Сын Отечества", "Иллюстрированная неделя", "Нива", "Русская старина", "Огонек", но главным образом во "Всемирной иллюстрации" /с 1869 г., т.е. с момента основания журнала/, где с 1887 г. заведовал художественным отделом. В юбилейном выпуске этого журнала /1878/ опубликован портрет художника³⁰.

Значительное произведение Брожа – иллюстрации к "Альбому русских народных сказок и былин" под редакцией П.Н. Петрова /1875/. В этом роскошном фолианте, одетом в тисненый золотом переплет, с золотым образом, собраны иллюстрации нескольких мастеров – В. Васнецова, А.А. и Е.А. Соколовых, А.С. Панова. Брожу принадлежит сложная по композиции сцена на развороте книги и сказке "Царь-девица" и

заставки ко всем двенадцати главам. Заставки – наиболее удачная часть этой книги. Сюжетные сцены в них с большим вкусом и тактом дополнены орнаментальным узором и красиво прорисованной буквицей.

Известность получали и иллюстрации Брожа к роману А.Ф.Писемского "Масоны", представляющие жанровые сцены /в двух томах – 60 иллюстраций, 1880–1881/³¹. Среди них – изображение гражданской казни невинно осужденного, что прозвучало в свое время очень смело, так как ассоциировалось с расправой над Чернышевским и другими революционными демократами³².

Рисунок Брожа отличался детальностью, "картинным" характером, что вообще было характерно для иллюстрации 70–90-х гг., предназначавшейся для воспроизведения в торцовой ксилографии. Ему удавались композиции из нескольких "клеим", довольно сложно размещенных на листе /рисунок "Рождество и святки" в журнале "Всемирная иллюстрация" за 1871 г./ и рисунки для журнальных обложек /"Всемирная иллюстрация", "Огонек"/ в стиле неоренессанса /аллегорические сцены, увенчанные аркой, – обычный мотив этих обложек/.

Брож не только создавал оригинальные рисунки, но и очень часто рисовал на дереве по фотографиям для мастеров-ксилографов. Расцвет творчества этого художника совпал с эпохой, когда в журнале и книге почти безраздельно господствовала в качестве репродукционной техники ксилография, а способы фотомеханической печати были еще очень несовершенны. Брож являлся одним из тех, кто содействовал интенсивному развитию печатной графики в России, предназначенной для массового издания. Им были созданы многочисленные пейзажи и портреты, в том числе портреты известных писателей /А.А.Гончарова, Л.А.Лажечникова и др./, воспроизведения известных памятников живописи и скульптуры, сцен из новых опер /"Нижегородцы" Э.Направника, "Воевода" П.И.Чайковского/. Вместе с тем он нередко выступал в роли хроникера. Таковы, например, "репортажи" с Международной выставки садоводства в Петербурге /1869/. Показательно, что Брож сотрудничал с лучшими граверами своего времени, в том

числе с мастером-виртуозом, академиком Л.А.Серяковым.

Брож не терял связей с чешскими журналами, посылая в "Светозор" и "Злату Прагу" свои работы и, по-видимому, через него поступали во "Всемирную иллюстрацию" репродукции с картин чешских мастеров. Зарисовки Гарейса-младшего "Типы художника" он пополнил своими рисунками /1871/. Репродукция с картины Ярослава Чермака "Военные трофеи" подписана Покорным. Мы встречаемся здесь с еще одним мастером ксилографии - Йозефом Покорным /1826-1872/, жившим до 1862 г. в Петербурге. С 1868 г. он сотрудничал в "Светозоре" и, вероятно, Брож и Покорный посылали друг другу свои работы.

Брож прошел большой и сложный путь в искусстве. В конце жизни он стал свидетелем того, как тоновая ксилография, все более приобретающая ремесленный характер, вытеснялась из книги и журнала совершенной по сравнению с ней фотомеханической печатью. Он пережил трагедию, связанную с закрытием журнала "Всемирная иллюстрация".

В эту переломную для развития гравюры - и графики вообще - пору жил и творил в России другой видный чешский график Густав /Игнатьевич/ Франк /1859-1923/. С 1890 по 1911 гг. он занимал место художника-гравера, позже - художественного руководителя "Экспедиции заретовления государственных бумаг" и зарекомендовал себя специалистом высокого класса, в особенности при воспроизведении работ А.Е.Репина /специальный номер журнала "Графишен Кюнсте", Вена, 1893, альбом "Альба Ефимович Репин", Петербург, 1894/.

Подобно своему сверстнику и коллеге В.В.Матэ, Франк отказался от тоновой ксилографии в пользу более свободной импровизационной техники офорта. Так же как и Матэ, Франк сравнивал свою работу с искусством пианиста или актера, то есть с исполнительским мастерством, и не склонен был завешать своей роли в искусстве в ту пору, когда начинается возрождение оригинальной гравюры.

Большое значение для русской художественной культуры имела издательская деятельность Франка, его причастность

к созданию таких шедевров искусства русской книги, как "Царская и императорская охота на Руси" Н.Кутелова, "Песнь о вещем Олеге" А.С.Пушкина с иллюстрациями В.М.Васнецова, русские народные сказки и сказки Пушкина с иллюстрациями И.Я.Билибина.

За заслуги перед русским искусством Франк был удостоен звания академика /1899/.

По роду своих занятий Густав Франк был тесно связан со многими русскими художниками, дружил с Репиным, переписывался с В.Васнецовым, И.Билибиным, В.Мате и др.³³ живо интересовался всем, что происходило в русской художественной жизни. Франк посылал свои репродукции с работ русских художников в пражские журналы. Благодаря ему был издан специальный номер "Вольных смеров", посвященный М.Е.Репину /1901/. Через Проусека, друга Франка, жившего в Турнове, были переданы Алешу книги, иллюстрированные И.Я.Билибиным. Они стали известны и в "Манесе". Через этого скромного человека, неутомимого труженика и энтузиаста шли нити связей между русской и чешской художественной средой. Велика его роль в организации выставки передвижников в Праге /1900/.

В Петербурге Франк выступал в роли представителя чешской культуры. Как только он получал книжные новинки от Проусека, он делал их достоянием своих знакомых, в частности Репина, который таким образом познакомился с выпусками "Вольных смеров", посвященными Людеку Марольду и Ганушу Швайгеру. Благодаря архивным изысканиям чешских ученых Индржиха Шамала и Дагмар Стара перед нами – развернутая детальная картина взаимоотношений русских и чешских художников в конце XIX в.³⁴

В книге этих авторов упоминается и писатель и критик Ярослав Кампер, посетивший Петербург в 1899 г. по случаю открытия "Австро-Венгерской выставки". Он вел переговоры с Репиным об обмене выставками чешских и русских художников³⁵. В его задачу входило ознакомление русской общественности с чешским изобразительным искусством. Он выступал

от лица чешских художников, которые стремились активизировать контакты с русскими мастерами. На выставке присутствовал в качестве официального представителя Густав Шморанц, профессор Художественно-промышленной школы в Праге.

"Австро-Венгерская выставка"³⁶ была первым показом чешского изобразительного искусства в России /Петербург и Москва, с ноября 1899 по январь 1900 г./ . Хотя чешский раздел и был невелик /всего 53 произведения 38 художников/ хотя в нем и отсутствовали многие видные мастера /М.Алеш, Й.В.Мыслбек, М.Маржак/, тем не менее выставка знакомила с рядом мастеров, совсем до того времени неизвестных в России, и давала в общем верное представление о чешском искусстве. Чтобы показать его в особом отделе, чешской интеллигенции пришлось выдержать бой с австро-венгерскими властями³⁷.

Из старших мастеров на выставке участвовали Войтех Гивайс, Богуслав Шнирх, Якуб Шиканедер. Однако ядро выставки составляли работы молодых художников из общества "Манес", благодаря чему русская публика смогла ознакомиться с важным и новым направлением в современном чешском искусстве. На ней были показаны пейзажи Антонина Славичека и Антонина Гудечека, жанровые композиции Йожи Упрки и Ярослава Шпиллара, рисунки /М.Швабинский, Л.Марольд/, гравюры /В.Прейсиг, В.Стретти/, плакат и прикладная графика /А.Гофбауэр/, скульптура /С.Сухарда, Й.Маржатка/. Был и раздел художественной промышленности.

Выставка нашла отражение в прессе. О ней писал М.М. Далькевич в журнале "Искусство и художественная промышленность" /1899-1900/. Следом появилась обширная статья чешского критика Ф.В.Крейчи, первый в русской прессе обзор чешского искусства XIX в., включая самых молодых его представителей³⁸. Здесь же была опубликована рецензия на новую книгу К.Б.Мадла, посвященную чешскому искусству 1848-1898 гг.³⁹

Вскоре была предпринята попытка редактора газеты "Новое время" В.П.Сватковского связаться с председателем "Едноты витварных умельцу" /Союза художников/ Йозефом Мау-

дером и пригласить чешских мастеров участвовать на очередной выставке передвижников /1901/.⁴⁰ Вместо картин были присланы книги и альбомы по изобразительному искусству, в том числе и о молодых художниках А.Мухе, В.Янсе, Й.Упрке, Д.Юрковиче. "Новое время" поместило рецензию на эту выставку⁴¹.

С конца XIX в. все большую роль играют в культурном сотрудничестве наших стран молодые художники, чей творческий путь начинается на рубеже столетий.

Художник, музыкант, музыковед, этнограф Людвик Куба /1863-1956/ предпринял две поездки на Украину и в Россию в 1886 и 1887 гг. с целью сбора песенного фольклорного материала для фундаментального труда "Славянство в своих песнях", который по проблематике и духу был тесно связан еще с культурой национального возрождения. Во время этих поездок он делал зарисовки этнографического характера. Сборники Кубы были известны П.И.Чайковскому⁴²

На рубеже веков, живя в Мюнхене /1897-1904 гг./, куда Кубу привело влечение к живописи, он сблизился с кругом русских художников, которые учились вместе с ним в мастерской Антона Ашбе, — с И.Э.Грабарем, Д.Н.Кардовским, В.В.Кандинским, А.И.Явленским, М.В.Веревкиной, Н.Н.Зедделером, В.Г.Бехтеевым и др.

Он с удовольствием вспоминал ту творческую атмосферу, которая царила в русском кружке. "Всякий раз, — писал он, — исполнив в Праге тот или иной заказ, я возвращался, привлеченный не пресловутым "золотым галерейным тоном" Ленбаха, а этим неуемным русским экспериментаторством"⁴³. Каждый был здесь индивидуальностью; Грабарь выделялся своей энергией, он был подлинным вождем в этой группировке, тогда как Явленский — его душой. В Кандинском Куба нашел своего рода мецената — он приобрел эскиз плаката, исполненный Кубой для международного конкурса в Берлине, и отослал его своему родственнику фабриканту Абрикосову. Как мне удалось установить, плакат этот — реклама какао — был издан и получил распространение в России /"Кондитер-

ская фабрика А.И.Абрикосова и сыновей"/.

В свою очередь русские художники относились к Кубе как к другу и единомышленнику, что видно по письмам А.Э. Грабаря⁴⁴. В Мюнхене судьба свела русских художников еще с одним чехом – Э.Замбазилом, бывшим одно время старостой в мастерской Ашбе⁴⁵.

Таким образом, и за пределами России, и за пределами Чехии возникали своего рода очаги русско-чешских связей.

В Мюнхене еще в 80-е гг. в чешский кружок "Шкрета" /с 1885 г. – Й.Упрка, А.Муха, Л.Марольд, А.Немейц, К.В.Машек – входили начинающие русские художники Л.О.Ластернак и Д.О.Давыдов /или, как его называли в Мюнхене, Видгопф/. Совместными усилиями создавался рукописный журнал "Палета" /"Палитра"/. Главой группы был сначала Й.Упрка, затем – А.Муха. Бскоре по образцу "Шкреты" возникло новое студенческое общество "Лада" в Париже, куда перебрались бывшие мюнхенцы во главе с Альфонсом Мухой. Этот период был очень важным для становления Мухи как художника, для его приобщения к идеям национального искусства, увлечения миром славянства.

В конце 90-х гг., когда Муха был в зените славы, его творчество привлекало к себе внимание русских художников. Приехав в Париж, А.П.Остроумова-Лебедева мечтала учиться у Мухи. В письме родителям /от 25 января 1899 г./ она сообщает: "...Принялась за свою гравюру. Просто теряюсь, не знаю, к кому обратиться. Есть несколько знаменитых гравиров-литографов, но один из них берет безумные деньги 300ф. в месяц – Múcha "46.

На Международной выставке художественных афиш, состоявшейся в Петербурге и Москве в 1897 г. /в залах Общества поощрения художеств и в Строгановском училище/⁴⁷, Муха предстал во всем блеске своего мастерства. Вместе с Людеком Марольдом он выставлялся во французской части экспозиции, а в разделе Австро-Венгрии демонстрировались работы чешских художников Войтеха Гинайса /плакат для Этногра-

фической выставки 1895 г. / и Виктора Сливь / "Салон Толича" /, а также анонимные афиши для фирмы Толича.

Муха показал такие замечательные работы, как афиши для театра "Ренессанс" Сары Бернар, выставочный плакат (*Salon de Cent*) и торговые плакаты. Коллекция его произведений – одна из самых обширных на выставке – не могла не привлечь к себе внимание русской общественности как яркое воплощение стиля модерн, поиски которого велись и в России. Рецензент "Иивы" поставил Муху на первое место среди ведущих современных плакатистов в мире. "В деле афиш, – писал он, – Франция опередила все другие народы. Если бы у нее был один только Муха (*Mucha*), то и тогда, благодаря его оригинальному таланту, все остальные страны отстали от нее"⁴⁸.

Влияние Мухи испытал одним из первых в России художник С.С.Соломко /1867–1928/; его плакат для выставки афиш 1897 г. был по существу парафразой на темы афиш Мухи для театра Сары Бернар. Печать "стиля Мухи" лежит и на других работах Соломко, например, на рекламе для журнала "Шут" /1897/.

О широком влиянии искусства Мухи можно судить и на примере многих русских плакатов и прикладной графики начала XX в. /в этом стиле оформлялись, например, изделия парфюмерной фабрики А.Ралле в Москве и кондитерской фабрики Л.Бермана в Петербурге/. Иногда речь идет и о прямом "цитировании" произведений этого художника /в рекламном плакате "Развешенный чай" А.В.Швецова/⁴⁹.

"Стиль Мухи" ширился благодаря тому, что художник много работал в печатной графике – плакате, книжной и журнальной иллюстрации, календарях, декоративных папье, промышленной графике. Его работы издавались и в виде открыток. Известны были в мире и специальные книги образцов для декоративных рисовальщиков "*Documents décoratifs*" /1902/ и "*Figures décoratives*" /1905/.

И.Э.Грабарь считал, что влияние Мухи испытал даже Врубель /но относился к этому резко негативно/⁵⁰.

Посетив Петербург в 1913 г., Муха писал на родину: "...Всевозможные вариации моих мотивов, во всем и повсюду ... вероятно, здесь много изучали мои книги... их получили прямо из Парижа"⁵¹. С тем же он столкнулся и в Москве, посетив Строгановское училище.

Поездка в Россию была связана с работой Муха над колоссальным полотном "Отмена крепостного права в России" /из серии "Славянская эпопея"/. Здесь он собирал материал, рисовал с натуры, изучал историческую канву события, знакомился с русским искусством, влияние которого, как мне представляется, сказалось прежде всего на композиционной структуре его работы. В Москве Муха встретился с Л.О.Пастернаком.

Фердинанд Энгельмюллер /1857-1924/, еще один представитель "поколения 90-х годов", проводил летние месяцы 1892-1894 гг. на юге России - в Одессе, Киеве и др. городах, где давал частные уроки живописи. Он был тогда студентом пражской Академии художеств по классу Маржака, который и помог ему получить место учителя в одной из дворянских семей. По возвращении на родину художник выставил привезенные им работы в галерее Топича /1895/. Особо выделялись картины, изображающие старые парки - от них берет начало одна из основных тем пейзажного творчества Энгельмюллера.

по этим не ограничиваются связи Энгельмюллера с Россией. Одно из его полотен "Вид Градчан" /1906/ находится в Москве - в МХАТе. Этот пейзаж - память о гастролях театра, прошедших с подлинным триумфом в Праге в 1906 г., был подарен русскими актерами Национального театра⁵².

Другой пейзаж Энгельмюллера "Вид на Градчань с набережной" /1912/ был передан в 1953 г. Музею В.И.Ленина в Москве /в память о Пражской конференции РСДРП и посещении Лениным Праги в 1912 г./.

На рубеже веков в Россию приезжали и другие представители чешской художественной культуры. Среди них особое место занимал Франтишек Таборский /1858-1940/, делом жизни которого стало изучение и популяризация русского изоб-

разительного искусства в Чехии⁵³.

Впервые он посетил Россию в 1896 г. по случаю Нижегородской ярмарки, к которой была приурочена Всероссийская художественная выставка. Но особенно яркие впечатления дала ему Москва. В статье о Третьяковской галерее Таборский стремился показать, каким богатством обладает русское искусство и как велики его потенциальные возможности⁵⁴.

Вторая поездка была более длительной – с ноября 1909 по июль 1910 г. – и помогла ему глубже узнать русское искусство, открыть мир русской иконы, сблизиться с художниками круга "Аполлона", и членами "Общества архитекторов-художников"⁵⁵, собрать литературу, и все это дало ему базу для создания работы "Четыре главы о славянском изобразительном искусстве" /в сб. "Славянство. Картина его прошлого и настоящего", Прага, 1912/ – первого труда о славянском искусстве – русском, чешском, польском и югославянском. Этот сборник был подготовлен по решению Всеславянской конференции, состоявшейся в 1908 г. в Праге /в процессе подготовки Всеславянского съезда/ как своего рода программа Всеславянской выставки, намечавшейся на 1914 г.

Из дневника Таборского мы узнаем, что он читал лекции о чешском искусстве в "Обществе архитекторов-художников", избравшего его своим членом-корреспондентом, а также развернул в Академии художеств выставку чешских книг по изобразительному искусству, получив их из Праги.

Таборский общался также с учеными-славистами, был принят Славянским отделением Академии наук.

К тому времени и в Москве, и в Петербурге уже существовали Общества славянской культуры /с 1908 и 1909 гг./ . В Петербургское общество вошел ученый с мировым именем Н.П.Кондаков /1844–1925/, ученик и последователь Ф.И.Буслаева, историк русского и византийского искусства. Забегая вперед, отметим, что Кондаков сыграл большую роль не только в искусствоведении своей страны, но и в искусствоведении Чехословакии, куда он эмигрировал и где он читал лекции в Карловом Университете с 1922 г. и вплоть до смерти. Тради-

ния Кондакова была продолжена его русскими учениками, но и в Чехословакии он имел последователей, которые долго после его смерти выпускали труды в рамках "Seminarium Kondakovianum".

Сведения о чешском изобразительном искусстве стали регулярно появляться на страницах журнала "Аполлон", издававшегося с 1910 г. Милош Иранек, редактор и "душа" "Вольных смеров", в краткой, отточенно ясной и по мысли, и по форме статье "Письмо из Чехии"⁵⁶ писал о важной для чешского искусства традиции пейзажа, идущей от А.Косарека, через А.Хитусси к Антонину Славичеку. Эта статья была, собственно, некрологом Славичека. Сотрудничал в "Аполлоне" и французский критик-славист Вилем Риттер, давая в журнал информацию о художественной жизни Моравии, о чешской графике /В.Прейсиг, З.Браунерова/, о новых книгах. Таборский опубликовал в "Старых годах" очерк о Яне Купецком /1914/⁵⁷.

В 1906 г. вышел в свет альбом рисунков Эмила Голарека /1867-1919/ "Война". Серия эта, яркое по силе обличения произведение, сопровождалась текстами из произведений Л.Н.Толстого и др. авторов /под редакцией В.Черткова/⁵⁸.

Обратил внимание на чешское искусство и А.В.Луначарский. В "Письмах из Франции" /"Современник", 1913/он ставит Франтишека Купку, чеха-парижанина, в число пионеров "орфизма" / по поэтическому определению Г.Аполлинера/. А.В.Луначарский критикует эту "наиновейшую школу субъективного толка", полагая, что орфизм "... с полным правом может назваться безобразнейшим сыном импрессионизма", "который, может быть ... подарит импрессионизму красивого вьука"⁵⁹.

К заметным фактам истории чешско-русских культурных связей принадлежит встреча молодого чешского скульптора Войтеха Сапики /1888-1916/ с Максимом Горьким на Капри и создания портрета известного писателя /1913/.

Из числа посетителей России надо отметить молодого художника Рудольфа Кремличку /1886-1932/, который пробыл

в Петербурге более полугодом /1913-1914/. Из его писем к брату явствует, что он был поглощен изучением и копированием шедевров Эрмитажа, а спустя некоторое время открыл для себя и новое русское искусство – круг художников "Аполлона" и "Бубнового валета"⁶⁰. Все эти встречи с искусством помогли его становлению как художника.

Кремличка вернулся на родину за месяц до начала первой мировой войны. Но некоторые деятели чешской и словацкой культуры, пережившие в России годы войны и революции, оказались отрезанными от родины на долгие годы.

Примечания

1. "Старые годы", 1916, апрель - июнь, с. 13-25.
2. Его разыскал С.П.Яремич и опубликовал С.Эрнст в ст. "Старые портреты". - "Старые годы", 1916, с. 25-27.
3. См. "Сборник материалов по истории имп. Санкт-Петербургской Академии художеств за 100 лет ее существования" под ред. П.Н.Петрова, т. I, СПб., 1864, с. 466.
4. Reimers. L'Académie Impériale des Beaux Arts à St. Petersburg en 1807. Цит. по ст.: Врангель Н.Н. Иностранцы в России. - "Старые годы", 1911, июнь - сентябрь, с. 50.
5. Кватал был представлен на знаменитой выставке русских портретов, состоявшейся в 1905 г. в Таврическом дворце. Его имя фигурирует в статьях Н.Н.Врангеля и С.Эрнста, указанных выше.
6. Лебедев А.В. Этюды о Квадале. - "Сообщения Института истории искусств. 8. Живопись. Скульптура". М., 1957, с. 123-135.
7. См. "Северную почту" /1810, 17.IX, № 92/ и в "Отечественные записки" /1820, № 6, октябрь/. Автор последней статьи - будущий декабрист А.Бестужев.
8. Словацкая исследовательница Анна Петрова-Плескотова уделила большое внимание установлению параллелей и родственных черт между Ромбауэром и русскими портретистами: Petrová-Pleskotová A. Die Entwicklungsaspekte des Schaffens Johann Rombauers. //Ars. 1968.N.1; Развитие творчества Яна Ромбауэра и русская портретная школа живописи. - "Пути развития и взаимосвязи русского и чехословацкого искусства", М., 1970, с. 80-98.
9. Каталог русских работ Ромбауэра составил А.Н.Тихомиров /Tichomirow A.N. Rombauer en Russie. //Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise. III.- Budapest, 1961.S.5-38.
10. "Русский вестник", 1864, № 1-2, том. 49, с. 552.

II. Душан Конечный обнаружил в архиве Библиотеки им. В.И.Ленина в Москве статью Риттерсберга "Любейшая деятельность в чешской литературе", написанную в 1856 г. См. ст.: Конечный Д. Значение русской демократической культуры для развития чешского изобразительного искусства XIX столетия. - "Пути развития и взаимосвязи русского и чехословацкого искусства". М., 1970, с. 13.

12. "Сборник материалов для истории императорской С.-Петербургской Академии Художеств за сто лет ее существования". Ч. I - 1864, ч. II - 1865, ч. III - 1866 /СПб./.

13. См. ссылку в ст.: *Zákavec F. Slovanský program vřtvarnř. // Volně smřry. 1919-1920. Roř. XX. S. 55.*

14. Посещение славянскими гостями Троице-Сергиевской Лавры описано в ст.: Н.С. Пребывание славян в Троицкой Лавре. - "Современная летопись", 1867, № 19 и в кн.: Попов Н.А. Всероссийская этнографическая выставка и славянский съезд в мае 1867 г. М., 1867.

15. Цит. по кн.: *Šamal J., Stará D. Repin a Praha. - Praha, 1956. S. 11.*

16. Рисунки воспроизведены во многих трудах о Манесе, в том числе в каталоге выставки Манеса, состоявшейся в Праге в 1971 г.

17. Этот вопрос освещается в кн.: Никитин С.А. Славянские комитеты в России в 1858-1876 годах. М., 1960; Ровда К.И. Россия и Чехия: Взаимосвязи литератур. 1870-1890. Л., 1978.

18. Стасов В.В. Избранные соч. в трех томах. М., 1952, с. 171-173.

19. Рисунок гравировал Л.А. Серяков. "Всемирная иллюстрация", 1869, № 38, с. 180.

20. Об истории создания картины см. в кн.: Репин И.Е. Далекое близкое. М., 1953, с. 210-216.

21. Цит. по кн.: Сапего И.Г. Чермак. М., 1957, с. 43.

22. "Репин и Прага" - эта тема подробно рассмотрена в указ. выше книге И.Шамала и Д.Стара. Там же собран обширный материал, относящийся к истории чешско-русских свя-

зей в области изобразительного искусства.

23. Цит. по кн.: Тикулев И.И. И.И.Шишкин. М., 1955, с. 67.

24. Конечны Д. Указ. соч., с. 14.

25. Кафка получил образование в Академии художеств в Праге в классе Т.Сейдана, был другом М.Алеша. Сведения о пребывании Кафки в Петербургской Академии Художеств не подтвердились. — См. кн.: Кишкин Л.С. Чешско-русские литературные и культурно-исторические контакты. Разыскания, исследования, сообщения. М., 1983.

26. Ермонская, В.В. Нетунахина Г.Д., Попова Т.Ф. Русская мемориальная скульптура. М., 1978, с. III, 150.

27. Toman P. *Nový slovník československých umělců. Seš. 15-16.* S.451.

28. Некролог Карела Брожа. — "Нива", 1901, № 48, с. 731.

29. Переписка И.Н.Крамского. Переписка с художниками. Том 2, письмо № 45. М., 1954, с. 184.

30. "Всемирная иллюстрация", 1878, № 520, с. 13; фотография художника опубликована в "Ниве" /1901, № 48/.

31. Этот роман с иллюстрациями Брожа публиковался также в 1880 г. в журнале "Огонек".

32. На эту интересную подробность указал А.А.Сидоров в кн.: Рисунок русских мастеров /вторая половина XIX в./ М., 1960, с. 364.

33. Эта переписка хранится в Отделе рукописей Гос. Третьяковской галереи,

34. Šamal J., Stará D. *Op.cit.*

На рус. яз. см.: Кишкин Л.С. Указ. соч.

35. Камперу принадлежит предисловие к каталогу Выставки товарищества передвижных художественных выставок в Праге.

36. Каталог Австро-Венгерской выставки. Выпуск А. Австрия /Вена — Прага — Краков/. Отдел I. Художественный. II. Промышленный. СПб., 1899.

37. Об организационной стороне выставки см.: *Volně směru. 1898-1899. Roč. III.* S.495-498.

38. Крейчи Ф.В. Чешское искусство. - "Искусство и художественная промышленность", 1900, № 17, с. 263-272.
39. Кокеш С.А. Новая книга по истории чешского искусства. Там же, с. 273-275.
40. Šámal J., Stará D. Po.cit.S.74-75.
41. Чешские художественные издания на передвижной выставке. - "Новое время", 1901, 15 марта.
42. Kuba L. Zeschlá paleta. Paměti.- Praha, 1958.S.154-155.
43. Ibid. S.195-196.
44. Грабарь И.Э. Письма 1891-1917. М., 1974, с. 102, 106, 124.
45. Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автобиография. М., 1937.
46. "Мастера искусства об искусстве", т. У1, М., 1970, с. 387.
47. Международная выставка художественных афиш. Императорское общество поощрения художеств. Каталог. Т. I-II, СПб., 1897.
48. Международная выставка художественных афиш. - "Нива", 1897, № 50, с. 1196-1198.
49. Обширная коллекция плаката и промышленной графики хранится в Гос. Библиотеке им. В.И.Ленина. Выражаю благодарность Н.И.Бабуриной за ценные консультации и помощь в разыскании материала.
50. Грабарь И.Э. Письма 1891-1917, с. 246.
51. Mucha J. Alfons Mucha.- Praha, 1982.S.403-404.
52. На полотне дата: "9.IV.1906"; на раме - табличка с надписью на чешском яз.: "Драматическая труппа Национального театра в Праге - дорогим и бесценным товарищам Художественного театра из Москвы на память о нашей славянской Праге, с любовью и восхищением Вашим великим искусством, с благодарностью за радостный импульс, полученный нами от Вас. Прага. Апрель 1906". От имени труппы картину преподнесли Г.Квапилова и Э.Боян.
53. Подробнее о Таборском см.: Шамал И. Франтишек Таборский и чешско-русские связи в области ^{искусства} изобразительного-

Пути развития... М., 1970; Виноградова Е.К. Чешское искусствознание. Изобразительные искусства. - "История европейского искусствознания. Вторая половина XIX - начало XX в." Кв. П. М., 1969.

54. *Volné směry*. 1898-1899.

О Нижегородской выставке см. ст. Таборского в журнале *Naše doba*, 1898-1897.

55. В дневнике, который Таборский вел в России, сообщается, что он встречался с С.Рерихом, Б.М.Кустодиевым, В.Матэ, Альбертом Бенуа, архитекторами Г.Лукомским, Николаевым и др.

56. "Аполлон", 1910, № 9, с. 2-5.

57. Выставка Яна Купецкого в Праге. - "Старые годы", 1914, май, с. 56-58.

58. Книга была издана за рубежом на рус. яз. в издании В.Черткова "Свободное слово".

59. Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве. Том I. М., 1967, с. 168.

60. *Kremlička R. Malířské konfese.* - Praha, 1959.

СВЯЗИ В. И. ГРИГОРОВИЧА С П. И. ШАФАРИКОМ

/по данным их переписки/

Как известно, В. И. Григорович /1815-1876/ принадлежит к числу первых профессиональных славяноведов России. Он совершил научный подвиг – путешествие по Балканскому полуострову, в малодоступную турецкую провинцию, населенную славянами и неизведанную с точки зрения языка и хранившихся там литературных богатств. В 1844 г., выехав из Казани, где он преподавал в университете славянские языки, этнографию и историю славян, Григорович через Одессу и Константинополь прибыл в Солунь и нашел в тамошнем книгохранилище полтораста греческих рукописей /в самом жалком состоянии/. А 27 сентября того же года началось странствие Григоровича по афонским монастырям и скитам. Преодолев большие трудности, он осмотрел за четыре месяца 2800 греческих и 445 славянских рукописей. Из множества грамот, хранившихся в афонских монастырях, ему удалось снять копии со 120. Кроме того, ученый приобрел один из древнейших глаголических памятников – Маринское евангелие, а также и ряд других сокровищ: Хиландарские листки, два листа пергаментного сборника XIV в., послания Иоанна к папе Клименту, пергаментную псалтырь XIII в., Законник Стефана Душана, Житие св. Симеона Сербского и т. д. В начале февраля 1845 г. Григорович возвратился в Солунь, а затем совершил поездку в Македонию, далее проделал длинный путь в Софию, Габрово, Тырново, оттуда вышел к Дунаю и прибыл в Румынию. В этом путешествии /после Афона/ он осмотрел еще 470 рукописей. В начале 1846 г. ученый направился из Вены через сербские земли в Венецию, потом через Триест в Дубровник, прошел всю Славонию и доехал до Белграда. Затем посетил Сремские Карловцы, Нови Сад, Пешт и Пресбург /Братиславу/, добрался до Вены и оттуда – до Праги¹.

С трудами чешских славистов Григорович был знаком и до путешествия. Имеются сведения, что еще в период обуче-

ния в Дерпте /1834-1838/ он проштудировал и почти целиком переписал сочинение чешского и словацкого ученого П.И.Шафарика "История славянского языка и литературы по всем наречиям" /1828/. А ко времени прибытия Григоровича в Прагу уже были опубликованы и "Славянские древности" и "Славянская этнография" Шафарика, который справедливо считался лучшим знатоком славянских /в том числе и южнославянских/ памятников письменности. Известна была Григоровичу и деятельность В.Ганки, с которым русский ученый состоял в переписке. Лично же Григорович познакомился как с этими двумя, так и с другими чешскими учеными в октябре 1846 г., то есть уже в Праге. Пребывание его в чешской столице, которая была в то время центром научного славяноведения, продолжалось около пяти месяцев. Как видно из донесения Григоровича министру народного просвещения России, казанский ученый занимался в Праге практическим освоением чешского языка, посещал в университете лекции профессора Я.П.Коубека по чешскому языку и литературе, а также прорабатывал самостоятельно древние памятники чешской письменности, "неполюемические" сочинения Яна Гуса, труды Велеславина и Коменского. Познакомился Григорович в Праге и с сочинениями нового времени². Свое знание чешского языка он совершенствовал под руководством филолога Адольфа Шемберы и историка чешского возрождения Якуба Малого³. Кроме того русский славист посещал в Праге лекции по верхнелужицкому языку, которые читал в "Лужицкой семинарии" Вацлав Ганка⁴. Со всеми перечисленными лицами у Григоровича сложились дружеские отношения, о чем свидетельствуют письма и воспоминания чешских ученых.

Но наиболее близко Григорович сошелся с Шафариком. У них были общие научные интересы. Как видно из писем Шафарика к другим русским славистам, он внимательно следил за научными размышлениями Григоровича во время путешествия последнего по славянским землям. Чешского корифея интересовали рукописи, разысканные и приобретенные Григоровичем в Турции и необходимые Шафарику для его занятий. Прибыв в

Прагу, Григорович поделился с чешскими учеными некоторыми результатами своих разысканий. 12 ноября 1846 г. в исторической секции Чешского ученого общества он прочитал сообщение на тему "Свидетельства о славянских апостолах в Охриде", впоследствии опубликованное в журнале *Casopis Českého Muzea*. Речь шла о двух греческих житиях св. Климента, в одном из которых говорилось об изобретении Климентом "письмен". В журнале *Květy* Григорович поместил тогда же статью "О народных школах у болгар".

Вероятно, Шафарик рассчитывал на то, что Григорович привезет с собой в Прагу отысканные им рукописи, но к большому разочарованию ученого казанский профессор оказался в чешской столице лишь с немногими из найденных им памятников, а большую часть своих рукописных сокровищ отправил из Македонии прямо в Россию. Впрочем, это не помешало Шафарику высоко оценить научный подвиг русского ученого и хлопотать о продлении ему командировки для поездки в Албанию, считая ее очень важной для науки. Однако поездка не состоялась: разрешение пришло в Вена слишком поздно, через несколько дней после того, как Григорович уже выехал в Россию.

После отъезда Григоровича из Праги между ним и Шафариком началась переписка, имеющая большую научную ценность. Всего сохранилось 5 писем Григоровича Шафарику и 6 писем Шафарика Григоровичу. Шафарик писал только по-чешски, Григорович дважды по-чешски и трижды по-русски. Корреспонденция охватывает десятилетие 1847-1857 гг.

В своем отправленном из Берлина письме от 28 марта 1847 г., первом после выезда из Праги, Григорович сообщает Шафарику, что посетил Дрезден, Лейпциг, Галле; в Дрездене познакомился со знаменитой картинной галереей и библиотекой, а в Лейпциге, где пробыл пять дней, посетил "... гг. Гаупта, Ваксмута, библиотекаря Герсдорфа /проф. славянских литератур/, а также познакомился с болгариним Андреовым-Богоевым... В Галле... был у г. Потта, которому сообщил сведения о новейших достижениях славянской филологии в Праге, в Берлине посетил Вильгельма Гримма,

Боппа /г. проф. славянских литератур/ ... в Берлине и Лейпциге ... имел возможность ближе познакомиться с университетскими библиотеками и обогатить свое собрание книжками редкими сочинениями". Далее Григорович подробно информирует Шафарика о содержании и значении некоторых из этих книг⁶.

По возвращении в Россию Григорович 22 ноября 1847 г. известил Шафарика о своем пути в Казань через Кенигсберг, Петербург, Новгород и Москву. Во всех названных городах он также знакомился с книжными и рукописными собраниями библиотек. Так, он сообщает Шафарика, что в Императорской библиотеке в Петербурге "... рукописей славянских до 2-х тысяч всяких"⁷, и указывает, какие из них он "обозрел". Так и в Новгороде Григорович занимался изучением славянских рукописей. "Софийская библиотека, - пишет он, - находится в Соборе /Новгородском - Л.Л./ под куполом, в обширном и чистом помещении, но не в ученом порядке. За исключением 100 книг печ[атных], все рукописи... По каталогу, составленному, кажется, Преосвященным Евгением, находилось в ней 1189 рукописей, из сего числа 480 служебников. Переменных столько: ..." Следует перечисление рукописных евангелий, псалтырей, миней и т.д. общим числом - 52. Затем Григорович перечисляет и то, что он "...особенно разбирал" и из чего "делал выписки"⁸.

Что касается рукописных славянских сокровищ, хранившихся в Москве, то Григорович пишет о них так: "Еще должен сообщить Вам соображения о числе рукописей славянских в Москве. В Синодальной библиотеке и Московской Духовной Типографии их должно быть до 832, а в Чудовом монастыре, что в Кремле, да в Успенском Соборе - до 500. А мы ищем Бог весть где запасов ученых!"⁹.

Важнейшим сюжетом в переписке Григоровича с Шафариком является сообщение русским ученым содержания, выписок и указаний из тех памятников старославянской письменности, которые Григорович привез из своего путешествия. В письме /на русском языке/ от 15 ноября 1848 г. из Казани Григорович, отвечая на письмо своего зарубежного коллеги от 28

сентября, в котором содержалась просьба дать сведения о славянских рукописях из григоровичева собрания, казанский профессор пишет: "Я, кажется мне, довольно ознакомился с этими памятниками, многие прочел от доски до доски, из некоторых вычел /т.е. "вычитал" - Л.Л./ больше то, что казалось мне важным, некоторые сравнил с греческим текстом и поэтому мог бы ... доставить достаточные сведения... Сообщая общее обозрение, думаю, что после его, при возможности, можно будет дополнить его частым"¹⁰. Далее следует описание 31 рукописи с указанием их особенностей; прилагаются выписки и снимки.

На основании анализа памятников старославянской письменности Григорович, как известно, пришел к мысли о большей древности глаголицы в сравнении с кириллицей. Эту мысль он высказал в статье "О древнейшей письменности славян" /1852/¹¹. Шафарик согласился с этим суждением и призвал его в работе о глаголической письменности /опубликована в *Časopis 'e Českého Muzea*,¹² Вообще Шафарик при решении тех вопросов, которыми он занимался, не мог в сущности обойтись без выписок и указаний Григоровича, постоянно опирался на открытия последнего. Например, в издании "Памятники глагольской письменности" Шафарик приводит отрывки глаголических рукописей из собрания Григоровича в том виде, как они фигурировали в оригинале¹³. Использовались Шафариком рукописи Григоровича и в других трудах. Так, в публикации "Памятники древней письменности славян"¹⁴ использована рукопись "Законника Стефана Душана", которая принадлежала Григоровичу и была древнее ранее известной. 23 декабря 1855 г. Шафарик сообщил Григоровичу об открытии так называемых Пражских глаголических отрывков, которым он придавал особое значение, считая, что "весь вопрос о начале глаголицы и кириллицы требует ревизии". "Если можете мне извлечь из Ваших богатых запасов некий луч света, - пишет Шафарик, - то сделайте это... Особенно обрадовали бы меня сведения о рукописях кирилловских, в которых есть следы и доказательства того, что они были переписаны с глаголических, а также о таких, о которых Вы пола-

гаете, что они мне неизвестны"¹⁵. Таким образом, все упомянутые, да и другие работы Шафарика по вопросу о происхождении славянской письменности были бы невозможны без помощи Григоровича.

Еще один важный вопрос, обсуждавшийся в их переписке, касается деятельности Григоровича в Казани после возвращения в Россию. "Главная забота по приезде на место, — пишет казанский профессор 22 ноября 1847 г., — состояла в приготовлении к преподаванию. Думал было прежде иметь в виду цель практическую, но мысль о том, как важен язык славянский древний в просвещении нашем, как проводник христианства и как преобразовательная сила по отношению к чужим племенам, притом: успехи филологии вообще — заставили меня сделать перемену плана. Главное в моем преподавании будет составлять изучение сего языка. Вообще разделяю оное /т.е. преподавание — Л.Л./ на три курса: а/ обозрение племен и языков вообще, б/ познание югозападных и северозападных племен и языков, и в/ сведения о литературе славянской с упражнениями. Славянский язык изучаю со слушателями по Гр[амматике] Добровского с замечаниями, заимствованными из ученейших рассуждений новейших исследователей"¹⁶. Вместе с этим сообщением о своем подходе к преподаванию славистики казанский профессор указывает уже и на первые успехи в изучении этого предмета слушателями Казанского университета. "Долгом почитаю известить Вас, — пишет Григорович, — что и в Казани нашлись уже молодые люди, посвящающие труды свои изучению истории некоторых народов по отношению к средним векам. Так, магистр А.И.Артемьев написал несколько исследований о географии и событиях того народа на Волге, которого имя повторилось и на Дунае. Кандидат Соколов перевел и напечатал стихотворения известной *Könighofer Handschrift*. При благоприятных обстоятельствах буду иметь честь более донести"¹⁷. В другом письме /от 15 ноября 1848 г./ Григорович сообщает своему старшему другу: "В преподавании положил в основание языковедение и сравнительно с древним языком прошел

обозрение югозападных наречий и теперь занимаюсь северо-западными. Историю литературы понимаю более в сфере языковедения, как историю языков, и стараюсь постепенно знакомить с памятниками языка в дополнение обозрений своих"¹⁸. Что касается собственно научных занятий Григоровича, то и об этом в анализируемой корреспонденции сведения имеются. "Занятия мои, кроме преподавания, сосредоточились особенно у событий византийских. Особенно хотелось бы мне пояснить себе несколько церковных явлений у народов, сопряженных с ними. Быть может, буду в состоянии представить сведения свои печатно", — писал Григорович 22 ноября 1847г.¹⁹ А через год после этого сообщал: "Очерк путешествия своего по Европейской Турции напечатал согласно с желаниями и советами Вашими"²⁰. Буду иметь честь прислать Вам его при первом удобном случае"²¹. Шафарик считал, что путешествие Григоровича имеет важнейшее значение для развития славяноведения и действительно рекомендовал ему как можно скорее ознакомить славистов с состоянием источниковой базы славянской филологии, с памятниками, находящимися в малодоступных для исследователей хранилищах.

Свидетельством неустанной исследовательской работы Григоровича служат его слова в письме от 8 июля 1852 г.: "Труды Ваши /т.е. Шафарика — Л.Л./, а также и других ученых доходят до меня довольно поздно, слежу однакож непрерывно за прекрасными успехами филологии, глубже проникающей в значение церковно-славянского языка. Дай Бог мне быть хотя преподавателем столь прекрасных исследований. Ничтожные свои труды напечатал частью и буду продолжать печатать. Они будут касаться также церковно-славянского языка"²².

Подводя итог анализу переписки Григоровича с Шафариком, можно сделать ряд выводов. Прежде всего отметим, что материалы, содержащиеся в переписке Григоровича с Шафариком, дополняют сведения о биографии и научной деятельности обоих славистов. В то же время, они дают возможность уточнить вопрос о характере сотрудничества этих ученых. В литературе широко распространено мнение о том, что все

русские слависты первого поколения, то есть основатели этой науки в России, были учениками чешских корифеев славистики — И. Добровского, П. И. Шафарика и даже В. Ганки. К такому выводу склоняется, например, В. А. Фраецев в своих "Очерках по истории чешского возрождения" /1902/. Действительно, все русские слависты той эпохи вступили на путь исследования славяинства, когда учеными чешскими уже были достигнуты значительные успехи на этом поприще. Кроме того, О. М. Бодянский, А. А. Срезневский и П. А. Трейс долго работали в чешской столице под руководством Шафарика или Ганки и, разумеется, многое получили и усвоили от своих старших коллег. В этом смысле пражские ученые были наставниками русских славистов первого поколения. Однако те не оставались учениками всю свою жизнь, напротив, благодаря активным научным поискам и личному знакомству со славянскими народами и славянскими учеными, устанавливавшемуся во время многочисленных командировок и прочих путешествий, русские последователи в накоплении знаний быстро превзошли чешских славистов, никогда не выезжавших за пределы своей страны. Так, Срезневский еще до окончания своей первой командировки сообщал Шафарика сведения о сербах-дужичанах и их языках, ранее никому не известные. Ценнейшие языковые материалы доставлял Шафарика и Бодянский. Что же касается Григоровича, то отношения его с Шафариком можно характеризовать как равноправное партнерство, хотя в письмах русский ученый постоянно называет Шафарика своим учителем и наставником. В действительности же Григорович не проходил у Шафарика никакой "внучки", а свои сведения с славянах приобретал самостоятельно, в Праге был недолго, а в знании памятников древнеславянской письменности превосходил Шафарика еще до их личного знакомства. Если другие русские слависты первого поколения черпали множество знаний из литературы, хранившейся в библиотеке Чешского музея, то и этого о Григоровиче сказать нельзя. Будучи близок к Шафарика во взглядах на ряд принципиальных вопросов, например, о происхождении глаголицы, Григорович часто рас-

ходился с чешским корифеем в деталях.

Таким образом, Григорович был самостоятельным, самостоятельным ученым, который, однако, долго "созревал" для констатации выводов и публиковал мало своих трудов, тогда как активный в этом смысле Шафарик, поддерживаемый к тому же чешской возрожденческой общественностью, был склонен к быстрым обобщениям и публиковал свои соображения еще до того, как они принимали окончательный вид. Поэтому он и был более известен в славянском ученом мире, чем другие слависты, в том числе Григорович, хотя в ряде вопросов вклад в науку обоих ученых равновелик, или даже имеется перевес на стороне Григоровича.

Далее, из переписки можно составить мнение о Григоровиче как человеке и преподавателе. Ему была свойственна самоуничижительная скромность, честность и фанатическая преданность науке. К предмету преподавания в Казани подход его был оригинален. Считая славяноведение чисто филологической дисциплиной, он принимал за основу его преподавания церковно-славянский язык как колыбель всего прочего. Из этой установки и вытекали принципы преподавания славистики.

Связи Григоровича с чешскими учеными не ограничивались контактами с Шафариком. Григорович был лично знаком и переписывался с Гавкой²³ и Шемберой²⁴. Судя по упоминаниям в письмах ряда лиц, Григорович был связан и с другими чешскими деятелями, хотя конкретные материалы об этих связях до нас и не дошли. Но переписка с Шафариком представляет наиболее ценный вклад в источниковую базу вопроса о связях казанского профессора с чешской наукой. Поэтому она и составила предмет анализа в настоящей статье.

Примечания

1. См. Григорович В.И. Очерк путешествия по Европейской Турции. Казань, 1848; Петровский Н. Путешествие В.И. Григоровича по славянским землям // ЖМНП, 1915, № 10.

2. ЖМНП, 1847, ч. 54, отд. 4. С. 37-38.

3. См. об этом: *Maly J. Vzpominky a uvahy starého vlastence.- Pr., 1872. S.100.*

4. О пребывании В.И.Григоровича в Праге см.: Францев В.А. Очерки по истории чешского возрождения. Варшава, 1902. С. 285-292.

5. ССМ.1847. S.508. См. также: ЖМНП. 1847. Ч.53 Отд. II, С. I-28.

6. *Korespondence Pavla Josefa Šafaříka. Vyd.V.A.Francev. Cast I.- V Praze, 1927. S.244-245.* Письмо на чешском языке. Русский вариант опубликовал М.Н.Сперанский во введении к кн.: Письма П.И.Шафарика к О.М.Бодянскому. С приложением писем Шафарика к В.И.Григоровичу... М., 1895, С. LI - LVIII.

7. *Korespondence...S.249* Письмо на русском языке.

8. Там же, С. 251-252.

9. Там же, С. 253.

10. Там же, С. 256.

11. ЖМНП, 1852, № 3.

12. *Šafařík P.J. Pohled na prvověk hlaholského písemnictví//ССМ. 1852. С.II.*

13. *Šafařík P.J. Památky hlaholského písemnictví.- Praha, 1853.*

14. *Šafařík P.J. Památky děvního písemnictví Jihoslavanův.- Praha, 1851.*

15. *Korespondence... S.269-270.*

16. Там же, С. 253.

17. Там же, С. 255.

18. Там же, С. 266.

19. Там же, С. 254.

20. Имеется в виду кн.: Григорович В.И. Очерк путешествия по Европейской Турции. Казань, 1848 /214 стр./.

21. Correspondence... s.266 /письмо от 15 ноября
1848 г./.
22. Там же, С. 266-267.
23. Корреспонденция опубликована В.А.Францевым в изд.:
Письма к Вячеславу Гаюке из славянских земель. Варшава,
1905.
24. Одно письмо опубликовано в статье: Францев В.А.
К биографии В.И.Григоровича // Русский филологический ве-
стник. 1899. Т. 41. С. 147-151.

ГОРОД-КРЕПОСТЬ И КУЛЬТУРА

/Традец Кралове в эпоху чешского национального возрождения/

Претворяя в жизнь свои замыслы о превращении Австрийской монархии в образцовое государство "просвещенного абсолютизма" с единой централизованной администрацией, Лосиф II /1780-1790/ принимает ряд реформ, затрагивающих по сути все сферы общественно-культурной жизни народов, населявших монархию. Реформы 80-х годов оказали влияние и на судьбу чешских городов, причем в двух аспектах. Прежде всего были предприняты важные шаги в области градостроительства - утвержден "архитектурный устав", учреждены земские строительные инспекции/*stavební ředitelství* и также комиссия инженеров, представляющих все области Чешских земель/*institute krajských inženýrů*/. Последняя вскоре выступила с предложениями как общего плана /предписывалось заложить на территории Чешских земель города нового типа, в том числе, курорты и города-крепости/, так и более частных, например, в крупных городах приступить к строительству больших - в несколько этажей-доходных домов.

Политика Лосифа II затрагивала жизнь чешских городов и "изнутри". В целях усиления центральной власти и ослабления позиций сословий на местах заметно ограничивается самоуправление городов, происходит слияние австрийских и чешских государственных и судебных органов и пр.

Все эти процессы протекали в последней трети ХУШ в. достаточно активно, воздействуя на характер общественной жизни Чешских земель эпохи Просвещения, как принято называть период в истории и истории культуры Чехии, приходящийся на последнюю треть ХУШ - начало ХІХ вв. и представляющий собой первый, начальный этап чешского национального возрождения.

Результаты усилий, предпринимаемых венскими властями

и поддерживаемых чешскими земскими органами, не заставили себя ждать. В 1793 г. закладывается первый город-курорт — Франтишкове Лазне, несколько позже — Марианске Лазне и Карловы Вары. Еще большее внимание уделяется строительству городов-крепостей, что усугублялось охватившей Габсбургов "лихорадкой оборонительства"¹ — угроза со стороны Пруссии беспокоит Австрийскую монархию в течение длительного времени.

Говоря о городе-крепости, рождающемся в конце XVIII столетия, следует различать новые города, закладываемые на свободных территориях, и старые, осваиваемые средствами долговременной фортификации и получавшие затем статус крепости. К первым относятся Йозефов и Терезин в Чешских землях и Леопольдов в Словакии.

В плане историко-культурном они представляют интерес уже с точки зрения архитектуры, знаменуя наступление эры классицизма в Чешских землях. При их планировке были учтены новейшие достижения архитектурной мысли, в первую очередь французского классицизма. Это рациональные, прямоугольные по своей планировке города, лишённые той неповторимости и очарования, которыми обычно пленяют небольшие чешские города и местечки. К ним вполне применима оценка, данная Н.В. Гоголем современной ему архитектуре: "... всем строениям городским, — сетует он в 1831 г., — стали давать совершенно плоскую, простую форму. Дома старались делать как можно более похожими один на другой; но они более были похожи на сараи и казармы, нежели на веселые жилища людей... Оттого новые города не имеют никакого вида; они так правильны, так гладки, монотонны, что, прошедши одну улицу, уже чувствуешь скуку и отказываешься от желания заглянуть в другую"².

Мы привели эту довольно обширную цитату не только потому, что она может представлять интерес для современного читателя, но и чтобы подчеркнуть разницу облика этих новых укрепленных поселений, возводимых по указанию императора и под его личным неусыпным наблюдением³, и старых

городов — крепостей скорее *de-jure*, чем *de-facto*. Обнесенные высокими каменными стенами с башнями и бойницами, застроенные казармами и оружейными складами, они продолжали оставаться истинными чешскими городами, сохранившими свою древнюю историю и богатые культурные традиции. Вынужденные считаться со старой феодальной структурой таких городов, военные строители не имели возможности "насадить" здесь новый, пусть даже самый рациональный и современный, архитектурный стиль. Безусловно, внешний вид таких городов менялся, да и не только их самих, но и окрестностей /так, например, для улучшения обзора и обстрела из крепости вокруг них обычно сводились леса/, но присущая им неповторимость, характер их сохранялся.

Более сложнее были социально-культурные процессы, сопровождавшие преобразование городов в вооруженные поселения. Остановимся на этом подробнее, избрав в качестве объекта исследования один из старейших чешских городов Градец Кралове, представлявший собой в эпоху национального возрождения крупнейший после Праги центр культурной жизни Чешских земель. Каким образом это оказалось "совместимо" с его официальным статусом города-крепости? Постоянный многочисленный гарнизон, имеющий к тому же самостоятельное управление, засилье военных, как правило, немцев по происхождению, тормозило "чехизацию" города. Рост доли чешского населения по мере переселения крестьян в город проходил здесь гораздо менее интенсивно, чем в других чешских городах в эти годы. Градец Кралове был лишен существенной части издавна принадлежавших ему земель, в частности предместий, что сопровождалось сокращением ремесленно-торгового населения.

Что же помогло ему выстоять — не как крепости /не состоятельность фортификационных сооружений, на которые венскими властями возлагались такие большие надежды, была блестяще доказана событиями прусской войны 1866 г.^{4/}, а как городу чешскому, ставшему наперекор германизаторским устремлениям Вены крупным очагом патриотической жизни страны?

Но сначала несколько слов о самом Градце Кралове. Древнейший чешский город, культурный центр восточной Чехии в старинных документах называется Градцем над Лабой. Он вырос на холме, омываемом рукавами Лабы и Орлице, на перекрестке торговых путей, в начале XIII в., при Пошемьсле Отакаре I. Город быстро богател, расширял свои владения /в XV в. к нему было присоединено два обширных предместья – Пражское и Силезское/ и получил ряд королевских привилегий. Занимая второе место после Праги по количеству населения, числу храмов и монастырей, Градец Кралове с начала XIV столетия стал резиденцией чешских королей. Здесь жили Элишка – вдова Вацлава II и королева Элишка – супруга Карла IV.

Наряду с Табором и Прагой Градец Кралове был важным центром гуситского движения⁵. Оребское братство, названное так по недалеко лежащему Оребу-над-Тршебиховицами, куда жители края сходились на проповеди, осталось верным Яну Жижке. После решающей битвы у Кутной Горы /1422/, Жижка, уйдя из Табора, заложил так называемый Малый Табор с центром в Градце Кралове и был похоронен в 1424 г. "среди своих сироток"⁶ у стен Храма св. Духа – в центре города, дольше всех противостоящего войску короля Зикмунда.

В годы царствования Аржи из Подебрад и Владислава Ягеллонского Градец Кралове пережил новый экономический и культурный подъем. Несмотря на активное участие в гуситском движении, король оставил за городом старые права, и он вновь занял свое место среди богатых и могущественных чешских городов.

В конце XVI в. Градец Кралове имел 205 домов /в основном из камня/ в черте города и 576 – за городской стеной⁷. Вдоль набережных располагались мастерские ремесленников, белильни, мельницы, сады горожан. Доминантой города стал Храм св. Духа и Белая башня, первые изображения которых можно увидеть в книге Бартоломея Чапроцкого "diadochus". Prag, 1602. ⁸ В годы Тридцатилетней войны население города уменьшается на 70%, более пятисот домов стоя-

ли брошенными либо разрушенными⁹.

Судьба Градце Кралове резко меняется в 1786 г., когда специальным указом он переименован в военную крепость¹⁰. Тогдашние стратеги оценили положение Градце на слиянии двух рек и приняли решение превратить город в неприступный бастион. На месте Пражского и Силезского предместий вырос могучий пояс укреплений. Обитатели их были выселены, частично в села Куклены и Лоухов, частично в ловный Градец Кралове, возникший на холме св. Яна. Большинство домов и храмов: св. Антонана, св. Павла, св. Анны и другие были снесены. Высокая стена опоясала ту часть города, которая располагалась на возвышенности. При строительстве крепости многочисленные рукава обеих рек были сведены в одно русло, через него переброшены массивные каменные мосты.

Разрушен был ряд домов недалеко от исторического центра города. На их месте появились казармы, оружейные мастерские, склады, госпиталь, пороховые погреба, смотровые площадки, пекарни. Достраивалась крепость еще в начале XIX в., главным образом, в годы наполеоновских войн и обошлась имперской казне /вместе с Йозефовом/ в 26 млн. злотых¹¹.

Строительство крепости не только изменило внешний вид города¹², но оказало существенное влияние на жизнь Градце Кралове как социального организма. Кардинально меняется его окружение: если раньше город опоясывали села, составлявшие с ним, собственно, единый организм – в плане социально-экономическом и культурном, то теперь его окружают высокие стены, до некоторой степени изолирующие город от новых экономических районов, бурно развивающихся в эти годы наступления капитализма в Чешских землях. Это обуславливает его замедленное – по сравнению с другими центрами краев и областей – экономическое развитие и отражается на стиле жизни его обитателей. Сюда меньше поступает влияния "извне", а те, что приходят с новым его населением – гарнизоном¹³, несут с собой немецкий язык, обычаи и культуру.

Город реже приходит в соприкосновение и с "чужими" художественными ценностями. В Градце Кралове не столь часты гастроли бродячих любительских трупп, музыкантов, профессиональных кукольников и т.д., столь присущие культурной жизни Чешских земель эпохи национального возрождения.

Однако это вовсе не означает, как мы увидим ниже, культурную изоляцию города. Скорее следует подчеркнуть другой момент: относительная "закрытость" города-крепости способствует интенсивному развитию своей, местной культуры, активизации собственных культурных сил. Это хорошо прослеживается на примере общественной жизни Градце Кралове.

Заслуга в том, что город стал одним из главных будительских центров Чехии, не только сохранил, но и проработал в эти годы свои богатые культурные традиции, принадлежит, в первую очередь, издательской деятельности династии Лоспишилов, театральному энтузиазму и таланту В.Кл.Клицперы, музыкальной активности Фр.Шкroupа, энергии и инициативности Й.Л.Зиглера, смело вводившего в Градце Кралове апробированные в Праге новые формы и способы организации общественно-культурной жизни.

Характерно, что почти все крупные деятели чешского национального возрождения хотя бы несколько лет провели в Градце Кралове и так или иначе были связаны с культурной жизнью города. В.Кл.Клицпера - классик чешской драматургии, М.К.Тыл, оставивший след буквально во всех областях отечественной культуры, прославленный ученый-патриот Б.Бальбин, талантливый математик, ректор пражского Карлова университета Ст.Выдра, литератор и языковед Й.Фр.Раутеркранц /Роутовски/, Й.Сметана, возглавивший в 20-30-е годы XIX в. общественно-культурную жизнь Пльзени, поэты Й.Лангер и К.С.Шнайдр, "отец чешской баллады" К.Я.Эрбен, издатель и переводчик Й.Л.Зиглер - все они прошли школу Градце Кралове, их творчество неразрывно связано с общественной жизнью города.

Самые тесные связи соединяли Градец Кралове с Прагой. "Города эти, - пишет чешский музыковед Й.Плавец, исследо-

ватель творчества Фр.Шкroupа, – предстают перед нами в эти годы /национального возрождения – Л.Т./ как своего рода сообщающиеся сосуды: Клицпера и Хмела принесли сюда воодушевление и опыт театральной жизни Праги, своеобразным "мостом" между ними служил и Тыл. Что же касается Шкroupа, то поражает, сколь многое из градецкой жизни перенес он в Прагу тридцатых лет. Можно проследить также немало общих моментов, касающихся театрально-музыкальной деятельности и общественно-культурной жизни градецкого и пражского общества¹⁴.

Многие будители /Й.Лангер, В.Ганка, Й.Сметана и другие/ закончили градецкую гимназию¹⁵ – одно из лучших учебных заведений того времени. Об этом свидетельствует как судьба ее выпускников, возглавивших в первой половине XIX в. общественную жизнь Праги, Пльзени и других чешских и моравских городов, так и преподавателей. Некоторые из них в 40-ые годы особым распоряжением властей были переведены в известную пражскую Академическую гимназию. Переезд в Прагу "профессора стилистики" В.Кл.Клицперы имел самое благотворное влияние на развитие чешского профессионального театра¹⁶.

Особое положение Градце Кралове среди провинциальных чешских городов в немалой степени определяла издательская и общественно-культурная деятельность Поспишила. Основатель градецкой типографии Яв Гостивит Поспишил /1785–1868/ пришел сюда в 1808 г., став владельцем типографии Я.Тибеллия¹⁷. Правда, Э.Басс приводит другие данные, повествуя о бедном градецком сапожнике Тадеаше Боучеке, от которого принадлежала типография, – на ее базе Поспишил и основал свое "солидное дело", завоевав славу крупного и весьма удачливого издателя¹⁸.

Первой печатной продукцией Я.Г.Поспишила стали "яромарочные" песни, молитвенники, брошюры религиозного характера. Выполнял он и заказы местных властей. нередко Поспишил использовал традиционную для Чехии форму распространения песен и стихотворений – в виде листовок, широко расходящихся во время ямарок, различного рода празд-

ников, процессий и пр.¹⁹ Впоследствии из этих певчих листовок Поспишила многое почерпнули пражские литераторы и композиторы. Так, анализируя пьесу Й.К.Тыла и Фр.Шкroupа "Фидловачка" /1834/, Й.Плавек отмечает, что песни, составлявшие существенную часть этого "местного фарса", в основе представляют собой "ярмарочные" песни, хорошо известные драматургу и композитору по градецким "листовкам" Поспишила²⁰. "Хор чешских воинов" /*Zpěv českých bojovníků*/, изданный им же в градецкой типографии в 1813 г. /на слова М.С.Патрчки ее сложил добрушский купец-будитель Фр.В. Тек, ставший героем эпопеи А.Красека "Ф.Л.Век"/, можно встретить позже в переложении Тыла /"Кветы", 1838/ и Шкroupа /"Венок патриотических песен", 1843/.

У Поспишила же в 1823 г. вышел первый сборник стихотворений Й.Кр.Хмельского – основателя чешской профессиональной критики, автора либретто к операм Шкroupа "Дротарь", "Олдржих и Божена". Либретто также были изданы Я.Г.Поспишилом, но уже в пражской типографии, приобретенной им в 1826 г.²¹ Именно в ней издавался популярный в чешских будительских кругах журнал "Кветы" /1834–1848/ – "книга всей национальной чешской жизни" /Й.К.Тыл/, а также альмабахи "Томненки" /1841–1846/, "Ческе беседы" /1842/.

По количеству изданных чешских книг /около 400/ градецкая типография Я.Г.Поспишила в конце XVIII – начале XIX вв. стояла на первом месте среди десяти пражских и восьми провинциальных чешских типографий. Она стала важным очагом патриотической жизни Градце Кралове. Подобно "Чешской экспедиции" В.М.Крамериуса – предшественника Поспишила на этом поприще, открытая им в 1816 г. в Градце книжная лавка была центром литературного движения, своего рода публичной библиотекой, читальней, местом встреч градецких будителей. Подчеркивая, что "сама Прага" в первое двадцатилетие XIX столетия не имела такого "живого и активного издателя", Клиппера называл Я.Г.Поспишила "Велеславиным нашего века"²².

Значительна роль Поспишила и в театральной жизни города. Градец Кралове имел богатую театральную традицию.

Довольно широкое развитие здесь получил школьный театр. Уже в середине XVIII в. он обогащал свой религиозный репертуар пьесами чисто светского содержания. Его зрителями были горожане, крестьяне из окружающих город сел и предместий. В его организации принимали активное участие ученики и преподаватели так называемой *Vyšší školy partikulární*. Рассказывая о театральной жизни чешской провинции в конце XVIII в., Ян Вондрачек особо выделяет Градец Кралове, имевший уже в это время "прекрасный театр с тремя ложами и галереей в двухэтажном доме Ержабека у Силезских ворот..."²³. Правда, о деятельности игравшей здесь труппы известно очень мало. Основываясь на откликах в прессе, Вондрачек отмечает хороший уровень исполнительского мастерства ее членов, называет ее "выдающейся" труппой, подтверждая это упоминанием о том, что "...одна из актрис в октябре 1801 г. была приглашена в Хрудим, где местные любители давали трагедию Шиллера "Коварство и любовь"²⁴.

Позже градецкая любительская труппа, объединявшая горожан и офицеров гарнизона, играла в зале трактира "У золотого орла". Местному художнику Тобиашу Месснеру - впоследствии "декоратору" пражского Сословного театра - был заказан занавес, на котором хорошо видна стена, опоясывающая город, казармы за ней, на заднем плане - центр Градце: Храм св. Духа и Белая башня²⁵.

Репертуар градецких любителей составляют преимущественно немецкие комедии и пьесы с пением и танцами, в первую очередь Я.Н.Нестроя и Ф.Раймунда. С 1819 г. Я.Г.Поспишил издает чешские пьесы. Первой вышла комедия Фр.Раймана "Сельские пересуды", затем сборники пьес В.Кл.Клицперы под названием "Театр Клицперы" /1820-1822/. Начиная с этого времени чешский театр завоевывает все более сильные позиции. В мае 1819 г. пражские "Кветы" восторженно пишут об "исключительно чешском представлении, которое дала градецкая труппа, избрав популярную в то время комедию Я.Н.Штепанека "Что из этого получится?"

нам уже приходилось писать о специфическом жанре чешской поэзии – "декламованках" в связи с любительским театром²⁷. Именно в Градце Кралове была осуществлена одна из первых попыток, причем весьма успешная, заменить традиционно читаемый перед спектаклем пролог "декламованкой". Этой цели послужило стихотворение Ант. Пухмайера "Чешский язык". Доход – свыше 150 злотых, полученный от спектакля, пошел частично на благотворительные цели, частично на покупку чешских книг для общественной читальни.

Немалая заслуга в активизации общественно-культурной жизни города принадлежала Я.Л. Зиглеру, родившемуся в Градце Кралове в 1782 г. После нелегких жизненных испытаний²⁸ Зиглер получает место преподавателя слова божьего /*bohomlu-
vectví pastyřského*/ и чешской литературы градецкой духовной семинарии. По инициативе Зиглера дважды в год в семинарии устраивались декламационные вечера – "чешские беседы", получившие широкое распространение в Праге и других городах. На первой такой "беседе" в Градце Кралове, состоявшейся 1.5.1818 г. в присутствии губернатора края Б.Ледвинки из Адлерфелса и командующего градецкой крепостью, было свыше 150 человек. Сообщения об этом событии опубликовали газеты "Пражские новины" и "Властенецке новины". Подробная информация появилась на страницах прешпурского /братиславского/ еженедельника "Тыденик". Ю.Палкович сообщил, что в начале "беседы" ее устроитель Я.Л.Зиглер поблагодарил губернатора за содействие в "благородном деле развития и процветания чешского языка", затем в исполнении хора семинаристов был исполнен гимн на слова Я.М.Краля. Звучали "декламованки" Ант. Пухмайера /"Ода в честь Яна Жижки", верностью которому гордился город/, Я.Беедлы /"Ода в честь чехов"/ и другие. Не были забыты и популярные в то время "Миханице" М.С.Патрчки²⁹. Успех первой "чешской беседы" был огромный. "С горячим патриотическим воодушевлением присутствующие воспринимали каждый номер программы этого незабываемого вечера", – вспоминали позже его участники³⁰. В том же году Зиглером

был организован второй декламационный вечер. На этот раз он был двуязычным – спектакль шел по-немецки, "декламованки" же и песни исполнялись на чешском языке.

Эстафету организатора общественно-культурной жизни Градце Кралова принимает преподаватель градецкой гимназии В.Кл.Клицпера /1792-1859/. Он приходит в город в 1819 г., имея за плечами богатый опыт актера-любителя /имя Клицперы встречается в списках любительских трупп пимбурка, Подебрад, Хлумеца/, драматурга /уже созданы такие популярные комедии и исторические пьесы как "Бланик", "Белые лошади", "Олдржих и Божея"/, режиссера /в частности, спектаклей пражского Сословного театра/. Первое десятилетие его пребывания в Градце Кралове – самое плодотворное в творчестве драматурга. Случилось, однако, так, что плодами творчества Клицперы жители Градце Кралове могли воспользоваться в несравнимо меньшей мере, нежели пражане: на его пьесах основывает свой репертуар не только Сословный театр, но и многочисленные пражские любительские сцены – театр Тайзингера, Каетанский театр и другие³¹. К сожалению, объем статьи не позволяет показать, насколько богато представлена в его пьесах, прежде всего, комедиях, жизнь чешского провинциального города, в первую очередь, Градце Кралове. Что же касается многочисленных упоминаний исследователей его творчества об "ослаблении будительской деятельности Клицперы", незначительном числе постановок его пьес градецкими любителями по сравнению с другими городами – помимо Праги, комедии его идут в Пльзени /"Докетский колокол" 1829/, Оломоуце /"Волшебная шляпа" 1838/, Вене /"Близнецы 1827/, – вполне возможно, что это не результат целенаправленной германизаторской политики властей³², а всего лишь одно из требований гимназического устава, рекомендовавшего преподавателям воздерживаться от активного участия в театральной любительской жизни города, подобно тому, как учащимся гимназии было запрещено выступать в спектаклях в качестве актеров³³. В то же время факты говорят о весьма активной театральной деятельности В.Кл.Клиц-

перы как драматурга /в Градце Кралове были созданы его лучшие комедии, до сих пор идущие на сценах чешских театров: "Комедия на мосту", "Каждый что-нибудь для родины!", "Злой олень"/, так и режиссера градецких спектаклей³⁴.

Слава о Клицпере – драматурге и организаторе театральной жизни побудила Й.К.Тыла в 1827 г. оставить "холод пражской школы" и переехать в Градец Кралове, чтобы "согреться в лучах духа нашего Клицпера"³⁵. Они сблизились настолько, что после окончания градецкой гимназии Тыл остался жить в доме своего учителя, переписывая его пьесы и занимаясь репетиторством. В годы пребывания в Градце на свет рождаются первые стихотворения и новеллы Тыла.

С середины 30-х гг. чешские пьесы уже не исчезают из репертуара градецких любителей. В 1838 г. сцена перестраивается, зрительный зал значительно расширяется. Однако здание, предназначенное специально для театра, появляется в городе довольно поздно – в 1885 г. Вспомним, что вторым – после Праги – городом, построившим каменное театральное здание, была Пльзень /1832/.

На новой градецкой сцене выступает и оперный ансамбль, в репертуаре которого довольно скоро после создания³⁶ появляется первая оригинальная чешская опера "Дротарь" Франтишка ШкROUPа – выпускника градецкой гимназии, руководителя ее хора, организатора концертной жизни города.

Немаловажную роль в музыкальной жизни Градце сыграл учитель ШкROUPа – Фр.Волькерт, успешно совмещавший педагогическую и хормейстерскую деятельность с композиторской. Ему принадлежит ряд церковных сочинений, писал он и музыку к пьесам с пением и танцами. Волькерт был активным участником пражской музыкально-театральной жизни последних десятилетий XVIII в. – членом оперной труппы Бондини, исполнителем партий в операх Моцарта /"Свадьба Фигаро" /1786/ и "Дон Жуан" /1787/. Многие из достижений художественной жизни столицы он перенес в Градец Кралове, в том числе, общественные концерты³⁷, только лишь "входившие в моду" в Праге. Творческая деятельность Волькерта

и Шквоула, тесно сотрудничавших с Я.Т.Поспишилом и В.Кл. Клицперой, определяла общественно-культурную жизнь Градце Кралове на этапе зарождения и развития национальной литературы и искусства.

В заключение хотелось бы кратко остановиться на двух моментах. Прежде всего это вопрос о так называемой культурной изоляции города-крепости. Как мы видим на примере Градце Кралове, он имел самые тесные связи с Прагой, активно воспринимая достижения патриотической жизни столицы, особенно на вершинном этапе национального возрождения — в 30-40-е годы XIX столетия, и, в свою очередь, "делясь" с "главным городом" Чешских земель своими культурными "кадрами". Такие факты, как участие градецких любителей в спектаклях театральных трупп других городов, выступления на "чешских беседах" и общественных концертах поажских, брневских и лзенских поэтов, декламаторов, музыкантов, не говоря уже о широчайшей издательской деятельности Я.Т. Поспишила /градецкая типография которого издавала сборники стихотворений, беллетристику, пьесы³⁸ многих столичных и провинциальных — чешских и моравских — литераторов/, о той популярности, которой пользовались пьесы "профессора стилистики" градецкой гимназии В.Кл.Клицперы, впервые перешагнувшие границы Чешских земель, — все это отнюдь не свидетельствует о культурной изоляции Градце Кралове. Правоммерно было бы говорить об обширном поле тяготения, которое обретал город в эпоху чешского национального возрождения.

И второй момент, особо актуальный для чешских городов. Несмотря на ряд ограничений, связанных со статусом города-крепости, присутствием в нем постоянного гарнизона, замедленный прилив чешского, по преимуществу сельского, населения и т.д., неправоммерно утверждать, что эти города становились "очагами германизации" Чешских земель, как об этом нередко можно прочесть в трудах историков. Что касается Градце Кралове, то факты свидетельствуют о взаимодействии чешского и немецкого населения в общественно-культурной

жизни города, во всяком случае, на этапе национального возрождения. Несомненно, прав профессор Фр. Черны, когда он пишет об отсутствии "национального шовинизма" до 1848 г., о "мирном и плодотворном сотрудничестве" чешской и немецкой культуры³⁹.

Сказанное отнюдь не уменьшает значения и важности усилий градецких будителей, направленных на создание отечественной культуры, национальных художественных ценностей, не ставит под сомнение развитие здесь национального самосознания, что зримо подтверждается как интенсивностью, так и "наполнением" общественной жизни Градце Кралове. Своей статьей мы надеялись лишь в некоторой степени прояснить вопрос о "внепражских" очагах культурной жизни Чешских земель на этапе национального возрождения.

Примечания

1. Koří J. Naše národní obrození. - Praha, 1960. S.55.
2. Гоголь Н.В. Об архитектуре нынешнего времени. // Гоголь Н.В. Соч., т. 3. Пб., 1915, С. 115-116.
3. У чешских авторов XIX в. нередко можно встретить упоминание о том, как Мосиф П наблюдал за строительными работами. Вспомним хотя бы рассказ Бабушки о ее встрече с "паном императором" в городе Новы Плес /Йозефов/ - немцова Б. Бабушка. М., 1956. С. 47-49. Подсчитано, что Мосиф П посетил Градец Кралове во время возведения здесь крепостных сооружений 19 раз /Domeška L. Průvodce po Hradci Králové a okolí. Druhé rozmnožení vyd. - V Hradci Králové, 1960. S. 136/.
4. В сражении у села Садове близ Градце Кралове /3.7. 1866/ прусское войско одержало решительную победу. После подписания перемирия /Меркулов, 2.9.1866/ градецкий гарнизон был обезоружен. Однако стены крепости были снесены лишь в 1884 г.
5. Husa V. Dějiny Československa. - Pr., 1961. S. 90, 92; Hradec Králové v obrazech tří století. - Hradec Králové, 1971. S. 7.
6. Edition Service des Pays. Serie: Vystavba a Národní Hospodářství Evropských Měst. Československá Republika. Hradec Králové. 1932. Úvodem: J. V. B. Pilařek. S. 3.
7. Hradec Králové v obrazech tří století. S. 3.
8. Вплоть до этого времени не сохранилось ни одного изображения города. Пражское предместье с костелами св. Петра и св. Анны привлекло внимание силезского художника и резчика по дереву Я. Вилленберга /1571-1613/ - Zapletal F. Willenbergerovy pohledy na města moravská, rakouská, slovenská, česká a slezská. // Vlastivědný sborník moravský. - Brno, 1954. S. 163. Об архитектурном облике Градце Кралове XVIII в. можно судить уже подробнее по гравюрам на меди Б.Б. Вернера. Он оставил изображения новых храмов иезуитского костела, дворца епископа - см. Kubiček A. Barokní Praha v rytinách B. B. Wernera. - Praha, 1966, а также литографиям Яна Берки, оставившим богатую коллек-

цию гравюр чешских городов /Schaller J. Topografie.-Pr., 1790; Bieneberg F. Geschichte der Stadt Königgrätz.-Prag, 1780/. На рисунках библиотекаря пражского Страговского монастыря Г.В.Сейкору, работавшего в начале XIX в. советником градецкой судебной палаты, тщательно переданное скопление домов и улиц Градец Кралове, украшенных стаффажными фигурками людей: гуляющих горожан, ремесленников, торговцев с лотками, школьников,

9. Hradec Králové v obrazech tři století. S.5.

10. Фактически строительство крепости началось уже в 1763 г. Крепость возводилась в два этапа - в 1763-1772 и 1776-1789 гг.

11. Domečka L. Průvodce po Hradci Králové a okolí. S.15.

12. Крепость стала одной из любимых тем ведуистов. Ее изображения оставили Ян К. Буллы, К. Понгеймр, Я. Венуто и другие художники /Světovzor. III. 1869. S.13; Ratibor. XXI. S.914/.

13. По данным исследователей, за время строительства крепости Градец Кралове лишился 6/7 гражданского населения /Hradec Králové a okolí. S.22/.

14. Plavec J. František Škroup.- Pr., 1941. S.60.

15. Здание, занимаемое градецкой гимназией, в 1671-1710 гг. принадлежало ордену иезуитов. Когда в 1773 г. орден был запрещен, здание было переделано под казарму, а первый этаж отдал Vyšší škole partikulární, где изучались три предмета: латинский язык, логика и риторика. При Марии Терезии она превратилась в четырехклассную "нормальную" школу, а с 1822 г. стала гимназией - "главной" школой градецкого края.

16. См. Титова Л.Н. К характеристике национального репертуара чешского театра 20-40-х годов XIX в. В кн.: Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 1977, С. 180-182.

17. Vlastivěda královéhradecká. Kulturní a hospodářský snímek okresu. Zprac. V. Норуна.-Hradec Králové, 1968. S.35.

18. Bass E. Stení o roce osmaštyřicátém.-Pr., 1948. S.354.

19. Doubrava A. Jan Hostivít Pospíšil a jeho králové-
hradecké nakladatelství v 1.polovině 19.st.//Národní obroze-
ní v severovýchodních Čechách.-Hradec Králové, 1971.S.14; Pe-
šek J. Pospíšil jako vydavatel jarmarečních písniček.-Dali-
bor, 1909.S.38; Václavěk B., Smetana R. České písně kramář-
ské.- Pr., 1937. S.20.

См. также: Мильников А.С. Чешская книга. Очерки истории.
М., 1971, С. 132.

20. Plavec J. František Škroup. S.208.

21. В 1842 г. Я.Г.Поспишил передал ее своему сыну
Ярославу, а сам до 1856 г. ведал градецкой типографией.

22. Цит. по кн.: Jakubec J. Dějiny literatury české.
Sv.2. 2.vydání.- Pr., 1934. S.270.

23. Vondráček J. Dějiny českého divadla.Sv.1.-Pr., 1955.
S.506.

24. Ibid.

25. См.: Dějiny českého divadla.Sv.2.- Praha, 1969.
S.294, obr.125.

26. Květy.9.5.1819.

27. Титова Л.Н. Чешская культура первой половины XIX
в. М., 1991, С. 164-165.

28. Многие интересные факты его биографии приводятся
в кн.: Rybička A. Přední křesitelé národa českého.-Pr.,
1883. S.55.

29. См.: Титова Л.Н. Чешская культура первой полови-
ны XIX в. С. 159.

30. Цит. по кн.: Rybička A. Přední křesitelé národa
českého. S.57.

31. Dějiny českého divadla. Sv.2. S.98-100.

32. См., напр., Dějiny české literatury. Sv.2.- Pr.,
1960. S.543.

33. Plavec J. František Škroup. S.59.

34. См. подробнее: Pešek J. Z divadelní činnosti Vác-
lava Klimenta Klicpery.//Česká revue 1916-17.S.251-256,
329-337, 394-402.

35. Tyl J.K. Moje poslední procházka s dvěma - umřelý-

ма.//Květy.1847. Цит. по кн.: Otruba M., Kašer M. Tvůrčí cesta J.K.Tyla.- Pr.,1961. S.19.

36. Я. Шлавец не указывает точной даты градецкой премьеры "Дратевика", но подчеркивает, что она состоялась раньше, чем в других провинциальных чешских городах /Турнов - 1835, Брно - 1840, Хрудим - 1843 и т.д./. Довольно большой срок, прошедший со времени пражской премьеры оперы /2.2.1826/, объясняется, видимо, трудностями с изданием партитуры.

37. Mikan J. Z minulosti hudebního Hradce Králové.- Hradec Králové, 1933.S.21; Idem. Hradecká léta Františka Škroupa.- Tempo.1934.S.154-156.

38. Так, например, в 1810 г. в градецкой типографии Поспишила была издана пьеса Яна Реттига "Волшебная флейта, или Заслуженное признание" /о популярности в Чехии моцартовских опер/.

39. Černý Fr. Místo divadla v životě českých měst v 19. století.//Město v české kultuře 19.století.-Pr.,1983.S.58.

ЧЕШСКИЕ ПЕРЕВОДЫ ТЮТЧЕВА НАЧАЛА ВЕКА

С поэзией Тютчева чешское общество смогло познакомиться еще при жизни поэта, и это был период самого интенсивного восприятия его творчества.

Расцвет славы Тютчева у чехов падает на 1867 год, когда чешские газеты публиковали его приветственные послания славянам, собравшимся в Москве на славянский съезд. Тогда в Чехии Тютчева воспринимали как славянофила и певца славянской взаимности.

на рубеже 70–80-х годов XIX века после смерти Тютчева на страницах чешских журналов начинают появляться небольшие подборки его лирических стихотворений. Всего в тот период их было напечатано не более 10, при этом "Весенняя гроза" переводилась разными переводчиками трижды, а стихотворение "Фонтан" дважды.

Восприятие поэтического творчества Тютчева в чешском обществе шло на фоне знакомства со всей русской и даже славянской поэзией в целом. Его произведения печатались в рубриках "Из русской поэзии", "Из поэзии славянской", "Из русской лирики" и др. Дважды за эти годы издавались антологии русской поэзии /1874, 1885/, где творчество Тютчева было представлено 1 и 3 стихотворениями.

К концу XIX века в Чехии публикуют биографию поэта, а также высказывания о его творчестве Некрасова и Тургенева, русских писателей, авторитет которых был особенно велик у чехов. Благодаря их оценкам Тютчев был воспринят как один из виднейших после Пушкина русских поэтов¹.

На смену двадцатилетнему периоду постепенного, медленного знакомства с творчеством Тютчева на примере нескольких лирических стихотворений, опубликованных в различных чешских журналах разными переводчиками, приходит новая эпоха, охватывающая почти четыре десятилетия XX века, когда усилиями в основном трех переводчиков — Ф.Та-

борского, Й.Пелишека и Я.Ржиги – была предпринята попытка дать более ясное, хотя тоже еще далеко не полное представление о творческом наследии выдающегося русского поэта. Анализ их переводов из Тютчева и станет предметом рассмотрения в предлагаемой статье.

Наиболее значительной из трех публикаций явилась подборка 15 стихотворений Тютчева вместе с извлечениями из статей о нем А.С.Тургенева и В.С.Соловьева, которая была напечатана в журнале "Словански пршеглед", за 1899 год². Автором переводов был видный чешский ученый, поэт и ревностный пропагандист русской литературы в Чехии Фрайтшек Таборский /1858–1940/³. В русском разделе журнала печатались также переводы Таборского из Пушкина, Полонского, А.К.Толстого и современных поэтов надсона, Фофанова, Мережковского⁴. Как подлинный исследователь, Таборский стремился представить чешскому читателю разные грани творчества Тютчева. Прежде всего это философски-рефлексивная лирика и лирика природы, в которой нашли отражение раздумья поэта о коренных вопросах бытия и о месте человека в мире и во всеобщей. Были переведены шесть стихотворений, принадлежавших к первому периоду творчества Тютчева – 30-м годам XIX века, причем два из них – "Полдень" и "Душа хотела бы быть звездой" – относились к стихотворениям, напечатанным в 1836 году Пушкиным в его "Современнике". Кроме них этот период представлен стихотворениями "Тени сизые сместились", "Как сладко дремлет сад темно-зеленый", "Сижу задумчив и один", "В толпе людей, в нескромном шуме дня". В подборку вошли и стихотворения 50-х годов, перекликающиеся по своему содержанию и поэтической идее с ранней лирикой Тютчева, но отличающиеся более глубокой трактовкой темы, – "Святая ночь на небосклоне взошла", "О, вещая душа моя", "Слезы людские, о слезы людские" /последнее уже было известно чехам по переводу Ф.Халупы 1885 г./.

Важными для знакомства с социально-политическим звучанием русской темы у Тютчева были включенные Таборским стихотворения "Эти бедные селенья", "Над этой темной толпой"

и "Умом Россию не понять". Они призваны были показать чешскому читателю, как Поэт осмысляет черты национального характера русского человека с его долготерпением и смирением, дать почувствовать, что для Тютчева носителем нравственного идеала был простой народ, что поэт поднимает свой голос против нужды, заботности, темноты, в которых прозябает народ, и одновременно как бы задается вопросом о том, кто же виноват в этих несправедливых страданиях народных⁵. В них звучала и свойственная Тютчеву мысль о неразрывности русского национального чувства с верой.

Таборский обратился и к славянской теме у Тютчева, переведя заново хорошо известные чехам еще с 60-х годов "Два единства", "Славянам" /"Они кричат, они грозят"/ и "Гус на костре"⁶. В последний раз напомнил об этих стихах Тютчева именно Таборский как сторонник и участник новославянского движения⁷. С тех пор никто из переводчиков не включал славянские произведения Тютчева в свои издания. Их стали толковать как малохудожественные стихи "на случай", отразившие "националистические", "славянофильские" взгляды Тютчева на славянский вопрос⁸.

Так, сам выбор стихотворений в переводах Таборского представлял Тютчева поэтом глубоким и многогранным. Отношение Таборского к переводу базировалось на продуманной системе принципов, которые он сформулировал позднее в статье "О художественном переводе"⁹. Главным для него была переводческая точность, то есть полное выражение содержания, мысли, идеи оригинала при соблюдении всех элементов формы. Последнее было для него особенно важным: он требовал от переводчика и точной передачи ритма оригинала, рифмы, строфики, звукописи, и сохранения в полном объеме стиля переводимого автора.

Этими принципами Таборский руководствовался в своей переводческой практике. Его переводы из Тютчева отличаются большой близостью к содержанию оригинала, стремлением по возможности точно передать каждую авторскую мысль и образ, точно воспроизвести композиционные структуры стихотворения.

И тем не менее по своему художественному воздействию переводы Таборского не могли встать вровень с "незабываемо-совершенными", по выражению Е.А.Маймина¹⁰, стихами Тютчева. Непреходящая, вневременная красота и сила тютчевской поэзии воплощалась в переводе в формах, сильно затронутых чертами поэтического языка исторически ограниченного периода 90-х - 900-х годов: это пристрастие с усеченным формам / *hub* в м. *pohub* ; *zanik'* в м. *zanikl* и др./, вокализация предлогов ради требований стихотворного размера / *ve pokorné, beze krovu, ve hloub duše*/, наконец, в ряде случаев использование изысканных поэтизм вместо простых и ясных слов и оборотов оригинала: труд уснул - *námah usnul shluk*, сквозь слезы гляжу - *zrak v slzách plá*, как сладко светит месяц золотой - *jak sladko leje měsíc zlato* и др. své

Кроме того, Таборский не почувствовал и не отразил в своих переводах эволюцию стиля Тютчева от его стихотворений 20-30-х годов к стихотворениям 50-х, которая заключалась "во все более полном отходе от романтической образности и фразеологии, в движении ко все более реальному одеянию идеи"¹¹. В одном из наиболее социально значимых стихотворений зрелого Тютчева "над этой темной толпой", стиль которого отличается строгой простотой и лаконичностью, Таборский вводит поэтизмы *charč* и *nyje*. В первом случае к тютчевской строке "и сон разгонит, и туманы" он добавляет эпитет "хмурые /туманы/", выраженный редко встречающимся, а оттого особенно заметным и как бы "выпирающим" в этой строке поэтизмом *charč*. Во втором случае вместо почти просторечного "в сердце ноет" использует поэтически изысканное "в сердце изнывает" / *v srdci nyje*/ по звучанию совпадающие русское "ноет" и чешское *nyje* противоположны по своей стилистической окраске. Эти два поэтизма нарушают стилистическое единство стихотворения.

Нередко даже там, где Таборский точно следует за оригиналом, не допуская никаких дополнений от себя, его язык грешит тяжеловесностью, недостаточной поэтичностью¹². Одна-

ко нельзя не признать, что современники высоко оценивали переводы Таборского из Тютчева. Для своего времени они были явлением выдающимся и пробуждали интерес к творчеству большого русского поэта со стороны новых поколений чешских читателей.

После публикации Таборского отношение к Тютчеву как к "ведущему представителю русской философской и политической лирики" окончательно утвердилось в Чехии. Так писал о нем, в частности, К. Штепанек в первой чешской энциклопедической статье о Тютчеве¹³.

В 1913 году в том же журнале "Словенски пршеглед"¹⁴ появились новые образцы тютчевской лирики. Напечатанная в нем подборка переводов из Тютчева принадлежала малоизвестному чешскому поэту и прозаику Йозефу Пелишек, который много сил отдал популяризации русской и славянской поэзии. Среди переводимых им авторов были Лермонтов, Полонский, Шевченко, отдельными книгами были изданы переводы Некрасова, Гадсона, так же как лирика Андрича и антология серболужицкой поэзии.

В подборку стихотворений Тютчева вошло десять стихотворений. По замыслу переводчика, это было продолжением начатого Таборским дела; свою публикацию Пелишек сопроводил словами: "Сравни со стихотворениями во второй книжке журнала за 1899 г., с. 401". Даже вид журнальной страницы с тем же портретом Тютчева, помещенном на том же месте, призван был воскресить в памяти читателя созданные Таборским переводы стихотворений русского поэта. Пелишек не только дополнял труд своего предшественника, но и вступал с ним в творческое соревнование, воспроизведя заново три стихотворения, уже переведенные Таборским, — "Полдень", "Сижу задумчив и один", "Умом Россию не понять". Четвертый раз переводились на чешский язык "Весенние воды". Остальные шесть стихотворений впервые звучали на чешском языке: "Сон на море", "Песок сыпучий по колени", "Еще шумел веселый день", "Silentium", "Из края в край", "из града в град", "Две силы есть, две роковые силы". Только последнее из

них знакомо со зрелым творчеством Тютчева, в остальном это была ранняя лирика 30-х годов.

Сам выбор произведений говорил о поэтическом чутье переводчика, который представил прекрасные образцы тютчевской медитативной лирики, философские раздумья поэта о противоречивости человеческой судьбы, о внутреннем духовном мире человека, о страннической судьбе человека и его вечных метаниях.

Каким же представал Тютчев в переводах Пелишека? Как и Таборский, Пелишек стремился к максимально точному воспроизведению композиционных структур тютчевского стиха, его ритма, рифмы, строфики, к воссозданию всех оттенков поэтической мысли, сохранению образов. Однако ему, как и его предшественнику, не всегда удавалось передать прозвучную смысловую ясность, краткость и определенность выражения мысли, присущих оригиналу. Противоречила существу тютчевской поэтики склонность Пелишека к украшательству, которое проявилось в переводах таких стихотворений, как "Сон на море", "Еще шумел веселый день", "Две силы", "Silentium". Так, в последнем появляется вместо "мечты свои" – "своих мечтаний рой" /i sná svých reí/, вместо "как звезды в ночи" – "как в ночном небе звездный пояс"/jak v nočním nebi hvězdny pás/, вместо "дневные разгонят лучи" – "свет солнца лишил бы их красот"/svit slunce zbavil by je krás/. Особенно заметны эти излишества в переводе поэтических миниатюр, где на малом пространстве четырех – восьми строк каждое слово несет большую художественную нагрузку, а избыточные слова дробят, разрушают цельность образа, что проявилось, например, в переводе стихотворения "Песок сыпучий по колени". Наконец, вредит художественному впечатлению и обилие усеченных форм /v mih, v tiš, plam, van, kdes и др./, которыми Пелишек злоупотребляет еще больше, чем Таборский.

Однако, несмотря на общие недостатки, в творческом соревновании с Таборским Пелишек достигает успеха: его переводы стихотворений "Полдень" и "Сижу задумчив и один" ближе к Тютчеву как по простоте, естественности выражения

мысли, так и по лексическому составу и звучанию, а стихотворения "Умом Россию не понять" еще и большей афористичностью.

В 20-30-е годы XX века, ознаменовавшиеся в чешской литературе появлением новых направлений – пролетарской поэзии, поэтизма и других левоавангардистских течений, внимание читателей приковывает к себе прежде всего современность, а потому и из русской поэзии переводят новых поэтов, среди которых звезды первой величины – Есенин, Блок, Маяковский. Русская классика отходит на второй план, Тютчев как самостоятельная поэтическая величина не привлекает в это время чешских переводчиков, его по-прежнему воспринимают всего лишь как одного из представителей классической русской поэзии. В эти годы его стихотворения мы встречаем только в составе сборников русской лирики.

В антологии 1925 года "Букет старой и новой русской поэзии" ее создатель Антонин Курц представил Тютчева всего одним стихотворением, правда, самым известным у чехов, "Весенними водами"¹⁵.

Большой тютчевский раздел оказался в антологии "Избранная русская лирика", изданной в 1936 году поэтом и переводчиком Яном Ржигой в городе Градец Кралове¹⁶. То, что антология появилась именно в этом городе, по-видимому, не было случайностью, ибо Градец Кралове вошел в историю русско-чешских литературных связей как один из самых значительных центров русофильства. Основы его были заложены выдающимся драматургом Чехии первой трети XIX века В.К.Клицперой, воспитавшим несколько поколений чешских патриотов и литераторов. По воспоминаниям А. Мрасека, и во второй половине XIX века эти традиции свято соблюдались в краловеградской гимназии, где была прекрасная библиотека русской литературы в оригиналах и переводах, как впрочем и литератур других славянских народов¹⁷. Эта традиция сохранялась и в XX веке.

В свою антологию Ржига включил 18 стихотворений Тютчева. И он также отдавал предпочтение ранней лирике 30-х го-

дов /12 стихотворений/, причем заново перевел уже хорошо известные чехам "Фонтан", "Сижу задумчив и один", "О, вещая душа моя", "Silentium" и "Душа хотела б быть звездой".

Среди впервые переведенных оказались такие шедевры тютчевской лирики, как "Последняя любовь", "Не то, что мните вы, природа", "Обвеян вещею дремотой", "Есть в осени первоначальной", а также "29-е января 1837 г.", которое умножило число стихотворений, посвященных памяти великого русского поэта, как переведенных с русского, так и чешских, приуроченных к 100-летию со дня гибели Пушкина. Эта дата отмечалась очень широко по всей Чехословакии.

Сумел ли Ян Ржига преодолеть недостатки своих предшественников и показать чешскому читателю истинного Тютчева, передать ясную простоту и афористичность его слога, взволнованную лиричность и высоту нравственного чувства, запечатленную в его слове? Анализ переводов показывает, что чешские читатели и на этот раз не смогли получить истинного представления о Тютчеве, понять и почувствовать, о чем же величие этого поэта, которого им рекомендовали как крупнейшего русского лирика: незадолго до появления антологии Ржиги статья о Тютчеве вошла в новую чешскую энциклопедию¹⁸. Впрочем, в антологии Ржиги не полностью раскрывался не один только Тютчев, — другие русские поэты тоже представляли обедненными и усредненными. Ржиге не хватало собственного вдохновенного голоса, чтобы передать не только ход мысли, но и своеобразие ее поэтического воплощения в слове.

Ржигу нельзя заподозрить в отсутствии добросовестности, поверхностности, небрежности по отношению к оригиналу. Во многих переводах ему удается точно передать не только смысл, но и лексико-семантический строй оригинала /"Как птичка раннею зарей", "День и ночь", "Malaria", "Душа хотела б быть звездой", "О, вещая душа моя"/. Однако тютчевская хрустальная ясность и простота подчас заменяется у него маловыразительным многословием, в котором расплывается четкая мысль поэта и пропадает страстная напряженность чув-

ства, динамичность развертывания лирического образа.

В некоторых случаях Ржига позволяет себе более вольное обращение с текстом, но в его переводе эта вольность не оборачивается творческой свободой, позволяющей приблизиться к духу оригинала. Масса лишних слов ведет к усложненности образов и оборотов, что нередко затрудняют понимание смысла. Так, например, в стихотворении "В часы, когда бывает" последняя строфа, такая прозрачная и по-лушкински светлая:

Так мило – благодатна,
Воздушна и светла,
Душе моей стократно
Любовь твоя была

звучит в переводе маловыразительно и многословно:

Tvá láska často, milá,
- jak vzduch a jas by vzdych' -
tak v duši mou zřít lila
svých vděků silicích.

Не освободившись от устаревших в поэзии усеченных форм, от громоздкого украшательства, Ржига добавляет к этому смысловые неточности, в некоторых случаях меняет последовательность строк, что нарушает композиционную стройность стиха, заменяет образы. Так, в стихотворении "Есть в осени первоначальной" очень точный тютчевский "паутины тонкий волос" заменяется импрессионистскими "бабьего лета серебрянными волосами".

Слабым ответом оригинала звучит в его переводе одно из лучших тютчевских стихотворений "Последняя любовь", а "Не то, что мните вы, природа", столь значительное для понимания тютчевской философии природы, лишается своего полемического накала из-за замены в трех строках отрицательной конструкции на утвердительную: в первой строфе "не то, что мните вы", в третьей "они не видят и не слышат", а в последней строфе пропущены слова "не их вина". А ведь в этом отрицании заключена одна из ярких черт тютчевского стиля:

"Наиболее настойчивое утверждение дается в отрицательной форме"¹⁹. И даже там, где Ржиге удается довольно близко следовать за текстом оригинала, как в переводе стихотворений "Овеян вещею дремотой", "Когда в кругу убийственных забот", "Фонтан", ему оказывается не под силу передача тютчевской поэтичности и возвышенности стиля. Особенно это чувствуется в переводе стихотворения, посвященного гибели Пушкина. Высокий предмет речи вызывает к жизни и необычные, торжественные слова: "божественный фиал", "сосуд скудельный", "хоругвь", "тень поглощенная со света"; "суесловие", "осененный", которые переводчик заменяет поэтизмами или обычными словами. Из-за того потеряли свою возвышенную взволнованность строки:

А осененный опочил
Хоругвью горести народной
A v pokoj věčný když Tě klad',
ves národ hlavu sklonil kvile.

Пожалуй, для всех переводчиков Тютчева самым сложным оказалось воспроизведение торжественной чеканности слога, в которой воплотился романтический мир "возвышенных дум и чувствований поэта"²⁰. Как замечает Е.А.Маймин, философская направленность поэзии Тютчева требовала языка "внебытового, облагороженного, языка сильных обобщений"²⁰. И здесь поэт прибегал к книжной лексике, архаизмам, старославянизмам, которые всегда служили в русской поэзии мощным источником высокого стиля. Трудность для переводчиков как раз и заключалась в том, что чешский язык не располагает подобным стилевым пластом. Хотя, как показала исследовательница словаря Тютчева А.Д.Григорьева, архаизмов, выраженных как словами церковно-славянской книжности, так и русскими устаревшими словами, в языке Тютчева немного, а в его пейзажной лирике после 1847 г. совсем мало²¹.

Многие исследователи отмечают, что использование церковно-славянизмов и других "признаков архаизма"²² для изображения высокой темы и высокого предмета мысли было особенно характерно для первого периода творчества Тютче-

ва, который как раз и оказался более всего представленным в переводах Таборского, Пелишека и Ржиги. Невозможность или неумение передать эту черту поэтики Тютчева прежде всего и обусловили неадекватность стиля чешских переводов рассматриваемого периода.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что в целом эти переводы в свое время были хорошо встречены читателями. Переводческий метод — особенно это касается Таборского и Пелишека — удовлетворял современников: язык их переводов звучал для них в соответствии с принятыми нормами чешского поэтического языка тех лет.

Значение деятельности Таборского, Пелишека, Ржиги заключалось прежде всего в том, что они знакомили чешское общество каждый раз с новыми произведениями Тютчева, расширяя представление о разных гранях его таланта. Надо отдать должное и поэтической смелости этих переводчиков, которые бесстрашно вступали в соревнование с одним из величайших русских лириков. Перевод требовал от них не только хорошего знания русской поэзии и русского стиха, осознания места и вклада Тютчева в их развитие, понимания высоких духовных оснований его поэтики, но и незаурядного мастерства, стилистической чуткости, совершенного владения тайнами поэтического слова. И хотя не все им удавалось в полной мере, существенно то, что их переводы выполняли свое предназначение, подготовив почву для появления целых книг чешских переводов Тютчева.

Первое чешское собрание его стихотворений, подготовленное Милошем Матулой, вышло в 1940 г.²³ Вскоре за ним появился второй сборник переводов из Тютчева, принадлежащий перу чешского поэта Ивана Славика²⁴. Третьим интерпретатором поэзии Тютчева и создателем наиболее полного свода его переводов стал Иржи Мулач, который подготовил два издания — в 1960 и 1977 гг.²⁵

Примечания

1. С восприятием творчества Тютчева в Чехии в XIX веке знакомит статья: Жакова Н.К. Тютчев и чехи // Общие литератур: Чешско-русские и словацко-русские литературные связи XIX-XX вв. - М., 1991.

2. *Slovanský přehled* II, 1899, s.401-408. Журнал выходил на 1899-1900 г., поэтому представляется возможным отнести эту публикацию к началу нового столетия и включить ее рассмотрение в контекст новой эпохи.

3. Деятельности Таборского и его переводам Пушкина, Лермонтова, Грибоедова и других русских поэтов посвящена книга чешской исследовательницы Дануши Кшицовой: *Kšicová D. Ruská poesie v interpretaci Františka Táborského. Z dějin česko-ruských literárních vztahů.*-Univ. J.E.Purkyně v Brně, 1979. 190 s.

4. Там же, с. 120.

5. Более подробно о трактовке этих произведений см. в книге: Касаткина В.И. Поэзия Ф.И.Тютчева. М., 1978, С. 70-72.

6. Через год стихотворение "Гус на костре" в переводе Таборского было опубликовано в газете "Чешская демократия" /*Česká demokracie*. 6.7.1901. С.158. S.1/

7. Этой стороне творчества Таборского посвящена статья Д.Кшицовой: *Kšicová D. Účast Táborského v novoslovanském hnutí.*//*Slavia*. 1965. Seš. 3. S. 377-401.

8. Так писал в послесловии к последнему чешскому изданию Тютчева Иржи Гонзик: *Honzík J. Básník miniatur.*//*Tutčev F.I. Větrná harfa.*-Pr., 1977. S.169 Так же оценивала их и Д.Кшицова /*Kšicová D. Ruská poesie...* S.120/ Отношение к славянским стихотворениям Тютчева в русской критике не столь пренебрежительно, а стихотворение "Два единства" В.В.Кожинов оценивает как выдающееся высокохудожественное создание Тютчева /Кожинов В.В. Тютчев. Серия ЖЗЛ. М., 1980, С. 452/.

9. *Táborský F. O překládací uměleckém.*//*Naše řeč*. 1917. S.65-71, 103-109.

10. Маймин В.А. О русском романтизме. М., 1975, С.195.

11. Чичерин А.В. Лирические стили. Тютчев // Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1985. С. 414.
12. Об этом писала Д.Кшицова: "Иногда кажется, что Таборскому не под силу отточенный стиль Тютчева". Правда, она называет "не слишком удачными" лишь два перевода - "Тени сизне сместились" и "Славянам"/Kšicová D. Ruská poesie. 121 s.
13. Ottův slovník naučný. Díl XXV. - Pr. 1906.
14. Slovanský přehled XVI. 1913-1914. Č. 1. S. 1-6.
15. Tůtčev F. I. Jarní vody. // Kytice starší i novější ruské poesie. Přel. Antonín Kurz. - Pr., 1925. S. 17.
16. Výbor z ruské lyriky. Přeložil Jan Říha. Nákladem vlastním. Vytiskl Jar. Opa v Hradci Králové, 1936. S. 71-83.
17. Jirásek A. Z mých paměti. 1. sv. - Pr., 1911. S. 392.
18. Masarykův slovník naučný. Díl VII. - Pr., 1933. S. 281.
19. Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. С. 404.
20. Маймин Е.А. О русском романтизме. С. 195-196.
21. Григорьева А.Д. Слово в поэзии Тютчева. М., 1980. С. 38,
22. Пигарев К.В. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962, С. 275. Маймин Е.А. О русском романтизме. С. 195. Григорьева А.Д. Слово в поэзии Тютчева. С. 38.
23. Tůtčev F. I. Básně. Přel. M. Matula. - Pr.: Česká grafická tiskárna, 1940. 88 s.
24. Tůtčev F. I. Noční hlasy. - Pr.: Vyšehrad, 1948. 55 s.
25. Tůtčev F. I. Vlnobiti. Přel. J. Mulač a J. Honzík. - Pr., 1960. 135 s.; Tůtčev F. I. Větrná harfa. - Pr.: Odeon, 1977. 169 s.

Ю.И. РИТЧИК

СКАНДИНАВСКАЯ ДРАМА НА СЛАВЯНСКИХ СЦЕНАХ
НА РУБЕЖЕ XIX—XX вв.

Проблема бытования произведений скандинавских драматургов на славянских сценах на рубеже XIX—XX веков интересна уже хотя бы потому, что дает богатый материал для освещения многообразных скандинавско-славянских культурных связей в новое время.

Следует, вероятно, сразу же оговорить временные и пространственные границы объекта нашего анализа. Под рубежом столетий мы понимаем в данном случае последнее пятилетие предыдущего, XIX века и первое пятилетнее начинавшегося XX века, осознавая, разумеется, всю условность такого деления. Пространство же ограничено одним восточнославянским театром, а именно — русским, и одним западнославянским — чешским.

В России к указанному времени "скандинавский бум", выразившийся в повышенном внимании русской художественной интеллигенции к новейшим творениям скандинавского искусства, достиг уже своей кульминации. Среди скандинавских драматургов наиболее популярным был Г. Абсен. Но если можно говорить о так называемом популярности "по совокупности", то от него не отставали ни Б. Вьёрнсон, ни А. Стриндберг, ни позднее, К. Гамсун — все трое одновременно и прозаики, и драматурги. Пьесы Г. Абсена переводились буквально одна за другой, причем в двух, трех, пяти самостоятельных, независимых друг от друга версиях, большинство из них сразу же оказывались на сценах. К примеру, "Юра, или Кукольный дом" впервые была поставлена в России в 1884 году, то есть спустя пять лет после ее написания /1879/. Но по-настоящему продуктивным, то есть органически творческим элементом русской культуры Абсен становится именно на рубеже столетий, в период, когда русская интеллигенция интенсивно искала пути к политическому, нравственному и эстетическому

обновлению общества, не сторонясь возможных революционных преобразований в стране.

Что, где и как играли Ибсена в 1896–1905 гг.? "Нова", "Столпы общества", "Привидения", "Враг народа", "Дикая утка", "Росмерсбюль", "Гедда Габлер", "Строитель Сольнес", "Маленький Эйольф" "Йун Габриэль Бокман", "Когда мертвые просыпаются" – практически это весь Ибсен, который, преодолевая романтизм и все глубже и пристальнее обращаясь к современной проблематике, эволюционировал к психологическому реализму разоблачительной социальной драмы с тем терпким "духом отчаяния" /А.Белый/, который столь близок был русскому зрителю того времени.

Около дюжины пьес в десятках русских театров – такова пестрая картина живого присутствия Ибсена в русской культурной жизни. Она предполагает определенную селекцию материала в ограниченной объеме статьи. Мы, естественно, обратимся лишь к тем фактам, которые или превращались в принципиальное явление тогдашнего русского сценического искусства, или же, по меньшей мере, становились вехой в творчестве определенного театрального коллектива, режиссера либо актера.

Первой здесь по праву следует назвать постановку пьесы "Враг народа", осуществленную К.С.Станиславским в Московском Художественном театре в третий год его существования /премьера 24 октября 1900 г./ "Доктор Штокман" – под таким названием эта драма игралась в России – одно из самых острых по социальной направленности созданий великого норвежца и единственное его произведение, "в котором социальная проблематика раскрывается не в форме семейно-психологической драмы, но в драматическом конфликте ярко выраженного общественного характера"¹. Если вспомнить ту политическую ситуацию, которая сложилась в России накануне первой русской революции, то становится понятным восторженный прием, оказанный русской публикой этой постановке, сила воздействия которой приумножилась ее многими чисто художественно-формальными новациями. Станиславский, исполнявший в спекта-

кле заглавную роль, писал: "Образ доктора Штокмана стал популярным как в Москве, так и, особенно, в Петербурге. На это были свои причины. В то тревожное политическое время — до первой революции — было сильно в обществе чувство протеста. Ждали героя, который мог бы смело и прямо сказать в глаза правительству жестокую правду. Нужна была революционная пьеса, и "Штокмана" посвятили в таковую. Пьеса стала любимой, несмотря на то, что сам герой презирает сплоченное большинство и восхваляет индивидуальность отдельных людей, которым он хотел бы передать управление жизнью. Но Штокман протестует, Штокман смело говорит правду, — и этого было достаточно, чтобы сделать из него политического героя"².

Политическая гремучесть пьесы особенно дала о себе знать во время гастролей Московского Художественного театра в Петербурге, в начале 1901 года. "Штокман" был показан зрителям северной столицы в те дни, когда на Казанской площади казачьими войсками и полицией была жестоко разогнана студенческая демонстрация, организованная в знак протеста против упразднения внутреннего демократического распорядка студенческой жизни в высших учебных заведениях. "В день знаменитого побоища на Казанской площади ... мы играли "Штокмана" ... театральные залы были возбуждены до крайности и ловил мельчайший намек на свободу, откликался на всякое слово протеста Штокмана. То и дело, и притом в самых неожиданных местах, среди действия, раздавались взрывы тенденциозных рукоплесканий. Это был политический спектакль"³.

Принципиально важно указание Станиславского на то, что эта пьеса послужила зародышем "общественно-политической линии в репертуаре и направлении работ театра", которая сменила "линию интуиции и чувства".

Творческий опыт Художественного театра, обретенный в ходе постановки "Штокмана", был широко использован многочисленными провинциальными труппами, которые в 1901-1906 гг. активно играли это произведение Ибсена. Назовем лишь некоторые города — Рига, Казань, Толтава, Харьков, Херсон,

Тифлис. В двух последних "Штокмана" представило "Общество современной драмы" под руководством Вс.Мейерхольда, который к этому времени покинул Художественный театр ради возможности самостоятельной работы.

Важно также подчеркнуть то обстоятельство, что "Штокмана" в репертуар Художественного театра актеры вводили, уже имея драгоценный опыт инсценировок чеховских "Чайки" и "Дяди Вани".

Сценические принципы Московского Художественного театра первых лет его существования оказывались не всегда адекватными характеру пьес норвежского драматурга, особенно это касается его поздних произведений, в которых действительность преподносилась преимущественно в обобщенно-символистских образах и событиях. И если последняя драма Ибсена "Когда мы мертвые пробуждаемся", включенная в репертуар всего лишь месяц спустя после "Штокмана" /ноябрь 1900 г./, была принята публикой сердечно и ... спокойно, то "Дикая утка" вызвала в ноябре 1901 г. уже крайне разноречивую критическую реакцию. И "Столпы общества" в постановке В.И.Немировича-Данченко /февраль 1903 г./ воспринимались лишь как жанровая драма, от чего ее не мог спасти даже блестящий состав исполнителей. Среди них были В.И.Качалов, О.Л.Книппер, И.М.Москвин и К.С.Станиславский /"Я играю иностранца в английском фраке, и все это из рук вои плохо". Так характеризовал последний свою роль консула Берника в письме А.П.Чехову/.

Творческого успеха, связанного с Ибсеном, успеха, равного по масштабам "Штокману", Московский Художественный театр достиг в 1906 году, когда был поставлен "Брант" с Качаловым в главной роли.

К вершинным достижениям русского сценического искусства начала XX века относился ибсеновский "Кукольный дом" в инсценировке Независимого драматического театра, возглавлявшегося В.Ф.Коммиссаржевской. "Нора" /под этим названием пьеса шла в России/, на рубеже веков ставилась и в Петербургском Театре Суворина, и в Императорском Александр-

ринском театре. Но успеха не имела. Вряд ли это было случайно – столичная публика уже знала Нору в интерпретации Элеоноры Дузе, Габриеллы Режанс и Сары Бернар. Потребовался творческий гений Коммиссаржевской с ее тягой к высокоидейному драматическому материалу, способному актуальностью вызвать заинтересованный отклик у современников и решительный разрыв актрисы с казенной сценой, которую она покидает осенью 1902 г. 17 сентября 1904 г. Коммиссаржевская играла Нору в своем независимом театре. В условиях общественного подъема, почти физического ощущения приближающегося революционного очищения Нора Коммиссаржевской воспринималась как призыв к духовному протесту, освобождению личности. Именно это захватывало публику... Критик писал: "Мятущаяся Нора удается не каждому. Здесь в многословных монологах немало рассудочности. Но актриса наполняет мысли автора величием своего чувства. Provocационный, по сути дела самоуверенный протест она трансформирует в глубоко сопереживаемую, живую и душевраздирающую боль"⁵. Кроме Петербурга Норой Коммиссаржевской восторгались зрители Москвы и Харькова.

С успехом исполнялась как на столичных, так и на провинциальных сценах пьеса "Призраки". С триумфом, к примеру, исполнял роль Освальда знаменитый русский трагик П.Н. Орленев. Публика покидала зал потрясенная его игрой. Актёр достигал такой силы воздействия в значительной мере благодаря акцентировке чисто клинических сторон характера своего героя, что порой достигалось блестяще воспроизводившимся патологизмом. Болезненный надрыв несколько затушевывал главный замысел автора, в котором и заключался подлинный драматизм коллизии – борьба сильного духа со слабой плотью.

В некоторых случаях произведения Ибсена становились отправной точкой, импульсом, определявшим на многие годы вперед творческую судьбу целых коллективов. Когда в марте 1905 г. труппа Передвижного театра, возглавлявшаяся П.П. Гайдесбуrowым и Н.Ф.Скарской, впервые в России осуществила постановку "Маленького Эйольфа", вряд ли кто-нибудь мог

предполагать, что этим был заложен фундамент почти двадцатипятилетнего творческого пути театрального коллектива, выполнявшего неброскую, но благородную задачу приобщения самых широких слоев демократического рабочего и крестьянского зрителя к истинному театральному искусству. "Дебют немногочисленной талантливой труппы первого драматического Передвижного театра без сомнения удался... Аплодисменты выражали признательность актерам за заботливое и глубокое отношением к авторскому замыслу, к его созданию", — отмечал рецензент и подчеркивал прямое воздействие разнообразных сценических приемов из арсенала Московского Художественного театра. "Маленький Эйольф" зашагал вместе с труппой по многочисленным городам России.

Первопроходцами в открытии Ибсена, впрочем, оказывались не только столичные театры. Приведем хотя бы один пример: в городах Южной России и на Украине был одним из наиболее ранних пропагандистов драматургии Ибсена на провинциальных сценах талантливый И.М.Шувалов. Уже в 1903 г. в Одессе был сыгран "Строитель Сольнес" с Шуваловым в главной роли. Это произошло на два театральных сезона раньше, чем в театре В.Комиссаржевской.

Здесь уместно вспомнить глубокие раздумья А.Блока в статье "Ирония", где поэт говорит о "священной" формуле самоотречения, то есть отречения от эгоизма ради истинного служения правде и искусству, о той формуле, которую "повторяет решительно к а ж д ы й /разрядка Блока — Ю.Р./ человек... если живет сколько-нибудь сильной духовной жизнью". Поэт ссылается при этом на три самых близких ему авторитета. Это русские Николай Гоголь и Владимир Соловьев и норвежец Генрик Ибсен⁶.

На рубеже веков появляются на русской сцене произведения и другого великого норвежского писателя — Бьёрнстjerne Бьёрнсона. При этом анализ репертуара со всей очевидностью показывает, что предпочтение отдавалось тем пьесам этого автора, которые Бьёрнсон написал в 70-е годы, когда он напрямую обращается к конфликтам конкретного экономического

и политического содержания и развивает линию социального критицизма, решительно отказываясь от разработки столь свойственных ему ранее исторических сюжетов.

К популярнейшим во всей Европе пьесам Бьёрнсона принадлежала драма "Банкротство", на русский язык переведенная в 1889 г. В Петербурге пьеса ставилась на сцене Литературно-Артистического кружка в 1896 г., в Москве она была показана сначала в одном из лучших частных театров России — театре Корша /в 1897 г./, а потом — в 1903 г. — в новом театре /филиал Малого театра/. В то же время в репертуарах театров обеих столиц находилась и "Новая система", центральный персонаж которой — генеральный директор Рийс развенчивается как мнимый "столп общества", столь же убедительно и безусловно, что и консул Берник у Ибсена.

Несколько выходит за рамки обозначенного нами периода начало беспримерно долгой сценической жизни в России первой части дилогии "Свыше наших сил". Пьеса была переведена на русский язык в 1897 г. и в короткий срок выдержала пять изданий. В 1909 г. драма была инсценирована актерами передвижного театра. В репертуаре этой труппы она удерживалась без перерыва до 1923 г. и за это время была сыграна более 300 раз в 60 русских городах. В ролях пастора Санга, погибающего вследствие крушения своей веры во всемогущество религиозного чувства, и его жены Клары во всех репризах зрители видели неповторимый дуэт — Гайдебурова и Скарскую.

Швед Август Стриндберг появляется на русских сценах в самом начале XX века. В 1901 г. в Петербургском новом театре идет пьеса "Винновны — невинновны" /с Лидией Яворской в главной роли/. Затем последовали как в столицах, так и в провинции "Пляска смерти", "Кто сильнее", одноактная пьеса "Самум", показанная театром Коммиссаржевской во время его московских гастролей. Все они, впрочем, пользовались умеренным успехом.

Триумф стриндберговской драматургии пришел с "Отцом" в 1904 г., когда его почти одновременно сыграли в петербургском Александринском театре и московском новом театре,

после чего он широко шагнул на провинциальные сценические площадки. Самая безоговорочная из антифеминистских пьес Стриндберга шла при переполненных залах. Зрителя увлекала, заставляла искать личное отношение к происходящему эмоциональная насыщенность и энергия пьесы, мощь драматургического языка и мрачный фон разворачивающегося действия, отмечали рецензенты⁷. Пьесу играли в Астрахани, Дубултах, Екатеринославе, Киеве, Костроме и других городах. Особый успех выпадал в провинции на долю знаменитого, едва ли не легендарного странствующего актера Мамонта Дальского. Роль Ротмистра стала его самой значительной и самой совершенной работой в западноевропейском репертуаре. При этом Дальский полностью отказался от обыгрывания элементов неврастении в образе героя. Его Ротмистр – это одинокий бунтарь, ученый и мыслитель.

Долгое время волновала умы и чувства русских зрителей и "Фрекен Юлия", пьеса, как и "Отец". занявшая центральное место в "натуралистическом" этапе творчества Стриндберга, "Фрекен Юлия" – произведение, в котором с наибольшей полнотой воплотилось и творческое кредо Стриндберга, и его понимание многостороннего, динамического сценического характера как средоточие сложных социальных и психологических мотивов поведения человека, и стремление показывать действительность как непрерывную борьбу антагонистических сил и тенденций. С 1900 г. эта пьеса под различными названиями /"Графиня Юлия", "Графиня и слуга" и др./ ставилась как на провинциальных сценах, так и в Новом Петербургском театре, где главную роль с 1905г. играла Л.Яворская.

Журнал московских символистов "Весы" был абсолютно прав, когда писал: "Каждая новая книга Стриндберга имеет значение не только как создание великого таланта, но и как одухотворенное выражение тех внутренних обстоятельств, с которыми столкнулась или сталкивается сама жизнь"⁸.

Значительное влияние скандинавская драматургия рубежа XIX – XX вв. оказывала и на развитие другой славянской культуры – чешской. Размах национального радикализма ставил

перед театральным искусством, которое на этапе национально-го возрождения уже выполнило задачу профессионализации театрального дела, цель достичь художественно-эстетического уровня развитых европейских культур. Разумеется, что это отражалось не в пьесах с узконациональной тенденциозностью, а в пристальном внимании к актуальным проблемам европейского театра. И благодарным материалом для реализации такого стремления становилась тогдашняя скандинавская драматургия, в первую очередь, пьесы Ибсена.

Творчество Ибсена служило поддержкой той линии в чешском театре, которая, окончательно преодолев наследие позднего романтизма, устремилась к психологическому реализму с учетом и использованием всех новейших стилевых тенденций. Поэтому в конце столетия Ибсен — частый гость на сценах камерных и любительских театров. Именно там обнаружались наиболее явно и ранее всего элементы того синтеза, за который ратовал самый влиятельный критик и эстетик того времени Ф.Кс.Шальда и который он характеризовал как конкретный символизм, рождаемый конкретным взглядом на реальность.

Именно в этом духе были выдержаны все постановки в пражском "Рабочем театре", который сыграл в 1898 г. "Нору", а затем "Привидения" и "Братя народа", а также на Интимной народной сцене и в Майских циклах Театра Шванды, где была исполнена "Дикая утка".

На ведущей же чешской сцене, в Пражском национальном театре, где еще сильны были позиции позднего романтизма, Ибсен был поставлен на склоне завершавшегося XIX столетия лишь дважды. Это был "Юн Габриель Борман" /1897/ и "Росмерсхольм" /1899/. Выдающимся явлением, однако, стало исполнение Ганой Квапиловой роли Ребекки. Связанная с новыми направлениями в искусстве критика указывала, что в национальном театре появился чрезвычайный талант для воплощения ибсеновских героинь, который в состоянии раскрыть сложнейшие внутренние состояния, процессы и метаморфозы, то есть полностью адекватен главенствующей линии развития современного европейского театра. Критик газеты "Злата Прага" не колебался заявить, что на европейской сцене можно по пальцам

перечислить актеров такого уровня и что Квапилова — "единственная абсолютно современная актриса нашего театра". Ребекка в исполнении Квапиловой представляла тип человека, который /как и большинство людей того времени/ одиноко и последовательно идет навстречу своим представлениям о счастливом будущем и закономерно должен потерпеть поражение. Образ Ребекки-Квапиловой был значительным вкладом в усилия чешского общества в сфере эмансипации. Актриса настойчиво и целеустремленно подчеркивала интерес Ребекки к общественным проблемам, ее веру и животворную силу женского альтруизма.

И все-таки вполне обоснованы были упреки Ф.Кс.Шальды, высказанные им в 1898 г., что Национальный театр "очень умело ухитряется игнорировать выдающихся драматических авторов той или иной нации"⁹. Среди них он указывал наряду с Островским, Гауптманом и Метерлинком также и Ибсена.

В 1900 г. в качестве главного режиссера в Национальный театр приходит Ярослав Квапил. В годы его работы Ибсен становится одной из основных опор репертуара ведущей чешской сцены. Если постановка "Норы" в 1901 г. в целом была принята положительно /но не более того/, хотя критика оценила необычное созвучие интерьеров, вызывающих соответствующее настроение, благородному содержанию пьесы как явное достижение режиссера, и если в "Дикой утке" в 1904 г. отчетливо прозвучала центральная тема пьесы — обвинение индивидуалистической морали, то в "Женщине с моря", осуществленной в 1905 г., чешская сцена добилась своего самого крупного успеха как в отношении режиссерской интерпретации, гармонически соединившей авторский замысел и режиссерское прочтение в едином русле новейших требований к театральному искусству, так и в отношении исполнительских достижений. Эллиду играла Квапилова, Иноземца — Эдуард Воян.

В инсценировках нашли свое выражение особенности квапиловского импрессионизма, которому был чужд скептицизм, крайний индивидуализм и субъективизм 90-х годов и который тяготел скорее к настроению гармонического сосуществования с реальностью и к лирической очарованности жизнью. "В сти-

листическом плане театр Квапила включал в себя прежде всего сферу так называемого психологического и интимного выражения, далее театрализованного импрессионизма и символического намека¹⁰. Именно в этом лежали корни той органической тяги к практике Московского Художественного театра, столь свойственной Квапилу, его личной дружбы со Станиславским.

В оценке игры Квапиловой все единодушно подчеркивали глубокую внутреннюю связь самой актрисы с образом. В.Тилле писал, что Квапилова "всею душой воспринимает ту полубессознательную борьбу фру Элиды за духовную свободу", которой придает форму решительного протеста¹¹. Успех следовало объяснять также и тем, что актрисе удалось стать адекватной Ибсену и стилистически. Ибсен рекомендовал разработать образ тонкими средствами, полутонами, лёгкими интимными нюансами. Читая критические отзывы, в которых говорится о красноречивой пластике рук Квапиловой, невольно вспоминаешь описания жестикуляции Станиславского в роли Штокмана.

Кроме Праги постоянные профессиональные театры существовали в то время в Пльзени и Брно. В Пльзени на протяжении рассматриваемого десятилетия состоялись только две постановки Ибсена /"Нора", "Дикая утка"/. В Брно – четыре /"Дикая утка", "Нора", "Враг народа" и "Привидения"/.

Играли на чешской сцене на рубеже столетий и Б.Бьёрнсона. Любопытно, что произведением, которым Квапил заявил о своей художественной программе в пражском Национальном театре в 1900 году, была пьеса Бьёрнсона – первая часть дралогии "Свыше наших сил", едва ли не самое выдающееся создание Бьёрнсоновской драматургии по психологической точности, необычайной насыщенности внутренним драматизмом и одновременно благородной, строгой сдержанности. Отнюдь не покидая реальной сюжетной основы, Квапил сумел благодаря умелой режиссуре, световым и звуковым эффектам и особенно благодаря аранжировке кульминационного момента пьесы выразить всеохватывающий, закономерный смысл трагизма современ-

ника, болезненно погружающегося в собственное "Я". Реальность обстоятельств трансформируется в символическое изображение индивидуума, погибающего в конце концов под тяжестью задач, превосходящих его физические и духовные возможности. Клару исполняла Квапилова. К сожалению, в то время это была единственная пьеса Бьёрнсона на подмостках Национального театра.

А.Стриндберга в Чехии играли в 90-е годы только на одной сцене – интимной свободной сцене, основанной в 1896 г. Я.Карасеком и А.Прохазкой. В утверждении "интимности" своего театра они, естественно, исходили из указаний самого Стриндберга, содержащихся в его предисловии к "Фрекен Юлии", главном произведении натуралистического этапа в творчестве писателя. Стриндберг настаивал на том, что драма должна быть и есть вырезанным из самой действительности куском реальности. Для инсценировок Свободной интимной сцены было характерно сочетание и даже смесь стилистических приемов символизма и натурализма. Здесь были осуществлены также "Кредиторы" /1897/ и "Свадебная ночь" /1898/. /В типологическом отношении любопытен тот факт, что Стриндберг специально для постановок своих пьес тоже основал вместе с режиссером А.Фальком интимный театр в Стокгольме в 1907 г./.

Уже анализ наиболее значимых страниц из истории двух славянских театров, относящихся к постановкам скандинавской драмы на славянских сценах на рубеже XIX–XX веков, убедительно свидетельствует о существенном влиянии скандинавской драматургии на развитие славянских театров в указанный период, в том числе и на решение сложных вопросов, связанных с поисками "новой сценической правды".

Примечания

- I. История западноевропейского театра. т. 5, Москва, 1970. С. 362.
2. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1938, С. 440.
3. Там же, с. 440—441.
4. Там же, с. 437.
5. "Новое время", 19.09.1904.
6. А.Блок. Собрание сочинений. Т. 5. М.-Л., 1962. С. 439.
7. Театр и искусство, 1904, № 22, С. 714.
8. "Весь", 1904, № 6. С. 54.
9. Dějiny českého divadla. Č.3.- Praha, 1977. S.299.
10. Там же, с. 358.
- II. Černý Fr. Hana Kvapilová.- Praha, 1963. S.242.

Ф.К.С.ШАЛЬДА – ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК И ТЕОРЕТИК

Творческий облик Франтишека Ксаверия Шальды /1867–1937/, классика европейской литературной критики XX века, определило его понимание сути критической деятельности, которую он относил к сфере искусства. Результатом наивысшей одухотворенности писателя он считал возникновение поэзии, а истинных критиков называл поэтами, причисляя их труд, как он настоятельно подчеркивал, к созданию эстетических ценностей.

Шальда разграничивал три уровня литературной деятельности: описание жизненных явлений, их художественное воплощение и, наконец, – поэтизацию. Соответственно он устанавливал три типа творчества и делил литераторов на писателей, коих большинство, художников слова и подлинных поэтов. Называя критиков поэтами, он не только требовал от них высокого профессионализма, но и не признавал права выносить свои суждения за теми, кто не способен проникаться эмоциональной атмосферой художественного произведения и оценивать смысл авторского пафоса. Словом, не зря Шальда поместил критику в область искусства.

Важнейшие и все еще актуальные принципы его теории литературной критики вырисовываются уже на рубеже веков и в основном складываются в начале XX века. Затем, обретая практический опыт, Шальда уточняет и углубляет отдельные положения, выдвигает новые в связи с переменами в обществе и в литературе, в собственных воззрениях. Тесная связь с жизнью и литературным процессом – главная особенность его теории, которая не воспринимается поэтому как сцементированный свод законов, а становится подспорьем для выявления прогрессивных начал в художественном творчестве. Приступая к исследованию богатейшего наследия Шальды, к изучению его концепции литературной критики, необходимо учитывать по крайней мере два момента: в своей деятельности критика,

публициста, издателя он всегда оставался поэтом, художником слова; не менее существенны гражданская позиция, философские и эстетические воззрения, выраженные в его трудах. Только комплексный подход позволит понять особенности таланта, направленного на постижение законов литературного творчества, глубокое осмысление традиций и предвидение перспектив.

К сожалению, наши литераторы/за исключением, может быть, богемистов/ практически не знакомы с творчеством Шальды-критика, хотя его статьи и теоретические послышки, пусть опосредованно, оказали огромное влияние не только на развитие чешской и словацкой культуры. Да и теперь они "питают" как историков литературы, так и современную литературу. В Чехословакии наследие Шальды тоже, пожалуй, изучено недостаточно, не исследована его творческая деятельность в комплексе и взаимосвязанности различных аспектов и жанров, до сих пор нет обстоятельной монографии, хотя написано о нем немало. В 1967 году в серии "Наследие прогрессивных деятелей прошлого" были изданы отрывки из отдельных произведений Шальды с объемным предисловием философа Людвика Свободы, который и прежде писал о нем. Есть популярная книжка Ладислава Штоллы "Гражданин Ф.Кс.Шальда" /1977/. Научный интерес представляют комментарии к каждому тому сочинений Шальды, предисловия и послесловия к сборникам видных специалистов-филологов Яна Мукаржовского, Феликса Водички, Эмануила Мацека, Карела Дворжака, Ольдржиха Кралека. В 1987 году в Институте чешской и мировой литературы Чехословацкой Академии Наук прошла юбилейная сессия, посвященная Шальде. Из последних работ привлекает внимание книга Франтишка Бурианека "Критик Ф.Кс.Шальда" /1987/. Антонин Мокрейш опубликовал в журнале "Ческа литература" № 2 за 1990 год статью "Ф.Кс.Шальда. Критика как творчество" и сообщил, что работает над книгой о духовном мире Шальды.

Между тем, только в "Научный словарь Шальды" /1986/, объемом в 300 страниц, составитель Милан Благишка имел

возможность включить всего лишь 132 статьи из 380-ти, написанных в свое время Шальдой для научного словаря Отты. На самом деле его терминологических статей гораздо больше: будучи членом редколлегии, он считал неловким частое появление своего имени и пользовался псевдонимами. В послевоенном 30-томном издании сочинений Шальды литературно-критические работы заняли 13 томов, и это без материалов своеобразного журнала-дневника, издаваемого девять лет, с 1928 по 1937 год под характерным названием "Saldav zapiski. List pro poesii, politiku a život". Он ^{был} единственным автором, до конца жизни осуществлявшим на практике провозглашенный им еще в начале своего пути принцип индивидуальной творческой деятельности как главенствующий. Не отступил он и от утверждения необходимости связи искусства с жизнью, о чем свидетельствует подзаголовок. 9 томов "Записника" так и не были переизданы, хотя трудно переоценить влияние на литературу и более того — на художественное сознание людей — творчества великого критика в годы зрелости, когда он не оставлял без внимания буквально ни одного заметного произведения отечественной и зарубежной литературы.

Шальда словно "ворвался" в общественно-культурную жизнь 90-х годов прошлого века и до конца дней остался блестящим полемистом, не устававшим защищать все прогрессивное. Это проявилось в известном "Манифесте чешской модерна" /1895/, где были высказаны некоторые мысли Шальды о состоянии и возможных перспективах национальной литературы, ее взаимодействии /благотворном и, напротив, неблагодарном/ с зарубежными модернистскими концепциями, о критике как самостоятельной творческой деятельности. Исходные посылы шальдовской теории критики мы находим уже в его первой книге "Бои за завтрашний день" /1905/, включившей работы 1898-1904 годов. В центре внимания — развитие искусства и роль личности в этом процессе, вопросы народности и художественности, о чем свидетельствуют такие статьи как "Пути и цели", "Личность и творчество", "Новое в пре-

доставлении о прекрасном: генезис и характер", "Этика нынешнего обновления искусства", "Смысл сегодняшнего так называемого ренессанса художественности", "Проблема народности в искусстве". Продолжение идей, заложенных в раннем творчестве Шальды, мы находим в более поздних работах межвоенного периода: "Поэт и общество", "Проблемы народа и народности в новом поэтическом творчестве", "Несколько мыслей на тему поэт и политика", "Художественное творчество и государство".

Важно обратить внимание на то, что специфику эстетического освоения действительности, особенно в XX веке, Шальда освещал, опираясь на достижения мировой классики и отнюдь не только прошлых времен. В значительной мере это объясняется тем, что он пришел в литературу, когда Р. Роллан, М. Горький, М. Андерсен-Нексе, как и его соотечественники — Я. Арбес, А. Сташек, С. К. Нейман, а чуть позже — М. Мафферова, И. Ольбрахт и другие исследовали в своих произведениях истоки становления и психологию активной личности. Критика также проявляла внимание к духовному миру активного индивидуума и к новому типу литературных характеров. Интерес привлекает творческая личность. Поэтому естественно акцентирование Шальдой субъективного мировосприятия и значения Личности творца. Наряду с проблемными статьями он создает серию так называемых "медальонов", анализируя идейно-художественные концепции и методику письма выдающихся художников слова и тех, кто своими новаторскими по содержанию произведениями прокладывал им пути.

Шальда любил Достоевского, ему были близки Уитмен, Верлен, он высоко ценил Ибсена, Золя, Флобера, Гаусмана, писал о Данте, Шекспире, Рабле, Гете, Стендале, Рембо, Горьком, в молодые годы был увлечен французской литературой и критикой. Сочетание интереса к новинкам с исследованием исторических корней современных явлений способствовало многогранному и глубокому освоению Шальдой литературного процесса и творчества отдельных писателей. Так возникла его вторая книга "Душа и творчество. Портреты и медальоны"

/1913/, посвященная писателям чешской и зарубежной литературы.

Что касается его суждений о достижениях К.Г.Махи, Б.Немцовой, Я.Неруды, а также - Я.Арбеса, А.Сташека, Св.Чеха, Ф.Грамека, А.М.Тильшовой, о В.Незвале и специфике зарождавшейся пролетарской литературы, то всегда это были удивительно тонкие наблюдения. Так, отстаивая самобытность поэзии Махи, опровергая укоренившуюся точку зрения, будто его творчество сложилось исключительно под влиянием Байрона, немецких и польских романтиков¹, Шальда анализировал слог "Мая", сравнивал его с байроновским и пришел к выводу, что "поэтическая революционность Байрона менее выразительна, чем это считалось в Европе". "Байрон, - писал Шальда, - напротив, традиционен в том, что является решающим для поэтического творчества: в своей словесной образности, во внутреннем механизме выразительности. Особенно это касается глагола, кипящего энергией у романтиков и несущего поистине взрыв чувств... у Байрона он абстрактно спокойен и обычен. Тогда как в "Мая" внутренняя напряженность и наглядность глагола несравненно большая, чем в стихах Байрона, которые считались образцом для Махи. Я не нашел у Байрона образов, которые служили бы примером, импульсом при создании "Мая"².

И далее смелые, персонифицированные образы из поэмы Махи противопоставлены спокойным классическим перифразам Байрона в описании горячей любви Гяура.

Шальда считает Маху поэтом-философом, утратившим веру в преобразование грядущего, бесстрашным глашатаем правды: "Величие Махи есть и останется потому, что он был мужественным и сильным в отчаянии, не закрывал глаза на противоречия между внутренним миром человека и его окружения, между жизнью и мечтой, идеалами и действительностью; он не приглушал искусственно диссонансы, не затушевывал черное розовой краской, не заполнял туманами пропасти и не обманывал ни себя, ни других... И это в то время, когда его ровесники жили иллюзорными идеями, не веря в них, ли-

бо добровольно проповедовали неоправданный оптимизм"³.

Уровень мышления Махи, его новаторскую поэтику Шальда считал весьма существенным, прогрессивным сдвигом не только в национальной, но и в европейской литературе. Еще больший интерес с точки зрения утверждения Шальдой общечеловеческой значимости чешской литературы вызывает не лишенные острой критики творческие портреты А. Сташека и Я. Арбеса, писателей, открывших новые аспекты и возможности социальной прозы. Отмечая описательность в произведениях Св. Чеха, Шальда тем не менее подчеркивал новаторство его песен об угнетенном народе. Будучи чутким критиком, он всегда различал малейшие признаки движения к вершинам искусства. С другой стороны, высоко ценя творчество Я. Вохлицкого для своего времени, он констатировал большое влияние Гюго и Виньи на его поэзию и утверждал, что если цель "чешской души" не в уподоблении Западу, то поэзия "одного из великих чехов" не имеет будущего. Столь огромное значение придавал Шальда национальной самобытности, рассматривая достижения чешских писателей в общеевропейском русле. С этих позиций он беспощадно критиковал журнал "Модерни реву" и концепцию искусства его создателей Прохазки и Карасека из Львовиц, не видя реальных перспектив творческого развития их последователей. Движение вперед, прогрессивность были для Шальды определяющими критериями и для художественной литературы; и для состояния критики. Главную задачу критика он видел в обнаружении новаторства.

"Каждый истинный критик, — писал он, — творит, и творит нечто более значительное, нежели литературное произведение, он работает над чем-то большим, чем его собственное сочинение. Он стремится инспирировать и возвеличивать новое, рождаемое временем, раскрыть логичность возникновения нового"⁴.

Таким образом, в теории критики Шальды утверждается историзм и как мировоззрение, и как творческий принцип. Это — одно из отправных положений его теории, которое будет постоянно обнаруживаться в выдвигаемых им критериях,

обязательных при оценке литературно-критических работ. Он не однажды повторял, что критику необходима прозорливость, ибо он обязан предвидеть пути развития искусства и своими трудами способствовать признанию, утверждению того, что рождается и чему суждено будущее. Сам он неукоснительно следует этому правилу: в ранних стихах Незвала различает "прирожденного чародея", которому "покорится мир"; в замечательной книге "О самой молодой чешской поэзии" /1928/, объединившей его лекции и статьи, анализирует творчество пролетарских поэтов. При этом автор книги явно на их стороне, и хотя он далек от рабочего движения, тем не менее раскрывает жизненную основу рождающихся художественных концепций, связывает их с народной традицией, считает близкими современнику. А в заметке /по существу, теоретической статье/ "О пролетарской литературе", помещенной в третьей книге "Записника" /1930-1931/, Шальда, споря с Анри Барбюсом, отстаивает право писателей этого направления на художественный поиск, отвергает провозглашаемую необходимость довольствоваться лишь старыми формами, не претендуя на самостоятельность. "Пролетарской литературе, - писал Шальда, - как каждой новой литературе, необходимо найти свое лицо или форму, добыть их во внутреннем напряжении эпохи; исторические аналогии и реминисценции тут не помогут, наоборот, они препятствуют или заводят в тупик"⁵.

Главной ошибкой Барбюса он считал стремление видеть героем пролетарской литературы "рабочего, солдата революции". Шальда и здесь отстаивал индивидуализацию литературных характеров, воплощение личных устремлений и заветных мечтаний каждого персонажа, собирающего драматизм эпохи. Он выступил против шаблона и схематизма, против обеднения пролетарской литературы априори и одностороннего ее толкования, отвергал подражания классикам как якобы единственно возможный путь для пролетарских писателей. И все это при том, что Шальда не только не разделял их взгляды, но в известной дискуссии с Фучиком презрительно назвал

марксизм "верой угольщиков", хотя в 1928 году отдал основанный им всего год назад еженедельник "Творба" тому же Фучику, прикрывая первое время своим именем напечатанные материалы.

Столь велика была степень объективности этого либерала, осознавшего историческую необходимость возникновения пролетарской литературы и поэтому озабоченного развитием ее художественности. Понимая, что все нарождающееся требует времени для созревания, он предостерегал от поспешных негативных оценок ее результатов в ходе сопоставлений с классическими образцами прошлого: "Несправедливо судить современность с позиций минувшего, — писал он. — Критерии критик должен находить в кипении страстей своего времени так же интуитивно, как творит поэт. Ведь критика прежде всего искусство, а не наука"⁶.

Отлично зная, насколько трудно положение человека, который отстаивает новое и из-за этого нередко попадает в драматические ситуации, Шальда истинного критика почитал за рыцаря и высоко оценивал общественную значимость его труда. Но отсюда — и жесткие требования. Прежде всего — осуждение "абстрактной меры" и догматизма. "С догматизмом следует покончить раз и навсегда. Он удобен, но для критики это гибель"⁷, — утверждал Шальда и разъяснял, что каждое произведение требует особого подхода, да и критики со временем меняются. Однако он никогда не забывал в своей практической литературной деятельности, равно как и в теории, подчеркнуть преемственность: "Новые критерии, — писал он, — новы не в том смысле, что о них никто никогда не слышал, будто они с луны свалились, они новы потому, что родились в муках напряженного человеческого бытия, в минуты сомнений и поисков законных форм выразительности"⁸.

Тут снова сказался исторический подход к литературным явлениям, учет эволюции стилей и жанров. И еще: это положение по своей сути — протест против штампов и единообразия оценок художественного произведения. Подтверждает такую позицию Шальды и следующее его рассуждение: критик, обогащенный жизненным опытом, неизбежно соизмеряет концепцию худож-

ника с собственным познанием действительности и своими эстетическими взглядами. Таким образом, вырисовываются оба принципа теории, лишенной какого бы то ни было схематизма и, напротив, отмеченной диалектическим мышлением. Речь идет о самовыражении, то есть субъективности литературной критики, и "подвижности" — возможной изменчивости оценок в результате как эволюции взглядов самого критика, так и критикуемого в процессе творческого развития.

Уяснение данного комплекса шальдовской теории критики должно предостеречь от обращения к явно устаревшим суждениям своих коллег, к давно преодоленным ими концепциям. Шальда не уставал доказывать необходимость руководствуясь современными критериями, принимать в то же время во внимание историческую дистанцию. Он осуждал напоминание о прошлых ошибках ради того, чтобы показать себя испровергателем отживших истин. Вот почему он остро ставил вопрос о добропорядочности критика, о том, что он не должен видеть врага в оппоненте. Единственно, чем следует руководствоваться, — донести до сознания читателя правду.

В связи с главной задачей критики обращают на себя внимание еще два непререкаемых требования: нельзя расчленять произведение /его надлежит оценивать в целом/ и непростительно приступать к анализу предвзято. Придавая первостепенное значение авторскому замыслу, Шальда и от критика требовал прежде всего выработки целостного представления о произведении и считал невозможным начинать рассмотрение с частных деталей, разрушая тем самым соподчиненность изобразительных средств, их естественные связи с проблематикой. Фиксирование внимания лишь на отдельных особенностях и приемах письма вне общей идейно-художественной структуры действительно порождает смещение акцентов, одностороннее представление. Читателю тем самым навязывается неоправданно положительное либо, напротив, отрицательное отношение к произведению и автору. А Шальду, надо заметить, весьма заботило читательское восприятие. Собственно, предлагаемая им теория критики, в конечном счете, должна была служить

людям и прогрессу. Поэтому он так тщательно обговаривал каждое положение, по несколько раз возвращаясь к одной и той же мысли в статьях, дискуссиях, заметках, подтверждая правомерность своей концепции анализом конкретных произведений.

Казалось бы, ничего необычного чешский критик не предлагал, но тем не менее до сих пор люди словно забывают прописные истины, когда позволяют себе ограничиться "выдернутыми" из текста цитатами, лишь бы во что бы то ни стало утвердить нужную им оценку произведения, независимо от того, насколько она соответствует истине. Предостерегая от искажения смысла, незаслуженного восхваления либо очернительства, Шальда категорически настаивал, чтобы критик исходил из того, "что ему предложено в произведении"⁹. Непростительным грехом он считал пренебрежение к первоисточникам, использование непроверенных сведений, осуждал не только критиков, но и читателей, зрителей за отвлеченность от предмета и распространение чужого мнения. Осторожность, самокритичность ценились им как важнейшие черты личности критика. Отмечая, что не всегда можно полагаться на оценку произведения его создателем, Шальда призывал быть благожелательными, терпимыми.

Включая все эти качества в перечень необходимых свойств натуры критика, сам он, однако, оставался непримиримым полемистом, эмоциональным и категоричным, хотя и не всегда был прав. Достаточно вспомнить осуждение им романа Я.Ташека "Похождения бравого солдата Швейка" или негодование по поводу дневниковой формы антивоенного романа К.Конрада "Отбой!", укоры К.Чапеку в том, что он преклонялся перед буржуазной республикой и боялся нехоженных троп. Но кому не свойственны творческие слабости и нарушение границ дозволенного в защите своего мировоззрения!

Все, что не было подтверждено дальнейшим ходом истории, оттесненное и почти забытое, не заслонило главного в литературно-критическом наследии Шальды — его стройной теории критики, ставшей фундаментом для последующих поколе-

ний исследователей, хотя далеко не все критики осознавали, что корни их концепций уходят в теоретические построения великого чешского критика, в его работы о литературном процессе XIX–XX веков.

Неисчерпаемо наследие Шальды. Каждый, кто имел счастье хоть в какой-то мере прикоснуться к его трудам, испытал увлеченность, часто желание возражать, спорить и вместе с тем – благоговение, особое чувство воступления в храм идей, присущих и необходимым литературной критике, открывающих все новые и новые просторы для размышлений.

Примечания

1. См.: A. Novák. Dějiny českého písemnictví. – Praha, 1946. S. 158–159.
2. Šalda F. X. Duše a dílo. Sv. 2. – Praha, 1947. S. 61–62.
3. Ibid. S. 44–45.
4. Soubor díla F. X. Šaldy. K. P. Sv. 11. – Praha, 1957. S. 231.
5. Šaldův zápisník. III. S. 34.
6. Ibid. S. 55.
7. Ibid.
8. Soubor díla F. X. Šaldy. K. P. Sv. 12. S. 222.
9. Ibid. Sv. 8. S. 30.

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ЧЕШСКОЙ МУЗЫКЕ 20-х ГОДОВ

Общественной и художественной жизни Чехии в 20-е годы текущего столетия была присуща совершенно особая атмосфера. Желание жить и наслаждаться всеми радостями земного бытия, охватившее в послевоенные годы многие народы Европы, у чехов проявлялось с удвоенной силой благодаря осуществлению их давнишней мечты — обретению национальной свободы и государственной независимости. Искусство — как наиболее чувствительный сейсмограф — живо реагировало на изменения в общественной жизни и в психологии чешского общества. Ярким выражением "нового мышления" в музыке стал "авангард". Чешский музыкальный авангард — явление многослойное, стилистически неоднородное. Экспрессионистские тенденции /А.Хаба/ сосуществовали в нем с неоклассицистскими /Б.Мартину, И.Крейчи и другие/, своеобразный музыкальный реализм /Л.Яначек/ с конструктивизмом /П.Боршковец, Я.Ежек/. Примечательной чертой музыкального искусства этих лет было также тесное переплетение музыкального прошлого и настоящего, "высоких" и "низких" жанров. Микрохроматика А.Хабы и барочный контрапункт /правда, с более жестким, угловатым мелодическим рисунком/, классицистски ясная гармония и гроздь созвучий, насыщенных диссонантными тонами, регулярность, моторика ритмического движения и свободная метроритмическая организация материала с неожиданными переборами, сдвигами, острой акцентировкой, старые жанры и формы /кассации, дивертисменты, спиты, сонатины, пассакалья, фугато и т.п./ и новое интонационное содержание, вкладываемое в них. При этом все это часто чередовалось, перемешивалось, комбинировалось.

Черты стилевого синтеза составляют характерный признак и чешского неоклассицизма, занявшего ведущее положение в авангардной музыке 20-х годов /классицизм венской школы, барокко, ренессанс, готика, фольклоризм, джаз, бытовая

ний исследователей, хотя далеко не все критики осознавали, что корни их концепций уходят в теоретические построения великого чешского критика, в его работы о литературном процессе XIX–XX веков.

Неисчерпаемо наследие Шальды. Каждый, кто имел счастье хоть в какой-то мере прикоснуться к его трудам, испытал увлеченность, часто желание возражать, спорить и вместе с тем – благоговение, особое чувство ватупления в храм идей, присущих и необходимым литературной критике, открывающих все новые и новые просторы для размышлений.

Примечания

1. См.: A. Novák. Dějiny českého písemnictví. – Praha, 1946. S. 158–159.
2. Šalda F. X. Duše a dílo. Sv. 2. – Praha, 1947. S. 61–62.
3. Ibid. S. 44–45.
4. Soubor díla F. X. Šaldy. K. P. Sv. 11. – Praha, 1957. S. 231.
5. Šaldův zápisník. III. S. 34.
6. Ibid. S. 55.
7. Ibid.
8. Soubor díla F. X. Šaldy. K. P. Sv. 12. S. 222.
9. Ibid. Sv. 8. S. 30.

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ЧЕШСКОЙ МУЗЫКЕ 20-х ГОДОВ

Общественной и художественной жизни Чехии в 20-е годы текущего столетия была присуща совершенно особая атмосфера. Желание жить и наслаждаться всеми радостями земного бытия, охватившее в послевоенные годы многие народы Европы, у чехов проявлялось с удвоенной силой благодаря осуществлению их давнишней мечты — обретению национальной свободы и государственной независимости. Искусство — как наиболее чувствительный сейсмограф — живо реагировало на изменения в общественной жизни и в психологии чешского общества. Ярким выражением "нового мышления" в музыке стал "авангард". Чешский музыкальный авангард — явление многослойное, стилистически неоднородное. Экспрессионистские тенденции /А.Хаба/ сосуществовали в нем с неоклассицистскими /Б.Мартину, И.Крейчи и другие/, своеобразный музыкальный реализм /Л.Явачек/ с конструктивизмом /П.Боршковец, Я.Ежек/. Примечательной чертой музыкального искусства этих лет было также тесное переплетение музыкального прошлого и настоящего, "высоких" и "низких" жанров. Микрохроматика А.Хабы и барочный контрапункт /правда, с более жестким, угловатым мелодическим рисунком/, классицистски ясная гармония и гроздь созвучий, насыщенных диссонантными тонами, регулярность, моторика ритмического движения и свободная метроритмическая организация материала с неожиданными переборами, сдвигами, острой акцентировкой, старые жанры и формы /кассации, дивертисменты, сюиты, сонатины, пассакалья, фугато и т.п./ и новое интонационное содержание, вкладываемое в них. При этом все это часто чередовалось, перемешивалось, комбинировалось.

Черты стилового синтеза составляют характерный признак и чешского неоклассицизма, занявшего ведущее положение в авангардной музыке 20-х годов /классицизм венской школы, барокко, ренессанс, готика, фольклоризм, джаз, бытовая

тора "Петрушки" и "Весны священной", но и Хиндемита. Де-ловитость, асентиментальность стиля, характерные для немецкого мастера и проявляющиеся в строгости, суховатости мелодических линий, в жесткости, диссонантности гармонии, заметны в таких опусах Боршковца, как Сюита для фортепиано и соната для альты соло. Правда, мелодика Боршковца – в сравнении с хиндемитовской – более напевна и эмоционально тепла, что говорит о ее славянской природе.

Несколько особняком стоит И.Крейчи, синтезировавший в своем творчестве неоклассицистские принципы /Моцарт/ с отечественной традицией – народной /чешская песенность и танцевальность/ и профессиональной /Сметана/. Один из показательных образцов стиля Крейчи тех лет – его Кассация для флейты, кларнета, фягота и трубы. Музыкае ее присущи рельефность национально окрашенной мелодики и ее остроумное развитие, тонально-функциональная, но слегка заостренная, пикантная гармония, четко расчлененная тектоника, формообразующая роль тембра.

Одним из компонентов структуры художественного авангарда был урбанизм, в музыке нашедшей преломление как в тематике и образном строе произведений, так и в самой музыкальной ткани. Урбанистические тенденции воплотились в так называемом конструктивизме, для которого характерно возрастание роли формально-конструктивного начала: большая четкость и логическая обоснованность композиционного строения, элементы рационально-математического расчета, прием симметрии и т.п.

Конструктивистские черты, проявляющиеся в соответствующем построении "музыкального орнамента" /остинатность фигураций, имеющих "геометрический" рисунок/, в симметрии интервалов, мотивов, созвучий, встречается, например, в фортепианной сонате Эжека. Прием "проектирования" вокальной и фортепианной партии использован Боршковцем в песенном цикле "Стадион". Одним из компонентов музыкального конструктивизма является также барочный по происхождению, но по-новому трактованный принцип токкатности. Его мастер-

ски применяли в своих сочинениях и Мартину /"Суматоха"/, и Боршковец /"Старт"/, и Ежек /фортепианный концерт/.

Об известном влиянии урбанизма можно говорить и в связи с таким явлением, как усилившееся сближение жанров академической и бытовой музыки. Процесс такого сближения особенно ощутим в произведениях, инспирированных джазом. Заметим, что обращение к жанрам танцевальной /и вообще бытовой/ музыки и к джазу снова говорит о близости эстетических программ молодых композиторов и поэтистов. Вспомним характерный "пассаж" К.Тайге: "Страстная любовь к живой действительности, которая даст ... музыке, звучащей в кафе, в ресторане, на площади, преимущество перед концертной музыкой, не побоялся отвергнуть инструменты и исполнителей, которые донны считались в музыке священными. Джаз! Гармонь! Флексатон! Клаксон! Варварская шарманка! Капелла "Армии спасения", пение, сопровождаемое игрой на барабанах и свидетельствующее о здоровом влиянии экзотики! Рэгтайм!"⁵.

С джазом чешская публика познакомилась после войны, а на 20-е годы приходится пик его популярности. Широко распространяются пластинки с записью американских джаз-бэндов, в Чехии с огромным успехом гастролирует оркестр Пола Уайтмена, джазовые ансамбли играют танцы в кафе, ресторанах, танцзалах. Молодые музыканты знакомятся с элементами джазового стиля также на концертах "серьезной" музыки, где звучат сочинения Стравинского, Мийо, Кршенека, вдохновенные любовью к этому виду музыкального творчества.

Джаз занимает совершенно особое место в жизни и умонастроениях чешской музыкальной /и не только музыкальной/ молодежи. Он становится символом современного стиля жизни, научно-технического прогресса /новый инструментарий, новые коммуникационные возможности/, демократичности, выражением неистощимой энергии, душевного здоровья, жизнерадостности. Его демонстративно противопоставляют художественным ценностям предшествующих эпох. Шультгоф, обращаясь к слушателю джаза, пишет, чтобы он /слушатель/ "не давал обманывать

себя болтовней о высочайших культурных достояниях и вечных ценностях, болтовней, которая в налаженной – и донныне существующей – ситуации отравляла любую здоровую культуру"6.

Молодые музыканты видят в джазе источник расширения и обновления палитры выразительных средств. Однако, говоря о произведениях, возникших под обаянием джаза, следует помнить, что чешские композиторы /как, впрочем, и их европейские коллеги/ познакомились с джазом через его коммерциализованные образцы и поэтому не знали подлинной специфической природы этого художественного явления. Композиторы опирались прежде всего на особенности метrorитмической структуры /сиккопы, пунктирность, остинато, переменная акцентировка/. Пытались они имитировать и такие джазовые приемы, как бит и офф-бит, но делали это приблизительно /с помощью остинато и сиккопирования/.

Для создания джазового колорита чешские композиторы использовали также инструменты из арсенала джаз-бэндов: саксофон, трубу и тромбон /с различными сурдинами/, банджо, фортепиано, ударные /Буриан в вокальном цикле "Коктейли", Бжек – в фортепианном концерте, Шульгоф – в опере "Пламя", в оратории "Королевский дуб" и др./.

Мартину пережил пятилетний период "упоеания джазом" /1927–1931/. Он обращался к тем или иным компонентам джазовой выразительности в операх и балетах, в оркестровом и фортепианном творчестве. Как и большинство его коллег, Мартину использовал прежде всего метrorитмические и структурные закономерности джазово-танцевальной музыки. В его сочинениях можно встретиться со многими популярными тогда танцами – тагго и бостоном, блюзом и чарльстоном, фокстротом, блэк-боттомом и румбой. /Следует заметить, что в 20-е годы в Чехии – и вообще в Европе – не существовало четкого представления о джазе; к этому виду творчества причисляли самые разнообразные жанры танцевальной и эстрадной музыки, в том числе и не имевшие в нему прямого отношения/.

Отличительные черты сочинений Мартину, возникших в период "упоеания джазом", — шутливо-ироничная, а иногда и пародийная трактовка танцевальных прототипов /особенно в операх и балетах/ в сочетании с неоклассицистскими выразительными средствами /изящество и пропорциональность формы, остроумное использование контрапунктических приемов, жесткая гармония, изобретательная инструментовка/. Один из примеров такого сочетания — сюита из балета "Кухонное ревю" для камерного ансамбля в составе кларнета, фэгота, трубы, скрипки, виолончели и фортепиано. Она состоит из четырех частей, две из которых выдержаны в типично неоклассицистском духе /Пролог и Финал/, а две другие /Танго и Чарльстон/ представляют собой стилизацию "экзотических" танцев, полную юмора и остроумных находок — интонационных, тембровых, фактурных, артикуляционных. По сходному плану построена и камерно-оркестровая "Джазовая сюита" /Прелюд, Блюз, Бостон, Финал/.

Буриан не только "опробовал" выразительные средства джаза в разножанровых сочинениях /опера "Бубу с Монпарнаса", балет "Фэгот и флейта", вокальный цикл на стихи В.Незвала "Коктейли", "Американская сюита" для двух фортепиано и другие/, но и написал книгу — первую в Чехии! — о джазе.

Примечательной фигурой в художественной жизни 20-х годов был Ярослав Ежек. Его творческая деятельность носила, условно говоря, двойственный характер. Ежек был автором множества песенных и танцевальных мелодий, в том числе в джазовых ритмах, которые пользовались огромной популярностью. Эти мелодии составляли преобладающую часть музыки, написанной им для "Освобожденного театра", где Ежек выступал как пианист и дирижер, а по сути был музыкальным руководителем театра, оказывавшим существенное влияние на облик спектаклей и на актерскую игру. И хотя сам композитор относился к этой сфере своего творчества как к второстепенной, не слишком серьезной, именно в ней ярко расцвел его богатый и жизнерадостный талант: щедрый мелодический

дар, тонкое чувство ритма и тембрового колорита, неистощимая изобретательность и юмор.

Отличный пианист, Ежек написал ряд фортепианных сочинений, в которых преломил интонационные, метроритмические и структурные особенности джаза, а также приемы фортепианного джазового музицирования /один из примеров – "Бугатти-степ"/.

Другая сфера творческой деятельности Ежека – академические жанры, которые он тоже обогащал в те годы элементами джазовой поэтики. Среди таких сочинений – Малая сюита для фортепиано и концерт для фортепиано с оркестром. В концерте наиболее цельное впечатление – с точки зрения воплощения характерных примет танцевального прототипа – оставляет вторая часть /"Танго"/. Более опосредованно влияние популярной музыки и джаза проявляется в крайних частях. В первой части, имеющей сонатную форму, джазовые элементы составляют основу раздела, следующего за вступлением /"В темпе фокстрота"/, в финале, построенном как свободное рондо, Ежек использует ритмику чарльстона. Эрвин Шульгоф увлекся джазом раньше других композиторов. Еще в 1919 году в цикле фортепианных пьес "Пять зарисовок" композитор создал художественные стилизации фокстрота, рэгтайма, уанстепа и других танцев. В дальнейшем – на протяжении 20-х годов – Шульгоф пишет целую серию фортепианных пьес, в которых опирается на элементы джазово-танцевальной поэтики. Это: "Рэг-музыка" и Партита, Пять джазовых этюдов и Шесть джазовых эскизов, "Хот-музыка"⁷, носящая подзаголовок "10 синкопированных этюдов", и Джазово-танцевальная сюита. Шульгоф вносит джазовые идиомы и в произведения ^(академических жанров – концерт для фортепиано) и камерного оркестра, Двойной концерт для флейты и фортепиано со струнным оркестром и двумя валторнами, "Хот-соната" для альтового сакофона, оратория "Королевский дуб". Воздействие джаза ощущается и в музыкально-сценических произведениях композитора – танцевальном гротеске "Сомнамбула" /на либретто В. Незвала/, в трагикомедии "Пламя" /автор текста К.Й. Бенеш/, в балетных сценах из музыки к "Мещанину во дворянстве" Мольера.

Наибольших успехов в воплощении духа джазовой музыки Шульгоф достиг в фортепианных сочинениях и в "Хот-сонате" для саксофона. В фортепианном творчестве композитора можно выделить три типа пьес. В одних Шульгоф создает поэтические стилизации современных танцев, наиболее близко соприкасающиеся с бытовой танцевальной музыкой /"Джазово-танцевальная сюита"/. В других - их можно условно назвать джазовыми импрессиями - композитор воссоздает образ джазовой музыки, эмоциональную атмосферу того или иного танца, опираясь при этом на выразительные средства то неоклассицизма /Партита, отдельные пьесы из Пяти джазовых этюдов и "Хот-музыки"/, то позднего романтизма /4-й и 6-й "синкопированные этюды"/. В пьесах третьего типа Шульгоф удачно передает некоторые характерные черты джазового фортепианного музицирования своего времени /Пять джазовых этюдов/. Конечно, такое разделение условно, потому что указанные черты нередко переплетаются и комбинируются.

"Хот-сонату" для саксофона и фортепиано можно отнести, - в известной мере - к числу новаторских для своего времени произведений. Взяв традиционную форму камерно-инструментальной сонаты, Шульгоф наполнил ее свежим интонационным содержанием и создал своеобразное сочинение, не потерявшее жизнеспособности до наших дней.

Шульгоф попытался создать джазовый опус крупного жанра. Это оратория "Королевский дуб" /немецкий текст О.Ромбаха/, в которой с джазом связан не только музыкальный язык, инструментарий и ведущие солисты, но и сюжет. В партитуру оратории /написанной для чтеца, джазовых певцов, смешанного хора и симфоджазового оркестра/ композитор включил, помимо различных танцев, также популярный тогда жанр зонга /"экзотический" гавайский зонг, который поет солист-тенор/. Композитор также строит ряд оркестровых эпизодов на джазовей ритмике, а в одном из хоровых эпизодов пишет тему фугато в духе фокстрота.

Говоря о сочинениях чешских композиторов, вдохновленных джазом, следует констатировать, что даже в самых удач-

ных образцах /соната для саксофона Шульгофа, фортепианный концерт Ежека/ им все же не удалось прийти к органичному, по-настоящему убедительному слиянию принципов "серьезной" и развлекательной музыки. Этого добились много позже композиторы, стоящие на эстетической и стилистической платформе джаза /так называемое "третье течение"/.

Увлечение джазом у названных выше композиторов носило временный характер. Чешские музыканты, видимо, ощутили, с одной стороны, известную ограниченность его художественной палитры, а с другой, - трудносовместимость его с жанрами и формами академического музыкального искусства. В первой половине 30-х годов - и по указанным выше причинам, и в связи с изменившейся общественно-политической ситуацией - по сути все представители музыкального авангарда отошли от джаза. Только Ежек продолжал обращаться к выразительным средствам джаза, но и то лишь в музыке к спектаклям "Освобожденного театра".

Иначе сложилась судьба чешского неоклассицизма - в различных вариантах и в комбинации с иными стилистическими приемами он продолжал /а в известной мере и продолжает/ жить в произведениях чешских композиторов. Свидетельство тому - творчество В.Калабиса, П.Эбена, Й.Матея, О.Флосмана, О.Квьеха и других музыкантов разных поколений.

Примечания

1. Членами художественного союза "Деветсил", в недрах которого зародился поэтизм, были и некоторые из названных композиторов /Я.Ежек, Э.Ф.Буриан/.

2. Martinů V. Domov, hudba, svět.-Praha, 1966.S.

3. В "Шестерку" входили А.Онеггер, Д.Мийо, Ф.Пуленк, Ж.Орик, Л.Дюрей и Ж.Тайефер.

4. Оба прошли стажировку в столице Франции, но Ежек через 10 месяцев вернулся в Чехию, а Мартину задержался в Париже на несколько лет.

5. Цит. по: Dějiny české hudební kultury. Díl II.-Praha, 1981. S.450.

6. Schulhoff E. Saxofon und Jazz.//Der Auftakt. Praha, 1925. N 5-6. S.183.

7. Хот /англ. - hot /-букв. горячий - термин, характеризующий специфические ритмические, интонационные, тембровые и другие качества подлинного афроамериканского джаза.

КАРЕЛ ЧАПЕК И ДУХОВНАЯ ЭКОЛОГИЯ ЧЕШСКОЙ
МЕЖВОЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Каждый художник, каким бы ореолом ни было окружено его имя, периодически проходит испытание современностью. Особенно если это момент интенсивной переоценки ценностей, когда недавние святыни низвергаются с пьедестала былого авторитета, уходят в тень, а явления, пребывавшие в тени, оказываются в эпицентре всеобщего доброжелательного внимания.

Карел Чапек — один из тех, кого почти не затронули эти флуктуации. Его репутация человека и художника не просто осталась безупречной, но и возросла. Ведь многие "противоречия", "ошибки" и "заблуждения", за которые Чапека укоряли и журили как при жизни, так и после смерти, теперь осознаются как прозрения большого художника, во многом опередившего свою эпоху. Время работает именно на таких людей. В гласных и негласных спорах современников и потомков с Чапексом сама История подтвердила его правоту.

Известно, что Карела Чапека многие упрекали в релятивизме, в "релятивистском равновесии", в том, что он, как писал Й. Гора, "не вдохновлялся ни национальной идеей, ни революцией", являясь "глашатаем ничтожной действительности"¹. Но при этом не учитывался тот исторический контекст, в котором этот релятивизм проявлялся. Теперь, когда XX век предстает в своей целостности, становится яснее мудрая суть чапексовской философии. Его релятивизм подрывал философские, идеологические основы тоталитаризма. Он имел глубоко гуманистический смысл, являясь противоядием против безапелляционной самоуверенности многих философских доктрин, популярных в XIX столетии и претендующих на монопольное владение некой абсолютной истиной. Наконец, он стимулировал процесс познания жизни и человека, не позволяя мысли застыть на какой-то успешно взятой высоте. В условиях напряженных социальных противоречий, идейного фанатизма, непримиримости к инакомыслию, он со своей верой в множе-

ственность истин и в их относительность способствовал смягчению нравов, терпимости, толерантности. Если он и оказывал, как полагают некоторые исследователи, "разоружающее" воздействие, то ведь стимулировал при этом "взаимное разоружение", разоружение разных сторон, способное привести от войны к миру, от конфронтации к сотрудничеству. О таком разоружении человечество может только мечтать. Кроме того, одно дело релятивизм практикующих политиков, к которым Чапек, несмотря на дружбу с политическими деятелями, не принадлежал, а другое дело — релятивизм художника, исследователя непредсказуемой действительности. Если релятивизм в политике способен вызвать паралич воли, привести к пассивности, к заторможенности в экстремальных условиях, когда требуется решительность действий, то релятивизм художника имеет иные последствия. Он помогает непредвзятости анализа, пониманию и прощению людей, стоящих на разных позициях. Недаром старинная мудрость гласит: понять, значит простить. И свойственен он был не только Чапеку, но и другим писателям-гуманистам — Л. Толстому, Ф. Достоевскому, А. Чехову, например. Искусство было на себя ту христианскую, гуманистическую функцию всепрощения человека, которую не могла, и не вправе брать на себя политика.

Релятивизм стал своеобразной основой и присущей Чапеку широты взгляда на искусство, помогая с пониманием подходить к разным идейно-художественным течениям, в каждом из которых, как размышлял Чапек, могли возникать и слабые, и сильные вещи.

Но самое главное, релятивистская философия не вела добропорядочного Чапека к беспринципности, не лишала его внутреннего морального стержня, жизненных и творческих ориентиров. В качестве прагматического критерия и ориентира в подходе к жизни он выдвигал принцип "морализма", потихоньку допуская в царство своей философии дух "абсолюта" и полагая, что "элементарные нравственные ценности" являются всеобщим достоянием, что, по крайней мере,

в открытую их никто не решается отрицать"².

Теми же нравственными /ценностями/ принципами он руководствовался и в своих суждениях об искусстве, исходя из его гуманистического предназначения: помогать людям жить и разбираться в жизни. Можно сказать, что релятивизм Чапека тоже был весьма "релятивным", относительным.

Принципиальность позиции Чапека по таким важным вопросам, как взаимоотношение литературы и общества, литературы и идеологии обнаруживает себя уже в его выступлениях 20-х годов, сделанных как бы вскользь, мимоходом, где-то на "периферии" его творческой деятельности. Это, по преимуществу, ответы на анкеты литературных журналов, редакторские ремарки, все те мелочи литературной жизни, которые бы потонули в периодике тех лет, если бы не тщательная публикаторская деятельность чешских ученых. Сам Чапек, вероятно, не придавал им особого значения. Но в этих "мелочах" — большой интеллект одного из самых принципиальных людей нашего времени.

Поистине нет пророка в своем отечестве, и позиция Чапека, как известно, не находила понимания у многих современников. Особенно непримиримо относились к Чапеку представители чешского революционного авангарда 20-х гг. Можно сказать, что предубеждение против Чапека, существовавшее в Чехословакии после второй мировой войны, имеет глубокие корни, восходит к межвоенному периоду. Догматизм 50-х гг. неожиданно консолидировался с авангардизмом годов 20-х.

Молодым современникам Чапек казался ретроградом, консерватором, представителем уходящего "вчерашнего" поколения, автором "кичей", украшавших жилище мелких буржуа. Какие только аттестаций он ни удостоивался! Кто критиковали К.Тейге, Й.Гора, Ю.Фучик, И.Восковец, Б.Вацлавек и т.д. Его связывали с традиционным буржуазным искусством, идущим "к катастрофе, как класс, на который оно работает"³, с искусством "плоским, официальным"⁴. Обвиняли в созерцательности, пассивности, считали, что "переводы из современных западных литератур" дадут соотече-

ственникам неизмеримо больше, чем издание его собственных сочинений. Исключение в этом хоре осуждающих молодых голосов составлял В. Незвал, не любивший присоединяться к большинству и глубоко почитавший Чапека за антологию "Французской поэзии нового времени", за романтического "Разбойника", за доброжелательное внимание к своей собственной персоне.

Действительно, Чапек охлаждал революционный пыл своих молодых сограждан. Он не склонен был переоценивать глубину перемен в обществе и культуре, круживших им головы. "...нынешние перемены в мире и обществе не кажутся мне ни святыми, ни воодушевляющими, ни слишком глубокими", — писал он весной 1921 г. в редакционной заметке по поводу статьи К. Тейге "Образы и предобразы", опубликованной в журнале "Мусейон 2"³. Он выступал как против глубокомыслия сторонников пролетарской литературы, так и против легкомыслия чешских деветсиловцев, защищавших концепцию развлекательного искусства. Примечательна его критика кафешантанной "литературы баров", которую он считал "вещью скверной и снобистской", напоминая, что "в этом тяжком людском мире есть вещи более важные для читателя, чем бары, джаз-банды, интердевочки и прочие реквизиты, из которых делается этот тип литературы"⁴. Скептически относился он и к формальной революции в искусстве /например, к освобождению текстов от знаков препинания, называя это "беспорядком в типографском оформлении стихов"⁵/. Но, конечно же, ни ретроградом, ни консерватором Чапек не был, хотя и не боялся проявить некоторую старомодность. Он просто стоял на позициях здравого смысла. Уже в то время и своим творчеством, и прямыми публицистическими вмешательствами в литературный процесс он помогал сохранять некое экологическое равновесие в культуре. А это особенно важно в пору проявления политического и эстетического экстремизма, активизировавшихся в нашу эпоху. Противодействуя крайностям, он отстаивал вроде бы сермяжную правду, которая, однако, составляет альфу и омегу истинного искусства и забвение которой мстит за себя.

Кстати, во многом Чапек и девятисловцы действовали в унисон, совпадая в каких-то моментах истины, как совпадают в точке пересечения разнонаправленные прямые. Только каждый шел к этой истине своим путем. Речь идет в первую очередь об отстаивании свободы творчества, в том числе от разного рода идейных доктрин.

Проблема эта обретает особую остроту именно в XX веке. С одной стороны, искусство достигает такого уровня развития и суверенности, такой степени общественного некомфорта – вплоть до оппозиции к господствующим общественным режимам и отношениям, – что творческая свобода становится чем-то естественным, само собой разумеющимся: особенностью и привилегией творческого акта. С другой стороны, набирают силу общественные движения, отличающиеся особой идеологической экспансивностью, стремлением распространить свою власть на сознание и чувства художника. К ним бесспорно относилось и революционное движение, оказавшее влияние на мировой литературный процесс. Силу этого влияния отрицать трудно, как бы мы к этому движению сейчас ни относились. Стремление связать искусство с определенной идеологией самыми крепкими, неразрывными узами проявлялось не только в условиях советского государства, но и в западных странах, в сфере формирования революционного искусства, которое тоже – реальность XX века. Опасность идеологизации творчества чувствовали сами представители этого искусства. Именно на почве протеста против подчинения творческой деятельности утилитарным политическим задачам, идеологическим проблемам и возник чешский поэтизм. Ю, утверждая самоценность творческого акта, стремясь к его деидеологизации, он шел на крайние меры, отказываясь от познавательной функции искусства и отстаивая его облегченный вариант: искусство как "подушка скуки", как "игра" – слов, чувств, ума.

Чапек подходит к тому же вопросу с менее радикальных, более взвешенных позиций. Он утверждает не "беспроблемность творчества", как это делали теоретики поэтизма, а исключительное право художника на личный выбор проблемы,

его право руководствоваться здесь не "программами" и "задачами", а зовом души, своим жизненным опытом. Отвечая на вопрос анкеты ежемесячника "Мост" /"О будущем литературы" /1922/, "какие проблемы считать самыми важными и как их решать", он считает, что "наиважнейшей проблемой является творчество само и решить ее можно лишь творчеством, усиленной творческой работой"⁶. Мысль о бесполезности "программ" он развивает и в статье "Пролетарское искусство" /1925/: "Есть многое в жизни и в труде, что ждет своего открытия; только этого нельзя добиться никакой программой. Нельзя требовать от pana Сейфферта, чтобы он написал роман из жизни шахтеров, если он не знает их жизни; не было бы толку, если бы я попытался написать роман из жизни сборщиков хмеля, потому что причудливое течение моей жизни не сталкивало меня с ними. Здесь мало одной доброй воли, здесь нужен конкретный жизненный опыт"⁷.

Чапек, впрочем, не так уж и непримирим к "задачам и программам", как может показаться. У него есть своя определенная программа, которой он следует неукоснительно, — познание жизни. А против власти идеологии над творчеством он выступает во имя совершенного выполнения этой глобальной задачи. Ведь присутствие в сознании художника любой идейной доктрины /коммунистической, буржуазной, католической — любой/ создает предвзятость анализа, снижает качество познания, мешает художнику чисто выполнять свою аналитическую работу. "...В части молодого поколения угнездилась привычка судить о художественных произведениях в зависимости от того, пронизаны ли они "буржуазной идеологией" или "классовым сознанием". Мой Боже, если какие-то произведения действительно пронизаны буржуазной идеологией, это плохо, но не потому, что они буржуазны, а потому, что вообще идеологичны, что руководствуются некоей доктриной вместо того, чтобы на свой страх и риск искать правду жизни или внутренних переживаний"⁸. Чапек не отрицает право писателей ставить социальные проблемы, — особенно, если того требует их характер, — но настаивает на

их глубоком изучении: "с чувством ответственности перед самим собой и своей совестью", "без удобных доктрин и безответственной стадности"⁹.

В том же духе, кстати, выступал и незвал, страдавший от чрезмерной идеологической ангажированности родной литературы: "Внимание людей постоянно отвлекается от фактов и вещей к идеям. Отсюда столько недоразумений... Что делать с идеями? Заменить их фактами, действительностью, мыслями. Мысль отличается от идеи так же, как диагноз от прогноза" /1928/¹⁰.

Протестуя против политических тенденций в искусстве, Чапек и здесь фактически солидаризируется с поэтистами, которые считали "тенденциозные идеологические стихи" пережитками средневековья. Но если поэтисты стремились преодолеть всяческую тенденциозность во имя "чистого лиризма", то Чапек — во имя качества познания, ради поиска истины: "Я не отрицаю с физической безразличностью тенденцию в искусстве; думаю лишь, что, если речь идет о тенденции, то истинные поэты опережают свою эпоху, а не поспевают с гиканьем за ней... Искусство может все себе позволить; может придумать лесных вил и ангелов среди людей, но оно не смеет лгать; не смеет исказить то, что есть, во имя служения каким-то взвзстетическим целям... Искусство для политической партии не есть искусство для народа"¹¹.

В публицистике Чапека 20-х гг. интересны два момента. Во-первых, стремление воззвать национальное искусство к здравому смыслу, противостоять — с позиций вечных истин — модным веяниям. Этот ее "экстравертный" аспект не мог не оказывать благотворного влияния на чапековских соотечественников, на его собратьев по перу, даже если они не тобоюдись сознаться в этом. Но есть в его размышлениях второе, "интровертное" начало, многое объясняющее и в творчестве самого Чапека. С этой точки зрения интересна его концепция "пролетарской литературы". Полагая, что ее специфика — не в пролетарском происхождении

писателей, и не в пролетарском содержании этой литературы, и не в пристрастии к революционным идеям, а в особой искренности и занимательности, в сентиментальности и возвышенности, — в свойствах, особо притягательных для простого народа, Чапек признается, — что и сам мечтал бы создавать вещи, которыми бы зачитывался простой люд, и которые переходили бы из одних натруженных рук в другие. И это полуироническое признание проясняет по сути дела одну из его внутренних творческих установок, а еще — приоткрывает некоторые демократические, даже плебейские корни его поэтики, истоки его особой любви к тем "низовым" литературным жанрам /полицейским репортажам, авантюрно-приключенческим романам и т.д./, элементы которых использовал и он сам.

"Если и суждено родиться новому народному искусству, т.е. искусству, переживаемому народом, оно должно быть повернуто лицом к человеческому, народному естеству. Но к нему нельзя снизойти, к нему надо пробиваться с трудом и с душевным подъемом, Эту естественность можно извлечь из кича, но никогда из элитарного творчества; надо бы присмотреться к разным старинным традициям /к залу суда, фильмам, героическому эпосу, дешевым изданиям и другим неопцененным источникам/ и затем сделать из этого искусство. Ах, если бы знать, как это делается, я не писал бы эту статью, а сочинил бы роман; там было бы про любовь и геройство, и другие великие добродетели, и это было бы так прекрасно, так сентиментально и возвышенно, что каждый экземпляр ходил бы из рук в руки, исколотые иголками, изъеденные стиркой белья, ржавые от кирпичей.., пока не потерялись бы титульные листы и уже никто не смог бы сказать, кто это написал. Да это и не нужно, потому что каждый бы там нашел самого себя... Быть нужным всем, быть святым и бесконечно вульгарным: это такое недостижимое совершенство, от которого можно прийти в отчаяние"¹². Аналогичные мысли прозвучат и в статьях "Марсия", как доказательство их неслучайности, выстраданности, концептуальности.

Чапекowska трактовка "пролетарского искусства" /как

искусства не о пролетариате, а для пролетариата/ откровенно полемична по отношению к концепции А.Болькера, С.К.неймана и всех тех, кто считал искусство – "оружием революции". В то же время она перекликается с концепцией Я.Сейфerta и К.Тейге, изложенной на вечере Деветсила в апреле 1922 г. и завоевавшей сердце молодого Незвала. Искусство, как отдых для души /"парк культуры и отдыха", "подушка скуки"/, искусство – как средство излечить моральную депрессию, поднять жизненный тонус, искусство – занимательное, трогательное, искреннее, простодушное, как вестерны, цирковые аттракционы, авантюрные и детективные романы, как народные ямарочные гулянья, – вот какое искусство стремились пропагандировать и создавать деветсилонцы.

Прозорливость и мудрость, толерантность и взвешенность Чапека, его убежденность в том, что правда может исходить из "различных и далеко отстоящих друг от друга жизненных истоков"¹³, – необходимы во все времена, но особенно в те переломные моменты истории, когда "тезисы" вытесняются "антитезисами", а до синтеза – далеко! Именно тогда особенно необходима чапековская широта взглядов, его способность ценить творчество католиков и атеистов, Я.Демла и В.Ванчуря, способность дружить с Т.Г.Масариком, высоко ценя его как философа, человека, политика, и готовность прислушиваться к голосу оппозиции, его способность восторгаться такими "цельными", но такими разными людьми, как русский писатель М.Горький и чешский фабрикант Томаш Батя. Человечество только выиграет, если чаще станет прислушиваться к голосу Чапека и будет смотреть на жизнь, людей, литературу его умными и всепонимающими глазами.

Примечания

1. Hora J. Konec sociální poesie?//Avantgarda známá a neznámá. I.- Praha, 1971. S.661.
2. Никольский С.В. Карел Чапек - фантаст и сатирик. М., 1973, с. 22.
3. Karel Čapek. Poznámka.//Avantgarda... I. S.104.
4. Karel Čapek. Dopis Ot.Storchu-Marienovi.//Avantgarda známá a neznámá II.- Praha, 1972. S.691.
5. Karel Čapek. Proletářské umění.//Avantgarda...II. S.176.
6. O literární přísti.//Avantgarda...I. S.304.
7. Karel Čapek. Proletářské umění.//Avantgarda...II. S.175.
8. Avantgarda...I. S.305.
9. Ibidem.S.305-306.
10. Nezval V. Dílo XXIV.- Praha, 1967. S.177.
11. Karel Čapek. Proletářské umění.//Avantgarda...II. S.176.
12. Ibidem. S.179.
13. O literární přísti.//Avantgarda...I. S.305.

ПРИТЧА КАК СПОСОБ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ
КАРЕЛА ЧАПЕКА

Выдающийся "моралист" XX века Карел Чапек – писатель современный и традиционный. Он пользовался классическими жанрами /роман, повесть, новелла, максима/, но под воздействием его пера они преображались и приобретали черты, не характерные для существующих жанровых канонов. Эту его особенность отмечали многие исследователи. С.В. Никольский в монографии "Карел Чапек – фантаст и сатирик" убедительно аргументирует вывод о том, что в творчестве Чапека "ощутимо выразился характерный для литературы XX века процесс синтеза научной фантастики с иными художественными формами и жанрами... в произведениях Чапека зачастую одновременно реализуются ключевые структурообразующие принципы и возможности различных жанров: научной фантастики, социальной утопии, сатиры, притчи, основанной, например, на зоологическом уподоблении, пародии, детективного жанра, философского диспута идей, лирической стихии"¹. Говоря о новом качестве жанра в романе "Война с саламандрами", С.В. Никольский обращает внимание на то, что "Чапек способствовал обогащению структурно-художественных типов произведений социально-фантастической и сатирической литературы", что к его традиции примыкают произведения притчи, нередко "апокрифические", а также сатирическая притча. Автор предисловия к семитомному собранию сочинений Чапека Б.Сучков останавливается на своеобразии наиболее крупных произведений писателя, созданных в двадцатые годы: они "...по сути, являлись мысленным экспериментом над материалом социальной действительности и обладали свойствами притчи, содержащей нравственный урок и вызывающей к разуму и чувствам людей... Притчи Чапека начисто лишены назидательности, будучи полнокровными художественными произведениями"².

на примере драматургии Чапека эта проблема рассмот-

рена А.Р.Волковым, который делает вывод: "Чапек был мастером создавать необычные жанровые структуры. Определить жанровую принадлежность большинства его произведений нелегко"⁵. Этим жанросозидателем Чапек весьма напоминает Д.Б. Шоу, изобретавшего свои жанровые разновидности для сцены, такие, скажем, как политическая шутка, эксцентриада, лирическая фантазия. Однако в отличие от "злокозненного" английского сатирика Карел Чапек, кажется, ближе стоит к просветительской традиции и является в большей степени философом и эссеистом. Жанросозидание у Чапека вполне целенаправленно в сторону притчи и тогда, когда он возрождает забытые апокрифы и побасенки, афоризмы и сказки, и в том случае, когда работал с новеллой, пьесой, романом или детективным рассказом, совершенно не обязательно требовавшими притчи, так же, как описательные по своей природе и, казалось бы, описательность и предполагавшие путевые очерки или картинки.

В продолжение того, что было сказано о притче у Чапека, считаю продуктивным личностный аспект рассмотрения проблемы; на мой взгляд, притча для Чапека – это своеобразное проявление его генотипа, его отношения к людям и творчеству. Это способ бытия художника с чуткой и нежной душой в трагическом, зараженном гигантоманией и катастрофичностью мире. Это и способ самосохранения и защиты от цивилизации роботов с их примитивизмом и прямолинейной заданностью. Притча для Чапека не только жанровое понятие. Она, на мой взгляд, форма, или способ художественного философствования. В притче и аллегории конкретный лик жизни, обыденность, которую Чапек ценил и к которой тянулся, находится в двойном преломлении. Обычные вещи получают мировоззренческое и философское измерение, а моральные максимы, напротив, простоту и доступность, своего рода непреднамеренность. В этом – своеобразии притчи как художественного жанра, бытующего в литературе XX века.

Среди многих талантов, которыми природа наделила братьев Чапек был талант любви к жизни: к земле, к цве-

там, к нашим меньшим братьям, любви к человеку,

к свободно проявляющей себя гармоничной личности. В людях они ценили нравственность и совесть. Эти свойства Карел Чапек выделял, например, у Масарика. Столь же дорого они ценили мысль, стремление анализировать реальность. Именно это, пожалуй, стало главной страстью, владевшей Карелом и в какой-то мере определившей его личную и семейную жизнь. С общепринятой точки зрения ее вряд ли можно назвать счастливой /поздний брак, отсутствие детей/. Однако именно такая жизнь не противоречит личности мудрого праведника и философа, садовника и мыслителя библейского склада. Тип его личности требовал не просто восприятия мира, а познания его. Тип его творчества ориентирован ~~на отражение и воспроизведение (мимесис), сколько~~ на интерпретацию мира, на создание его философского образа, на поиск взаимосвязей между человеком, его фантазией и окружающим миром идей и вещей.

Высокую степень познавательности произведений Чапека отмечает Ф.Бурианек, известный чешский литературовед. В книге "Чапекские вариации" в разделе "Познание или забава", он определяет чапековское творчество как "познающий интеллект"⁴. Сам Чапек, отвечая на вопрос издателя о себе, сказал: "Познание - великая и неутолимая страсть: по-моему, я пишу лишь для того, чтобы познать. Наверное, я мог бы стать неплохим специалистом /какая упущена возможность!/, если бы сумел ограничиться одной специальностью: но меня, к сожалению, интересует все на свете: поэтому ничего путного, кроме писателя, из меня не вышло"⁵.

Особого внимания, мне думается, заслуживает сегодня интерес Чапека к "микромииру", тем более что ему абсолютно было чуждо то потребительское к нему отношение, которое характерно для второй половины века. Обыденные вещи, окружающие человека дома, на работе, в быту, сопутствующие его увлечениям, создающие настроение, воспитывающие, они, наконец, становятся частью нас самих и несут на себе наш отпечаток, принимают на себя часть наших забот и нашей экзистенции. Подобно тому, как в натюрморте неживая нату-

ра скрывает присутствие человека,

в рассказах и зарисовках Чапека изображаемая с природы вещь одухотворяется и живет как бы самостоятельно, по воле человека, но уже без него. Чапек писал о лондонском парке и ремонте в своей квартире, о старых письмах и спичечном коробке, о повадках животных и насекомых, о цветах и воде, сокрушался в неведении, куда деваются книги, когда их нет на месте. И разве не в духе притчи, ее стилистики резюме в "Вещах вокруг нас": "...И на вещах, и в них самих живут правда и ложь, добродетель и порок, искренность и лицемерие, простота и чванство: если вы привыкнете мерить вещи, в кругу которых живете, этими понятиями, вам всегда будет легко сделать выбор". Сосредотачиваясь на человеке и его нравственности, Чапек верил в ее могущество больше, нежели в классовую борьбу и кровавые революции. Утверждая право каждого, право личности на свою правду, он и пришел к релятивизму. Он мерил сено не на охапки, а на тысячи стеблей в них. Стебелек каждой человеческой личности дорог и оберегаем им. Только такой и может быть подлинная гуманность. Именно она — основа Чапека-моралиста, который не выступал ни с назиданиями, ни с нравочениями, что отмечали все, кто его знал. Не поучать, а пригласить к соразмышлению — таков принцип Чапека. Приглашением к соразмышлению и предложением себя в качестве собеседника является все написанное Карелом Чапеком. В этом мне видится еще одна особенность развития и бытования притчи в XX веке.

Интерес Чапека к "натуре", что нетрудно заметить, принципиально иной, нежели у сторонников натурализма с их протоколлизацией мира. Для Чапека этот интерес (краеугольный камень его философии жизни. В старомодном внимании Чапека к простым обыденным вещам можно усмотреть глубоко заправтанную полемику со своим веком и одним из характернейших его проявлений — гигантоманией. Она предстала на заре века как ошеломляющее свойство его новизны, самый большой в мире лайнер, самые большие стройки социализма, самый боль-

шой агитсамолет "Максим Горький", гигантские города-спруты, массовые сознание и культура...

Гибель "Титаника" не случайно стала сюжетом одного из рассказов, написанного в 1912 году, изданного в первом сборнике братьев Чалек "Сияющие глубины" и другие новеллы". Повествование в рассказе ведется от имени одного из пассажиров "Океаника", отправившегося из Саутгемптона в Америку. В нем описаны минуты высочайшей радости и романтическая любовь, воспринимаемая скорее не как реальность, а как миф, как идея, и гибель лайнера, этого призрака смерти, поведение пассажиров, охваченных первобытным страхом и одним челанием - попасть в спасательные шлюпки. Но главное в рассказе - раздумья о причине трагедии, о бытии и волишке "чудесного сияния жизни" которое, исходя из глубин человеческой души, пробирает и озаряет все заволакивающую тьму. Привычный мир беллетристики нарушен аналитическими образами, вводящими читателя в кладовую притчи: "Слишком большой корабль, преодолевший все бури и морские течения, становится жертвой уже только собственной величия и скорости, собственного совершенства. Беспредельно совершенствуются творения человека, неизменно приближаясь к идеалу и уподобляясь самой человеческой мысли. Но, кажется, извечно существует два ряда: один, в котором по законам причинности и логики разворачивается конструктивное творчество человечества и все великие его осуществления; и другой - состоящий из разрушений, не подчиняющихся закону и беспричинных, рожденных хаосом; человек никогда не сможет овладеть им, ибо это ряд бессознательности и стихийного произвола. Жизнь все время проходит через оба ряда, и продолжение одного означает вместе с тем продолжение другого, новое усовершенствование - новые разрушения; если творения рук человеческих подобны чуду, они всегда будут подвержены магии разрушения. Но и эта взаимозависимость не представляет собой некоего закона катастроф; если бы это было закономерностью, человек сумел бы овладеть ею, но тут он бессилён"⁶.

Плавная и "размышляющая", почти библейская манера повествования творит притчу. Вся повседневность, такая обичная в описательной прозе, здесь выглядит нарочитой имитацией повседневности. Об этой особенности Чапека писал Дн Мукаржовский в одной из статей 1934 года. Много внимания специфической манере Чапека уделил Ф.Нурианек, нашедший для нее слово "hovorevost"⁷. Это форма устного рассказа, однако, как не трудно было убедиться, она достаточно обменчива, а бытовизм Чапека особого назначения: расконая ситуация нужна как вместилище многих неразрешимых истиа, как форма для притчи.

Притчи - один из древнейших литературных жанров, имеющий корни в фольклоре, христианской литературе. Одно из первых ее определений найдем в комментариях к притчам Соломоновым /1517/ Ф.Скорина: "...В сих притчах сокровища мудрости, как сила в довогом камне и как злато в земле и ядро в обехе"⁸. В первой советской литературной энциклопедии притча и басня различались лишь стилистически: "В истории русской литературы термин "притча" употреблялся главным образом по отношению к библейским сюжетам... Притчами называл свои басни Сумароков, склонный к "высокому стилю"⁹.

Родственная басне притча, параболa, *podobienstvi, przurowiec* - жанр дидактический и аллегорический. Ее двойность и парадоксальность от тех двух ликов мира, о которых говорится в "Сияющих глубинах". Двойной плен многих апокрифов Чапека, наиболее приближенных к притче, проступает уже в названиях, где библейские имена, фамилии известных политических деятелей, ученых и литературных героев сами по себе несут ассоциативную функцию, создавая тем самым условия для необходимого в притче подтекста или второго плана: Лазарь, Пилат, Моисей, Александр Македонский, Архимед, Ромео и Джульетта. Часто привычные ассоциации тут же переводятся в совершенно иной план, заставляя вспомнить о манере Швейка. Возвышенное смешается до обыденного, трагическое до комического, а героическое может пред-

стать смешным. Так появляется апокриф о Джульетте, вышедшей замуж за графа Париса и родившей восьмерых детишек в то время, как Ромео продолжал пылко влюбляться. Ли притча "о пяти хлебах", в которой поначалу притчевость намеренно разрушена комментариями пожилого лекаря /он же рассказчик/ деяний Христа, накормившего пять тысяч людей пятью хлебами и двумя рыбами, и делает он это так, будто речь идет о каком-либо провинившемся сорванце: "Согласитесь, сосед, ни одному хлебопеку не придется этакое по вкусу, да и с какой стати? Если это войдет в привычку... тогда хлебопекам по миру идти, что ли?" - недоумевает рассказчик, внося предложение: "Пусть тогда платит налоги, как мы, если вздумал заниматься хлебопечением". В структуре классической притчи внедряется юмористический рассказ, однако последовательно проводимая автором мысль, аналитический стержень, удерживает рассказ в рамках притчи: "Кто хочет помочь людям и спасти мир, тот всегда наткнется на чей-нибудь интерес; на всех не угодишь, без этого не обходится". В лаконичных апокрифах Чапека свой тип сюжета и конфликта, своя композиция "двойного дна". Лаконизм апокрифа позволяет наблюдать притчу в ее классическом виде.

Несколько иной вариант притчи являют рассказы из "карманов". Скажем, "Голубая хризантема" - шутливая и почти детективная с элементом пародии история о том, как одержимый цветовод, разбивавший парк в имени князя Лихтенберга, где каких только заморских раритетов не было, узрел в руках вродивой Клары голубую хризантему и приложил максимум усилий, чтобы добыть такую же. Князь созвал местных полицейских, но и их усилия ни к чему не привели. А уже окончив поиски, рассказчик случайно увидел вождеденные цветы на железнодорожной насыпи и украл их, не надеясь стовориться с педантичным сторожем. Все в этом рассказе соответствует пародии на детектив, если б не причина, не позволившая отыскать голубую хризантему, - неправдоподобная и почти абсурдная: "...Там торчала надпись: "Ходить вос-

прещается". Поэтому никому — ни нам, ни полицейским, ни цыганам, ни школьникам — не пришло в голову искать там хризантемы. Вот какую силу имеет надпись: "запрещается"... Может быть, около железнодорожных сторожек растет голубой первоцвет, или древо познания, или золотой папоротник, но их никто никогда не найдет, потому что ходить по путям строго воспрещается, и basta. Только Клара туда пошла — она была крошечная и читать не умела".

Другой тип создания притчи есть в рассказе "Редкий ковер", хотя структурный макет ее близок "Голубой хризантеме". Большой знаток персидских ковров доктор Витасек пытался добыть редкостный экземпляр I7 века, находившийся на хранении в лавке госпожи Севериновой. Владелица ковра наотрез отказалась продать фамильную реликвию. Одержимый коллекционер предпринял попытку выкрасть ковер, чему помешала старая сука Амина, любившая отлеживаться на сложном вчетверо редкостном ковре. Что же в этом по сюжету детективном рассказе позволяет видеть притчу? Два плана и особое, на мой взгляд, время. С одной стороны, оно конкретно, время автора, с другой — вечность. Ее создает начало и финал рассказа: "А один из самых драгоценных ковров в мире находится у нас, в Праге, и никто об этом не знает"... Завершает историю комментарий рассказчика: "...уникальный ковер лежит там и поныне. По-моему, это одно из драгоценнейших ковровых изделий в мире. И поныне там похрюкивает от удовольствия паршивая вонючая Амина". Размывание конкретного времени и конкретного пространства способствует притчеобразованию в рассказе "Поэт": Житная улица, поэт, стихи. — За ними лабиринты парадоксального познания истины, сюрреалистический путь, которым движется мысль поэта Ярослава Нерада, относительность наблюдаемого и воображаемого. Все это моделирует определенную притчу, а не просто воспроизводит ситуацию.

Парадоксальность события, лежащего в основе рассказа, тоже создает конструкцию модели, размывая конкретику, лишая событие одномерности. Место действия в новелле

"Трое" – квартира, в которой сосуществуют два мира: жены-изменницы и мужа, паразитирующего на неверности жены. Место действия – мир, в котором возможен такой тип взаимоотношений и где настолько разрушены любовь и личность. Если в афоризмах и баснях-афоризмах используется прием снисхождения и бытовизации притчи, то в новеллах, построенных по типу "Трое" и "Редкий ковер", происходит возвышение частного случая до философской модели, в призме которой эпизод, частный и бытовой, перерастает в драму и трагедию общечеловеческого звучания. Разве в них речь идет не об одиночестве и непонимании, неуязвимости посредственности, непостижимости масштабов зла, на которое она способна.

Оригинальный поворот сюжета несет рассказ "Взломщик-поэт" /сборник "Рассказы из другого кармана"/. История о воре, оставившем на месте преступления стихи, а после того, как их напечатала местная газета "Восточный курьер" /подвергнув обстоятельному психологическому и литературному анализу/, активизировавшего в порыве тщеславия и вопреки ожиданиям газеты свою литературную деятельность в местах воровства. Естественно, невнимание газеты во всех последующих случаях сбило с толку поэта-любителя. Он пошел на все, чтобы пробиться в печать, сдал себя в руки полиции, сел в тюрьму, но "Баллады Редянской тюрьмы" не написал, хотя и стремился подражать О.Уайльду. Возможно именно поэтому, а может быть, потому что утратил вдохновение. Рассказы-притчи Чапека оставляют всегда открытым финал, притча дает выход в космос мысли и человеческой психологии, вопрос побуждает к размышлению о загадочном и таинственном мире творчества.

"Вещи вокруг нас", о которых уже упоминалось, определены как очерки, зарисовки предметов, изобретений, увлечений и страстей. Однако и в этом жанре есть место для притчи. Вот Чапек рассуждает /"Малое и большое"/ о том, почему людям милее вещи миниатюрные, и приводит такие аргументы: может, это последний кусочек детства или последний клочок живущего в нас прачеловека, ибо "Лишь в ма-

лых масштабах безопасности и уюта в человеке смог раскрыться достойный удивления цветок нежности. Вероятно, человек питает нежность к малым вещам потому, что только по отношению к ним он может позволить себе эту нежность. Большие вещи — это вроде бы вещи без юмора: если бы слоны резвились, как котята, я думаю, это исполнило бы нас ужаса. Если бы колоссы Мемнона вдруг поднялись со своих мест и начали играть в футбол, это было бы зрелище почти апокалиптическое. Большие вещи осуждены на ужасающую серьезность! В другом очерке "Коробка спичек" нас убеждают, что спички относятся к предметам прекраснейшим и важнейшим, и чтобы нас убедить, ссылки делаются на Прометея и огонь весталок, религиозный культ огня, но все эти рассуждения спроецированы на человека: "Есть люди, у которых нет денег; есть иные, которые не верят, что у человека есть душа, случаются и такие, что всю жизнь могут прожить без политических убеждений. Но что гораздо удивительней, бывают люди, у которых в кармане нет коробки спичек. Я знаю даже курильщиков, которые никогда не носят с собой спичек. Есть мужчины, которые как-то обходятся без поднимающего дух морального присутствия спичек". В отличие от крупных произведений Чапека, таких как пьеса "R.U.R." или роман "Война с саламандрами", в которых притча присутствует на всех художественных уровнях /сжета, композиции, характеров/, или даже рассказов, в очерках-зарисовках структуры притчи намечены прежде всего в тематическо-философском плане.

Юморески "Год садовода", которые писались для газеты "Лидове новины" и появлялись в ней с 1925 г. /изданы отдельной книгой в 1929 г./, — казалось бы, ориентированы лишь на практическое руководство, и следов притчи в них отыскать невозможно. Заголовки отдельных глав убеждают в этом: "Как разбивать сады", "Семена", "Апрель садовода". Однако не найдет в них удовлетворения тот, кто станет искать в этой удивительной книге полезные советы, да и тот, кто приготовится позабавиться смехом. Польза этой

удивительной книги в том, что она учит мудрости и добру, что во много раз важнее практической пользы: "Пока человек в цвете молодости, он думает, что цветы – это что-то такое, что вдевают себе в петлицу и преподносят девушкам. Он не имеет ни малейшего представления о том, что цветы – ничто зимующее, требующее окапывания, унавоживания, поливки, пересаживания, подрезки, подстрижки, подвязывания, удаления сорняков и плодников, засохших листьев, тлей и грибка. Вместо того, чтобы перекапывать клумбы, он бежит за девушками, тешит свое тщеславие, пользуется благами жизни, которые созданы не им, – вообще ведет себя как разрушитель. Для того, чтобы стать садоводом-любителем, нужно достичь известной зрелости, так сказать, отцовского возраста". Если бы родители об этом помнили и не требовали бы от своих детей усердия на дачном участке, сократились бы конфликтные ситуации между поколениями. "Год садовода", наконец, раскрывает одну из особенностей чешского национального характера и своего рода семиотическую роль палисадника в чешской жизни. Подобно тому, как кружка пива для чеха – это единица общения, садик у вашего дома, по словам Чапека, "...такое же свидетельство вашей культуры, как ваша квартира или ваша библиотека...".

Как видим, мораль, или назидание, в притче Чапека отсутствуют, а их функция передана подтексту. Она может быть растворена по всему тексту произведения и порою быть почти неуловимой. Это нетрудно заметить в знаменитых чапековских сказках о животных, сказках литературных, не фольклорных, скажем, "Дашенька, или История шевячьей жизни" /книга "Были у меня собака и кошка"/. Они удивительны и неповторимы именно подтекстом, в котором раздумья о повадках сопутствующих человеку живых существ, похожих на него, его как бы дополняющих, создают своеобразную чапековскую философию бытия, весьма, кстати, поучительную. Данное наблюдение можно распространить и на очерки "Как это делается", и на комедию "Из жизни насекомых" /в соавторстве с Я. Чапеком/. В ней, правда, на-

лицо один из характерных признаков классической притчи — аллегория, однако в жанровом смысле она неоднозначна и синтетична. Во-первых, комедии обычно не предпосылают пролог, а здесь "комедия в трех актах с прологом и эпилогом". Более того, в предисловии, написанном уже после премьеры, когда в прессе появились спорные отклики, авторы пояснили, что они собирались писать "не драму, а мистерию в старинной наивной манере". И далее они соглашались с тем, что их комедию можно назвать "изношенной аллегорией": подобно средневековым мистериям моральные качества олицетворены и воплощены для большей наглядности в насекомых. Глубина исследования бед человеческих на тройном срезе /беспечные мотыльки, навозные жуки-накопители, милитаризованные муравьи/, столь всеобъемлюща, что комедия "Из жизни насекомых" не оставляет сомнений о своей близости к притче.

Итак, притча, если вспомнить слова Скорины о "ядре в орехе", сильна своим вторым планом, или скрытым подтекстом. Она предполагает не только чтение, но и "разгадывание" определенного шифра, она предполагает познание. Не случайно Чапек задумался над проблемой, давшей название его статье "Почему у нас не пишут рассказов". Речь в ней идет о жанре рассказа, но думается, наблюдения Чапека можно распространить на притчу в целом: "Короткий рассказ требует от читателя быстрой интеллектуальной ориентации, живого интереса и готовности тут же мобилизовать свою собственную фантазию и чувства. Чтение рассказов гораздо большая нагрузка для интеллекта, чем чтение романов... Может, это звучит парадоксально, но люди разучились читать рассказы главным образом потому, что научились читать слишком быстро".

Притча предполагает, кроме уже отмеченного двойного плана /кстати, выразительно представленного в чешском названии *podobenství* /, иносказание, параболичность, наличие ядра философской максимы, сентенции. Часто ей сопутствует ирония, парадокс, что особенно интенсивно про-

явилось в XX веке. На разных этапах своего развития притча прошла и через разные стадии, когда подобно радуге она расщеплялась на составные части /иносказание, сравнение, аллегория, параболa, басня/, и они нередко приобретали жанровую самостоятельность. В XX веке роль притчи принципиально меняется: она утрачивает связь со Священным Писанием, становится все более светской, проникает в разные жанры, влияет на их структуры. Можно поспорить с Б.Сучковым, который в цитированном в начале статьи фрагменте не доверяет притче как якобы не совсем полноценному в художественном отношении произведению. Полагаем, что притча оказалась нужной в XX веке как способ заставить человечество, пришедшее на край бездны, задуматься, обратиться к памяти, заглянуть в свою душу, найти свои корни в истории, найти себя в человечности. По словам С.Аверинцева, притча "продолжает сохранять привлекательность для многих писателей, ищущих выхода к первоосновам человеческого существования"¹⁰. Притча, выделившаяся из Библии, служит XX веку, помогая писать апокрифическую Библию трагедии одинокого, потерявшего идеалы и символ веры человеческого существа. Все творчество философа по образованию и призванию Карела Чапека – это его Завет и завещание, которое он писал, чтобы понять мир, чтобы спасти Человека.

Примечания

1. Никольский С.В. Карел Чапек – фантаст и сатирик. М.: Наука, 1973, с. 421.
2. Сучков Б.А. Карел Чапек // Собр. соч. в. 7 тт. т. I, М.: Художественная литература, 1974, с. 23.
3. Волков А.Р. Драматургія Карела Чапека. Вид-во Львівск. ун-та. Львів, 1972, с. II.
4. Buriánek Fr. Šarkovské variace. Eseje o Karlu Šarkovi a o literatuře.- Praha, 1984. S.34.
5. Чапек К. Об искусстве и литературе. М., с. 218.
6. Чапек К. Сияющие глубины // Собр. соч. в 7-ми тт. Т. I. М., 1974, с. 140. Последующие ссылки на текст даны по этому изданию.
7. Buriánek Fr. Указ. соч., с. 85.
8. Скарныя Ф. Прадмовы і пасляслоўі.- Мінск, 1969, с. 19.
9. Литературная энциклопедия, т. 9. Л., 1935.
10. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987, с. 305.

Е. Н. КОВТУН

ЧЕШСКАЯ САТИРИЧЕСКАЯ ФАНТАСТИКА 1920–1930-х
ГОДОВ В ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ

Наши представления о литературе 1920–1930-х годов далеко еще нельзя назвать исчерпывающими, хотя изучение ее никогда не прерывалось ни в чешском, ни в советском литературоведении. И речь идет не только об отдельных именах и произведениях, по тем или иным причинам не попавших в сферу внимания исследователей, но и о целых гранях литературного процесса, среди которых практически "неисследованной землей" остается чешская сатирическая фантастика¹.

Интерес к фантастике, как читателей, так и критиков, в последние годы значительно усилился. Способствуют тому и возросшие тиражи изданий фантастических произведений², и открывшийся доступ к фантастике Запада, и всплеск утопической, точнее, антиутопической воли, от "Невозвращенца" А. Кабакова до рассказов и повестей Л. Петрушевской. Но это не относится к сатирической фантастике, которая по-прежнему крайне редко становится объектом самостоятельного исследования. Обычно ее изучение ведется либо в рамках сатиры в целом /как, например, фантастических произведений Н. В. Гоголя или сказочно-фантастических поэм К. Гавличека Боровского/, либо в рамках социально-философской фантастики /как творчество К. Чапека/. Нет и достаточно четкого определения сатирической фантастики. Как правило, под ней подразумевают литературу, использующую фантастические послылки любого типа /как рациональные, так и сказочно-аллегорические/ для выражения критического отношения к комически изображаемой действительности.

Однако, на наш взгляд, сатирическая фантастика вполне может стать и отдельным предметом изучения. И дело не то-

лько в том, что она имеет собственную традицию, насчитывающую несколько столетий и представленную именами Рабле и Свифта, Бержерака и Уэллса /если вспомнить его роман "Остров доктора Моро"/. Ее исследования, в частности, анализ чешской сатирико-фантастической прозы 1920-1930-х годов, способны значительно расширить наши представления о своеобразии сатиры в литературе межвоенной Чехословакии и восстановить важные звенья процесса развития фантастики XX столетия в целом.

Авторы большинства монографий, посвященных истории фантастической литературы, будь то Б.Олдисс или О.Нефф³, приоритет в развитии мировой фантастики 20-30-х гг. отдают Америке, где в это время активно развиваются научно-техническая и авантюрно-приключенческая фантастика. В 1929-м году редактор первого в мире журнала научной фантастики "Amazing Stories" Х.Гернсбек предлагает термин "science fiction", ставший впоследствии традиционным, а десятью годами позднее Д.Кэмпбелл собирает вокруг преемника гернсбековского издания "Astounding Stories" плеяду молодых фантастов, среди которых - пока еще мало известные читателям - А.Азимов и Р.Хайнлайн, Т.Старджон и Д.дел Рей, К.Саймак и Г.Каттнер. Приключенческая фантастика в эти годы представлена книгами Э.Смита, основоположника "космических опер", Э.Гамилтона и многих других писателей, как правило, не поднимавшихся к вершинам художественности. Подобную картину можно увидеть и в Европе, где в этот период выходят бесконечные выпуски серий Э.Р.Берроуза о приключениях сверхгероев на Венере и Марсе.

Несколько иначе обстоят дела в нашей стране, хотя и для нее в 1920-е годы характерен расцвет авантюрной фантастики, пришедшей на смену утопиям А.Богданова и А.Итина. "Месс-Менд" М.Шагинян, "Остров Эрендорф" В.Катаева, "Трест Д.Е." И.Эренбурга носят преимущественно пародийный характер. Развивается и научная фантастика: в 1924-м году выходит в свет "Плутония" В.Обручева. И все же не эти произведения определяют путь советской фантастической литературы,

а "Аэлита" А.Толстого, "Мы" Е.Замятина, романы А.Беляева, пьесы М.Булгакова и В.Маяковского, большинство из которых принадлежит именно к сатирической фантастике.

Однако в последующие годы происходит ослабление сатирического и социально-критического пафоса фантастики в нашей стране. Кроме того, с конца 1930-х годов вступает в силу концепция "ближнего прицела", требующая от писателей лишь изображения возможного, описания научных открытий не далее чем завтрашнего дня.

Закономерен вопрос: если в Европе и Америке 1920-1930-х годов преобладает фантастическая литература научно-технического и приключенческого типа, не обрывается ли в этот период традиция социально-философской фантастики и, шире, социально-критической линии в мировой фантастической прозе? Другими словами, где искать тот мост, который можно было бы перекинуть от Уэллса и позднего Верна к Азимову и Бредбери, Стэплдону и Уиндему, Ефремову и Лему? Одним из звеньев такого моста может, на наш взгляд, стать чешская межвоенная фантастика, первенство в которой принадлежит фантастике сатирической.

Существуют несколько причин ее активизации в Чехословакии 1920-1930-х годов. Немаловажную роль играл, вероятно, сам характер европейского литературного процесса в первой половине XX века. Так, А.Р.Волков отмечает тенденцию к интеллектуализации литературы, обращение к фантастическим формам при создании обобщенных картин и социально-философских моделей действительности.⁴ Тенденцию эту иллюстрируют такие разные по своей структуре, но одинаково замечательные причудливой игрой фантазии художественные миры Ф.Кафки и Б.Брехта, К.Чапек и Ф.Дюрренматта.

Следует учитывать и влияние исторической обстановки, сам в чем-то гротескный и абсурдный характер реальности межвоенных десятилетий: издержки цивилизации, глобальные социальные эксперименты в России, распространение фашизма⁵. Кроме того, чешская сатирическая фантастика 1920-1930-х годов явилась продолжением национально-фантастической традиции, где наиболее ярко представлена именно сатирическая

разновидность: помимо упомянутых выше поэм "Тирольские элегии" и "Крещение святого Владимира" К.Гавличека Боровского, к ней можно отнести утопию "родоначальника" чешской фантастики Я.А.Коменского, фельетоны о Праге XIX века Я.Неруды, цикл о путешествиях пана Броучека С.Чеха⁶.

Совокупность этих, как, вероятно, и многих других факторов, привела к появлению в Чехословакии 1920-1930-х годов таких замечательных сатириков и фантастов, как Карел Чапек /1890-1938/, Иржи Гауссманн /1898-1923/ и Ян Вайсс /1892-1972/.

Жизненный путь и произведения Чапека стали темой многочисленных литературоведческих работ, на долю же его талантливых современников - И.Гауссманна и Я.Вайсса - внимания выпало меньше. А между тем в межвоенные десятилетия ими были созданы интересные сатирико-философские романы - "Фабричное производство добродетели" /И.Гауссманн, 1922/, "Дом в 1000 этажей" и "Спящий в Зодиаке" /Я.Вайсс, 1929, 1937/.

При анализе произведений Чапека, Гауссманна и Вайсса легко угадываются типологические сходения, "родовые" черты, присущие мировой фантастике этого периода. Многие особенности их творчества имели большое значение для развития фантастической литературы в послевоенной Чехословакии.

В первую очередь хотелось бы отметить масштабность изображения действительности в романах Чапека, Гауссманна и Вайсса, присущий им планетарный охват событий. Чешская сатирическая фантастика XIX столетия знала примеры "иных" миров, обособленных социальных моделей. Таковы Луна и гусицкая Прага XV века в путешествиях пана Броучека С.Чеха, Киевская Русь, несколько стилизованное изображение которой находим у К.Гавличека Боровского. Подобные модели создавались писателями прошлого столетия, как правило, с целью критики каких-либо отдельных сторон реальности: мещанства, слезливого псевдоискусства, церковной и светской бюрократии. В произведениях же Гауссманна, Чапека и Вайсса поражает именно многоплановость изображения мира. Государства

острова Утопия в "Фабричном производстве добродетели", Дом в тысячу этажей, принадлежащий скупившему едва ли не всю планету Муллеру, в одноименном романе Вайсса, наконец, весь земной шар, предстающий в романах Чапека, — это уже модели всего существующего миропорядка, отражение достигнутого человечеством уровня цивилизации. В сферу сатирической критики здесь попадают самые разные стороны социальной практики: политика и экономика, образование и культура, религия и мораль. На основе всестороннего анализа отвергаются целые системы общественного устройства.

В 1920–1930-е годы это было новым явлением в чешской фантастике, хотя о принципиальной новизне вряд ли следует говорить. Ведь еще в 1623 году Я.А.Коменский в своем трактате "Лабиринт света и Рай сердца" создал подобную целостную модель окружающего мира: некий парящий в космической пустоте остров, огражденный высокими стенами, на котором живут представители всех сословий и ремесел средневековой Европы. Чешские фантасты межвоенного периода немало восприняли от Я.А.Коменского. Не случайно их произведения тоже представляют собой утопии или, вернее, сатирические антиутопии, что было новым в литературе XX века. Храня верность традиции, Чапек, Гауссман и Вайсс создают тем не менее новый тип утопий со своей художественной спецификой — в частности, как показал в своих работах об утопиях Чапека С.В. Никольский⁷, с особой сраченностью сатирического и фантастического гротеска.

Глобальный охват событий достигается писателями в том числе и за счет жанровой полифонии. Относительно особенностей многих романов Чапека споры ведутся до сих пор. В них видят элементы сказки, притчи, философского эссе. И.Гауссманн дал "Фабричному производству добродетели" подзаголовок "nepravidelní román", и именно такая декларируемая "неправильность" позволяет Гауссманну /как и Чапеку и Вайссу/ использовать самые разнообразные средства изображения, в том числе и те, которые не принадлежат к традиционному арсеналу художественной литературы, а относятся ско-

рее к журналистике. Фантастические романы пестрят пародийными газетными сообщениями, лозунгами и воззваниями. Я.Вайсс особое внимание уделяет пародированию рекламных призывов – от своих издателей он требовал непременно красочного, яркого издания "Дома в 1000 этажей", с необычными врезками и использованием различных видов типографского шрифта. Гауссманн и Чапек начинали свой творческий путь с журналистики и профессию эту оценивали чрезвычайно высоко. "Я бы советовал писателям пройти школу газетчика, – говорил Чапек, – чтобы воспитать в себе широту интересов"⁸. А И.Гауссманн даже признавался в письме к другу в декабре 1922 года: "Ты совершенно справедливо упрекаешь меня в избытке "журналистичности". Дело в том, что у меня совершенно нет таланта художественного, созидющего, а есть лишь некая способность к подражанию и карикатурированию"⁹.

Своеобразной чертой чешской сатирической фантастики 1920–1930-х годов стала также богатейшая палитра гротеска, дающая возможность писателям, каждому по-своему, достичь органичного сочетания привычной картины мира с самым невероятным вымыслом.

Сатира межвоенной Чехословакии начинается с творчества Я.Гашека, в романе которого гротеск как бы балансирует на тончайшей грани возможного. Читатель понимает, что в действительности Швейк – вовсе не идиот от рождения и что его преувеличенная глупость служит отличным средством социальной защиты и маскировки. В романе Гашека фантастики как таковой нет, но сам его сюжет, как отмечается в критических работах, "фантастичен до правдоподобия".

В "Фабрике Абсолюта" и в "Воине с саламандрами" Чапека, несомненно, присутствует фантастическая посылка. Гротеск здесь рождает совмещение "идеальной" модели /владычества над миром Абсолюта, восхождения "по ступеням цивилизации" саламандр/ с нашими представлениями о реальности. Чапек намеренно уделяет так много внимания изображению правдоподобной картины мира, вплоть до политических, экономических, географических и тому подобных деталей. Аналогич-

чен принцип создания гротеска в романе Гауссманна: не случайно "Фабричное производство добродетели" писалось в полемике с Чапек и вышло в свет в октябре 1922 года, почти одновременно с "Фабрикой Абсолюта".

В романе Вайсса "Дом в 1000 этажей" гротеск имеет явно фантастический и даже "готический" характер. Здесь необычно все: сама ситуация, герои, детали. Главное действующее лицо, сыщик Петр Брок, невидим и не помнит своего прошлого. Среди "квартирантов" Муллера — личности, наделенные фантастическими способностями ясновидения и гипноза. Повсюду в романе встречаются ссылки на невероятные открытия и изобретения.

Действие развивается в обстановке фантазмагии, герой не в силах выбраться из заколдованного круга, покинуть Муллер-дом. Но Вайсс, как и Чапек, принадлежит к мастерам парадокса: привычный и фантастический мир у него часто меняются местами. Во время странствий по этажам гигантского особняка Петр Брок видит один и тот же сон, в котором фантазмагория достигает апогея. Человеческий череп, из глазниц которого льется свет, фигуры в серых балахонах, лежащие неподвижными рядами... В финале же романа выяснится, что все приключения в Муллер-доме просто привиделись герою в тифозном бреду, а сон станет явью больничного барака. Подобный прием парадоксального переосмысления использует и Чапек в "Войне с саламандрами". Фантастические существа оказываются намного более рационально мыслящими, чем люди, а человек в жестокости и ограниченности нередко превосходит саламандр.

4, наконец, отметим еще одну специфическую черту чешской сатирической фантастики 1920–1930-х годов, состоящую в своеобразии самой фантастической посылки. Как уже было сказано, первая треть XX века стала эпохой бурного развития научной фантастики, использующей рационально-фантастическую посылку. Для фантастики этого типа характерно стремление к максимально логичной трактовке изображаемого в соответствии с достигнутым уровнем научных представлений о

мире. Отсюда – подробное обоснование фантастической гипотезы, вплоть до рисунков и чертежей, как в "Гиперболоиде инженера Гарина" А.Толстого. Еще и в 70-е годы нашего века от фантастики порой требовали "научной достоверности"¹⁰, а в 1920-е годы В.Обручев гордился тем, что к нему приходят письма читателей с просьбой взять их в следующую экспедицию к ядру земного шара. Фантастика "романтического", иррационального типа в эти годы оттесняется на второй план. Только исследователи чешской литературы помнят теперь имена Карела Шванды из Шемчиц, Козефа Шиманека или Карела Пискоржа. Их полные таинственных и ужасных приключений романы, давно и заслуженно забытые, лишь подтверждают вторичный, несамостоятельный характер чешской "романтической" фантастики первой половины нынешнего столетия. Но именно в это время Чапек и Вайсс раскрыли заново богатейшие возможности иррациональной фантастики и литературной сказки.

Сплав научной фантастики и *fantasy*, как правило, считают отличительным признаком фантастической литературы последних десятилетий¹¹. Но подобный синтез характерен уже для творчества Чапека. Мир в его произведениях всегда предстает в единстве двух сторон: обыденной и чудесной. Чудо у Чапека призвано выразить сложность и многомерность бытия, направить человеческий разум по пути познания. Большинство фантастических произведений Чапека допускают возможность двойственного истолкования, в них намеренно вводятся ссылки на сюжеты "романтической", "готической" фантастики. Такковы, например, мотивы создания в алхимической лаборатории человекоподобного существа и гибели изобретателя от рук своего творения в пьесе "R.U.R." или тема расплаты собственной душой за бессмертие в комедии "Средство Макропулоса". Даже в кажущихся наиболее "научными" фантастических послылках романов "Фабрика Абсолюта" и "Война с саламандрами" присутствует чудесный элемент: в первом после разложения на атомы материи остается непризыванный наукой Абсолют, во втором туземцы Карибских островов упорно видят в саламандрах воплощение дьявола.

Еще более усилена сказочная сторона в фантастике Вайсса. Недаром в критических работах чешских авторов его имени сопутствует своеобразный титул "evangelista snů". Идеи, проведенные в бреду на барах телефонного барака во время Первой мировой войны, раскрыли Вайссу удивительный и причудливый мир фантазии, проявляющийся в снах, мечтах, горячечных видениях. С тех пор исследования глубин сознания, богатства человеческой психики стало важнейшей темой творчества писателя. Роман Вайсса "Дом в 1000 этажей", как и "Кракатит" Чапека, — своего рода романы-сказки, рассчитанные, конечно, на вполне взрослого читателя.

Первая половина XX века стала еще и эпохой расцвета литературной сказки. Достаточно вспомнить произведения О. Уайльда, Ю. Олеши и Е. Шварца, сказочные мотивы в романах А. Грина. Да и знаменитая трилогия Дж. Р. Р. Толкиена "Властелин Колец", вышедшая в свет в 1950-е годы, задумывалась и создавалась именно в предвоенные десятилетия. В чешской литературе сказка пользовалась уважением уже в начале XIX века, когда к ней обращались К. Я. Эрбен, Б. Немцова, Й. К. Тыл. В творчестве этих писателей преобладают еще мотивы и структурные схемы фольклорных сказок. Ю. Олеша же и Е. Шварц в "Драконе" и "Обыкновенном чуде", а тем более Толкиен, создают уже целые миры, в которых действие протекает по особым, сказочным законам, хотя, конечно, в подтексте произведений содержатся несомненные выходы на современную реальность. Но у Вайсса и особенно у Чапека мы видим именно сплав привычной картины мира и картины сказочной, дополняющей обыденную. Их романы могут быть прочитаны как вполне "серьезные", так и "волшебные". И тогда социально-фантастическое повествование о необычном изобретении инженера Прокопа и его борьбе за то, чтобы открытие не попало в руки военно-промышленных магнатов, оборачивается сказкой о сыне сапожника, разыскивающим свою прекрасную возлюбленную в трех царствах у трех принцесс и беседующем с таинственным Стариком /богом?/ в финале. А приключения сыщика Петра Брока в гигантском Муллер-доме то разворачиваются в

детективное расследование загадочных похищений красавиц, то ставятся сказкой о борьбе за разрушение царства ненависти и злобы. И сам Отгисфер Муллер предстает то в облике необыкновенно удачливого бизнесмена, то в виде сказочного чародея, не имеющего даже определенного внешнего облика. Так сюжеты романов Чапека и Вайсса, не теряя конкретно-исторического наполнения, обретают многовековое эхо, проблематика заостряется на извечной борьбе света и тьмы, любви и ненависти, людей с нелюдьми.

Здесь, видимо, кроется одна из причин столь долгой популярности книг Вайсса и Чапека. Их произведения одновременно актуальны и философичны, читатель найдет в них надежды и чаяния прошедших лет и предвосхищение проблем современности. Действительно, чешская сатирическая фантастика 20-30-х годов поднимает вопросы, связанные с перспективами существования человечества, с особенностями массового сознания и утверждением роли "обыкновенного человека" в историческом процессе. Социальные преобразования, размышления о революционном и эволюционном путях общественного развития, о нравственном прогрессе, дополняющем ИТН, о выходе человека на просторы Вселенной — все это позже составило круг тем творчества фантастов 1960-1980-х годов, таких как Й. Несвадба, О. Нефф, В. Парал, З. Вольны, Я. Вейс. Современные чешские писатели охотно обращаются к опыту предшественников. Проблематика и система образов одного из наиболее известных романов В. Парала "Война с многоликим" содержит непосредственные аналогии с "Войной с саламандрами", кроме того, Парал с любовью и уважением посвящает свой роман Чапеку. Красочный мир фантастических рассказов Я. Моравцовой из сборников "Клуб ошибающихся" и "Ворота взаимопонимания" близок чапековским циклам "Распятие", "Рассказы из одного и другого карманов". Хронические парадоксы, пародирование литературных штампов и традиционных фантастических форм в духе Чапека и Вайсса характерны для произведений О. Неффа. Можно привести и немало других примеров.

Конечно, ответ на вопрос о месте и роли традиций меж-

военной сатирической фантастики в творчестве современных чешских авторов требует серьезного исследования, проникновения в художественный мир каждого из писателей. Но правомерность постановки такого вопроса, как и его актуальность, не вызывает сомнений.

Примечания

I. Общий обзор чешской фантастики 1920–1930-х годов содержится лишь в предисловии О.М.Малевица "Реальность утопий" к изданным в серии "Библиотека фантастики" романам "Война с саламандрами" К.Чапека и "Дом в 1000 этажей" Я. Вайсса /М., 1983/.

2. В частности, в нашей стране ныне изданы практически все произведения А. и В.Стругацких, вышли вновь лучшие социально-фантастические романы И.А.Ефремова, появились новые переводы книги С.Лема.

3. Aldiss B.W., Wingrove D. Trillion Year Spree.— NY, 1986.; Neff O. Všechno je jinak.— Pr., 1986.

4. Волков А.Р. Карел Чапек и проблема реалистической условности в драматургии XX века: Дис. ... д-ра филол.наук. — Черновцы, 1979. — С. 14.

5. Малевиц О.М. Карел Чапек: Критико-биографический очерк. — 2-е изд. — М., 1989. — С. 129.

6. О том, что писателями 20–30-х годов помимо национальных учитывались и традиции мировой фантастики, свидетельствует, например, название фантастической страны — Утопия — в романе И.Гауссмана "Фабричное производство добродетели", которое сопровождается ссылкой на книгу Т.Мора.

7. Никольский С.В. Карел Чапек — фантаст и сатирик. — М., 1973.

8. Чапек К. Об искусстве. — Л., 1969, — С. 249.

9. Haussmann J. Divoké povídky.— Pr., 1970.

10. Бритиков А.С. Русский советский научно-фантастический роман. — Л., 1970.

II. См., например, Кагарлицкий Ю.А. Фантастика ищет новые пути // Вопросы литературы. — 1974. — № 10. — С. 172.

О ВРЕМЕННОМ АСПЕКТЕ МОДАЛЬНОСТИ В ЧЕШСКОЙ
 ФАНТАСТИКЕ XIX—XX вв.

В чешской фантастике нового времени есть ряд произведений, в которых действие представлено как протекающее в одном времени, а датированное совсем иным временем. Этот феномен, имеющий аналоги в других литературах мира, еще не привлек к себе внимания литературоведов, хотя проблема художественного времени изучается сейчас весьма активно. Анализ временных отношений в фантастике может дополнить современные представления о средствах выражения модальности — отношения пишущего к действительности¹. Это и есть цель предлагаемой работы, в которой с позиций системного подхода к изучению литературы рассматриваются два произведения чешских классиков "Новое эпохальное путешествие лана Броучека, на этот раз в пятнадцатое столетие" С. Чеха и "Фабрика Абсолюта" К. Чапека.

Элементы системы "литература" и отношения между ними в наиболее общей форме описал Г. Гегель, когда высказал мысль о том, что искусство "распадается на произведение, имеющее характер внешнего, обыденного, наличного бытия, — на субъект, его продуцирующий, и на субъект, созерцающий его и перед ним преклоняющийся"². По отношению к новому времени система "литература" принимает вид — "автор — произведение — читатель", поскольку в эту эпоху существует индивидуальное творчество и произведения функционируют в качестве читаемых, а не декларируемых, как в средние века, текстов. В системе "литература" присутствуют две подсистемы — "автор — произведение" и "произведение — читатель", — связанные общим для них элементом "произведение". Поэтому наряду с отношениями "автор — произведение" и "произведение — читатель" в процессе коммуникации реализуется и отношение этих отношений.

Временные отношения в подсистеме "автор — произведе-

ние" зафиксированы в тексте произведения, и поэтому константны. Автор может указать на одновременность /"настоящее время"/, предшествование /"прошедшее время"/ или следование /"будущее время"/ описываемого действия моменту повествования о нем /абсолютное время/ или какой-то другой точке отсчета /относительное время, частным видом которого является календарное время/. При этом в случае "настоящего времени" отсутствует упоминание о дистанции между моментом повествования или иной точкой отсчета и моментом описываемого действия, а в случае "прошедшего времени" и "будущего времени" дистанция выражается лексическими средствами или их художественными эквивалентами. Временные отношения в подсистеме "произведение - читатель" лишены константности уже в силу того, что они зависят от позиции читателя во времени: по мере бытования литературного произведения время изображенного в нем действия отодвигается для читателей во все более и более отдаленное прошлое. Отношение отношений "автор - произведение" и "произведение - читатель" отражает не только прямые, но и образные связи в системе "литература", опосредованные творческой активностью автора. Ему приходится считаться с тем, что представления читателя о времени ориентированы на объективно существующую реальность и что он соотносит с этими представлениями авторское отношение к действительности, выраженное или заданное в произведении. Учитывая это обстоятельство, автор может организовать временные отношения между подсистемами "автор - произведение" и "произведение - читатель" таким способом, который позволил бы ему управлять читательским восприятием произведения. И это также найдет отражение в тексте, став одной из его констант.

Возможность желательным для писателя образом соотносить абсолютное время с календарным, которое читатель использует в своих отсчетах времени, кроется в том, что "художественное время ориентировано на некую условную точку отсчета /векторный нуль/ - за знаком нет конкретной реальности"³. Манипулируя датировкой действия /относительное время/, автор может причислить к настоящему, прошедшему или

будущему времени действие, которое изображено как имевшее место, например, в настоящем времени по отношению к моменту повествования /абсолютное время/. Отсюда следует типология временных картин мира, возможных в эпических произведениях при использовании датировки действия:

Абсолютное время /представлено/ Относительное время

Настоящее	как	Настоящее
настоящее	как	прошлое
настоящее	как	будущее
Прошлое	как	прошлое
Прошлое	как	настоящее
Прошлое	как	будущее
Будущее	как	будущее
Будущее	как	настоящее
Будущее	как	прошлое

Совершенно очевидно, что не все из перечисленных типов временных картин мира присущи только фантастике. Менее очевидно другое – то, что изображая настоящее, прошлое или будущее как настоящее, а также – настоящее, прошлое или будущее как будущее, автор должен прибегнуть к особым приемам при датировании действия. Для того, чтобы картина того или иного времени как можно дольше оставалась "будущим" для читателя, действие должно быть датировано временем, находящимся далеко за пределами обозримого будущего /примером может служить "Машина времени" Г.Уэллса, в которой путешественник во времени переносится в 802701-ый год/. А для того, чтобы датированное автором время оставалось "настоящим" в читательском восприятии, точкой отсчета времени в произведении должно служить событие – отображение имевшего место в действительности факта. В этом случае время, обозначенное автором как настоящее, "есть менее отдаленное /субъективно настоящее/" для читателя, чем более отдаленное /субъективно прошедшее/"⁴

время других событий в сюжете произведения.

Тот вид модальности, о котором идет речь, проявляется в тексте произведения и предполагает однозначность в понимании читателем авторского отношения к действительности. Он был характерен для литературы XIX ст., но сохранил продуктивность и в нынешнем веке. "Новое эпохальное путешествие лана Броучека, на этот раз в пятнадцатое столетие" /1888/, отмеченное "изяществом и стройностью конструкции"⁵, — один из блестящих образцов реализации его в фантастике. В обрамляющей части этого романа говорится о том, как поздним вечером после обильного возлияния в трактире "Викарка" Матей Броучек "провалился" из XIX ст. в XV век и как утром следующего дня он был найден в бочке для сбора дождевой воды. Здесь момент описываемого действия не дистанцирован от момента повествования, что подчеркнуто датой перемещения Броучека в средние века — "в четверг, 12 июля с.г."⁶. Таким образом, в плане абсолютного времени действие "Нового эпохального путешествия лана Броучека" отнесено к настоящему времени. В обрамленной части романа С.Чех рассказывает о пребывании Броучека в Праге XV в. Теперь то же самое "путешествие", начавшееся "12 июля 1888 года"⁷ /в 1888 г. был опубликован роман/, датировано и "годом от рождества Христова тысяча четыреста двадцатым"⁸, т.е. в плане относительного времени причислено к далекому прошлому. В соответствии с этим в описании вида гуситской Праги появляется указание на временную дистанцию между XIX и XV веком: "Ратуша имела, разумеется, совсем иной вид и вместо отсутствующей новой части с галереей до самого переулочка стояли еще четыре дома — из них один, известный ныне под названием Креновский; под ратушей и под этими соседними домами тянулись аркады, в которых виднелись будки и подвальчики каких-то лавок. Но в главных чертах положение, размеры, размещение и соотношение улиц, стекающихся к площади, так полно и точно соответствовало картине нынешней Староместской площади, что с учетом всех предшествующих наблюдений, лан Броучек не мог дольше сомневаться"⁹.

Изобразив настоящее как прошлое, С.Чех продолжил цепочку построений в области относительного времени и 1888 год из области прошлого переместился в будущее по отношению к 1420 году: "Мысль его /Броучека - В.З./ метнулась назад - или, собственно, вперед - в девятнадцатое столетие, и перед ним возник слякучий проспект, оживленные толпы элегантных господ и дам - ослепительных, кокетливых, выставляющих себя напоказ и подвергающих друг друга перекрестному огню критики, жонглирующих пером и тросточками, шуршащих дорожными тканями, щебечущих на сладчайшем немецком языке... Он с глубоким вздохом возвратился в туситскую эру"¹⁰. Нетрудно обнаружить связь между направленностью сюжетного времени и типом временной картины мира, представляющей в произведении. Когда из настоящего герой направляется в прошлое, двигаясь против хода реального времени, текущего от прошлого к будущему, появляется картина "настоящего как прошлого", а когда герой перемещается из прошлого в настоящее, следуя ходу реального времени, на смену "настоящему как прошлому" приходит "настоящее как будущее". Таким образом, модальность временной картины мира находится в зависимости от отношения между ходом реального времени и направленностью сюжетного времени, т.е. модальностью сюжетного времени.

Датировка визита Матея Броучека в средневековую Прагу /с указанием месяца, числа и дня недели/ также использована писателем с целью установить отношение повествования к действительности. Когда в начале романа С.Чех отмечает, что Броучек "покинул" XIX век "в четверг, 12 июля с.г." и добавляет в скобках - "я указываю точную дату, ибо для описания путешествия она имеет важность необыкновенную"¹¹, затем сообщает, что Броучек в воскресенье, 14 июля 1420 года, стал очевидцем и участником сражения у стен Праги¹², и, наконец, замечает, что "непонятным образом он /Броучек - В.З./ уже 13 июля, то есть в канун годовщины битвы на Лихове, возвратился в новое века", то становится ясно, что он иронизирует над правдивостью рассказа, записанно-

го со слов героя. И так, "путешествие", в реальность которого Броучек, даже протрезвев, продолжает верить, привиделось ему в пьяном бреду. Но тогда встает вопрос о "механизме" фантастики в "новом эпохальном путешествии пана Броучека".

Мотив бреда, когда персонаж принимает кажущееся за сущее и не осознает печальной истины своего душевного состояния, может быть изображен различными способами и приобретать в связи с этим различную модальность. Перед автором, описывающим галлюцинации персонажа, открываются три композиционно-содержательные возможности. Выбор писателем внутренней позиции в плане психологии приводит к созданию картины, неадекватно отражающей реальность; описание поведения персонажа с внешней точки зрения позволяет создать объективное представление об искаженно воспринимаемой этим персонажем действительности; использование же внутренней и внешней точек зрения ведет к гротеску, в котором сочетается логически несовместимое – адекватность и неадекватность в отображении действительности, окружающей героя. В "новом эпохальном путешествии пана Броучека" С.Чех использовал третью возможность. В известной мере этим объясняется и гротескность временной картины мира, в которой настоящее представлено как далекое прошлое.

В XX в. писатели-фантасты стали активно использовать подвижность читательской позиции во времени. Если учесть, что календарные отсчеты времени представляют собой разновидность относительного времени, то станет ясно, что автор, датировав будущим временем действие, отнесенное к настоящему /абсолютное время/, может создать предпосылки для того, чтобы характер временной картины мира менялся в зависимости от момента чтения произведения: сначала – "настоящее как будущее", затем – "настоящее как настоящее", наконец – "настоящее как прошлое". Именно к такому способу выражения модальности прибег в "Фабрике Абсолюта" К. Чапек, о котором С.В.Никольский заметил, что обычно он "не переносит действия своих романов и драм в далекое будущее"¹³.

Начало действия в этом повествовании о последствиях великого научного открытия отнесено в абсолютном времени к настоящему, но датировано "первым днем нового, 1943 года"¹⁴. Отодвинув начало описываемых событий в будущее /относительное время/ всего на два десятка лет по отношению ко времени издания романа, писатель мог рассчитывать, что первые читатели будут видеть в его произведении роман - предсказание. Поскольку Величайшая Война, о которой говорится в "Фабрике Абсолюта", длится "с 12 февраля 1944 до осени 1953 года"¹⁵, то в 1940-1950-ые гг. роман должен был стать для читателей произведением о современности. Но "Фабрика Абсолюта" имеет эпилог "Конец - делу венец", в котором сказано, что "много лет протекло"¹⁶ от окончания Великой Войны до уничтожения последнего атомного карбюратора, выделявшего Абсолют - источник мировой катастрофы. Следовательно, в отдаленном будущем роман мог восприниматься как ретросказание о 1940-1950-х гг.

"Запланированное" К.Чалеком восприятие читателями модальности "Фабрики Абсолюта" было достигнуто сравнительно простыми средствами. Однако жанровая полифункциональность романов, подобных "Фабрике Абсолюта", ставит перед их авторами исключительно сложную задачу в плане содержания: нужно было познать облик будущего и так отразить его черты, чтобы читатели, соотнося картину мира, представленную автором, с окружающей их действительностью, могли видеть в фантастическом романе и предсказание, и повествование о современности, и ретросказание. К.Чалеку удалось решить эту задачу.

Так в чешской литературе XX ст. наряду с фантастикой, в которой проявлялась модальность, начинала свое развитие фантастика, в которой заложена модальность, раскрывающаяся перед читателями в процессе функционирования произведения.

Примечания

1. О модальности художественного текста см. в кн.: Гальперин Л.Р. Текст как объект лингвистического исследования. - М., 1981, с. 113-124.
2. Гегель Г. Энциклопедия философских наук. Т. 3. Философия духа. М., 1977, с. 383.
3. Тураева З.Д. Лингвистика текста /Текст: структура и семантика/. М., 1977, с. 88.
4. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 448.
5. Будагова Л. О путешествиях Матея Броучека и творчестве Сватоплука Чеха// Чех С. Путешествие пана Броучека. Л., 1977, с. 19.
6. Чех С. Путешествия пана Броучека. Л., 1977, с. 138.
7. Там же, с. 170.
8. Там же, с. 161.
9. Там же, с. 169.
10. Там же, с. 240-241.
11. Там же, с. 269 и 292.
12. Там же, с. 296.
13. Никольский С.В. Комментарии// Чапек К. Собр. соч. в 7-ми томах. Т. 2. М., 1975, с. 682.
14. Чапек К. Собр. соч. в 7-ми томах. Т. 2. М., 1975, с. 9.
15. Там же, с. 133.
16. Там же, с. 158.

ЧЕШСКАЯ ИРОНИЧЕСКАЯ ПРОЗА 60-х ГОДОВ И РОМАН
В. НЕФФА "ЗЛОКЛЮЧЕНИЯ ПАНА ГУМЕЛА"

60-е годы вошли в историю чешской литературы XX века как период раскрепощения творческих сил искусства, как период новаторских поисков и важных обретений. Предпринятая в Чехословакии попытка "гуманизировать социализм", получившая впоследствии название "пражской весны", была прервана в августе 1968 г. вторжением в страну войск пяти социалистических европейских государств, но она оставила неизгладимый след как в общественном сознании, так и в литературе.

Подъем и раскрепощение переживают тогда практически все литературные жанры. На смену строгой регламентированности и дежурному оптимизму поэзии 50-х гг. приходит внимание к сложности жизни, к индивидуальному переживанию, к новым поэтическим формам. На сцене театров возвращается яркая театральность, обращение к мифу, к драме абсурда. Существенно изменяется характер чешской прозы.

Уже к началу 60-х гг. в новых чешских прозаических произведениях на первый план выступает человеческая личность, причем в герои писатели теперь охотнее всего выбирают рядового человека и стремятся его показать в повседневной жизни. В этом ракурсе вновь перечитываются годы оккупации, анализируемые не в моменты героического сопротивления, а в их ежедневном ужасе /Я.Отченашек "Ромео, Джульетта и тьма"/. Постепенно нарастает критицизм по отношению к послевоенной действительности /"Шутка" М.Кубьерн, "Топор" Л.Вацулика/. Расширяется жанровая шкала чешской прозы. Традиционные эпические формы все больше начинают вытесняться экспериментальными, широкое распространение получает "ich -форма", приемы монтажа, игра с романным временем. В своих лучших образцах проза этих лет предло-

жила читателю иное, чем в литературе 50-х, видение мира — в его сложности, конфликтности и трагизме.

Одной из самых примечательных черт чешской прозы 60-х гг. было резкое возрастание в ней иронических интонаций. На мой взгляд, правомерно по отношению к 60-м гг. говорить о "чешской иронической прозе" как особом жанровом направлении, которое явило миру новне яркие таланты.

Начало "иронической прозы" можно было бы связать с выходом в свет первого романа Йозефа Шкворецкого "Малодушные" /1958/, в котором освобождение Чехословакии от фашистов в мае 1945 г. изображено в ироническом ключе. Впервые в чешской литературе освобождение страны Советской Армией предстало здесь не в благодарственно-героизированном, а в несколько сдвинутом виде. Иронический подход действует в романе по отношению ко всем героям: чешским обывателям и трусоватым "патриотам", советским воинам, самому рассказчику — юному Дани, обожающему джаз и мечтающему о любви. Но в иронии Шкворецкого нет издевки, писатель стремится нащупать человеческую подоплеку чувств и поступков героев, которая помогает если не во всем оправдать, то, по крайней мере, по-человечески понять их.

В 1963 г. издал свою первую прозаическую книжечку "Смешные любви" Милан Кундера, до этого получивший известность как поэт. Она включала в себя "три меланхолические анекдота" о превратностях любви, о забывших и грустных жизненных ситуациях. В новеллах этой "тетрадки" и двух последующих сложился изящный стиль Кундеры-рассказчика, умеющего легко и остроумно разворачивать сюжет, находить неожиданные развязки. Отличительным качеством этого стиля была "меланхолическая" ироничность, в полную меру проявившаяся в первом романе Кундеры "Шутка" /1967/. В критическом свете воспроизводя атмосферу конца 40 — начала 50-х гг. в Чехословакии — в сопоставлении с 60-ми годами, Кундера нигде не сбивается на моральные сентенции, он вообще стремится избежать прямого осуждения сложной эпохи и человеческих деяний, но ироническая подсветка помогает все

расставить по своим местам.

С периодом 60-х гг. связано начало широкой международной известности Богумила Грабала, который принес в литературу сочный народный юмор и удивительно красочный язык, основывающийся на городском жаргоне. Наиболее значительным произведением Грабала 60-х гг. стала повесть "Поезда особого назначения" /1965/, где в типичной для писателя живой грубовато-иронической манере показано сопротивление фашистским оккупантам. По сравнению с другими чешскими "ирониками" того времени, Грабал чуть ли не сентиментален, но анекдотическое сплетается в повести с трагическим, "соленые" побасенки - с проникновенной гуманистической нотой, которая оттеняет идею неминуемого возмездия за преступления против человечества.

Шкворецкий, Кундера-прозаик, Грабал - все это были новые открытия чешской литературы. Но в 60-е гг. в жанре "иронической прозы" блестяще выступил и представитель старшего поколения Владимир Нефф /1909-1983/.

Нефф начал печататься в 30-е гг., когда облик чешской прозы определяли такие яркие таланты, как К. Чапек и В. Ванчура, И. Ольбрахт и М. Пуйманова. Тем не менее критика обратила внимание и на первые детективно-пародийные произведения Неффа, в которых обнаружилось его умение рассказывать, легко завладевая вниманием читателя, а также склонность к иронии и гротеску. На протяжении своего долгого и продуктивного пути Нефф писал о разном и по-разному, но его неизменно волновали проблемы человеческой порядочности, верности и предательства, а его стиль неизменно имел ироническую окраску.

В 30-40-е гг. Нефф успешно пробует свои силы в жанре психологического романа, а после войны обращается к исторической прозе. В 1953 г. выходит в свет роман "Српльовские господа", в котором явственно ощущалась ванчуровская традиция, в том числе и в использовании иронии. Самым масштабным произведением писателя в историческом жанре стала пенталогия "Браки по расчету" /1956/, "Император-

ские флалки" /1958/, "Дурная кровь" /1959/, "Веселая вдова" /1961/ и "Королевский возничий" /1965/. С эпическим размахом и некоторой иронической отстраненностью он повествует здесь о возвышении и упадке двух пражских буржуазных семей, охватывая период с середины прошлого века до мая 1945 года. Показ жизни разных слоев общества, точное воспроизведение меняющихся реалий городского быта, внимание к психологии героев соответствовали принципам классического семейного романа-хроники, но в то же время и представлениям официальной критики о реалистическом эпическом романе. Пенталогия Неффа — произведение интересное, важное, но в целом, особенно в заключительной своей части, не избежавшее схематизма и социальных штампов.

На мой взгляд, гораздо более убедительную художественную победу писатель одержал тогда, когда — в атмосфере новаторства и эксперимента, установившейся в чешской литературе 60-х гг., — разрешил себе более свободно следовать своеобразию своего таланта. Так возник один из самых значительных романов того бурного литературного десятилетия и чешской "иронической прозы" — "Злоключения пана Гумбла" /1967/.

Роман Неффа сразу же имел большой успех у читателей, вызвал серьезный интерес критики /М.Погорский в "Импulse", О.Рафай в "Культурных новинах", В.Черный в "Гост до дому"/. Но в круто изменившейся после событий 1968 г. обстановке начавшееся было обсуждение романа уже не могло развернуться. В последующие годы этот роман оказался как бы искусственно забытым. Выходили новые книги Неффа, о нем писали, он был удостоен звания "народный художник", а "Злоключения пана Гумбла" в лучшем случае только вскользь упоминались. А между тем это вещь яркая и значительная, в которой ирония в разоблачении приспособленчества и низости перерастает в вразящий гротеск.

По форме роман представляет собой историю жизни главного героя, на склоне лет рассказанную им самим. Пан Гумбла — законченный тип приспособленца. Выросший в семье, лояльной к австро-венгерскому режиму, он стал затем вполне ло-

яльным гражданином чехословацкой республики, в годы оккупации – коллаборантом, в 1945 г. сумел выдать себя за пострадавшего от гитлеровцев антифашиста, после февраля 1948 г. сделался ревностным сторонником социализма, после XX съезда КПСС – борцом против догматизма. Мировоззренческие метаморфозы героя подчеркнуты рядом выразительных деталей. Если во времена первой республики украшением квартиры Гумблов был бюст Масарика, то после войны эту роль стал выполнять портрет маршала Сталина, а после XX съезда – портрет Хрущева. Соответствующим образом трансформируются и литературные вкусы главного героя: при капиталистическом строе он-де любил Синклера и Фейхтвангера, в период строительства социализма – "Далеко от Москвы" Ажаева, "...а в последние годы я перешел на книги Хемингуэя, Фолкнера, Камю и Кафки, которые отвечали вдруг возникшему во мне ощущению абсурдности мира".

Пан Гумбл развивает целую философию приспособленчества, выводя ее из геополитических и исторических особенностей Чехословакии: "Наш народ мал, беден и слаб. Это Великая Британия, вопреки территориальным потерям и падению курса своей денежной единицы все еще остающаяся богатой и сильной, может себе позволить роскошь быть эльдорадо политической стабильности, послушности закону и властям... а мы не англичане, чтобы все время тянуть одну и ту же ноту".

С точки зрения жанра "Злоключения пана Гумбла" относят к абсурдному гротеску. Вот как пишет об этом, например, Б.Гофман в монографии о творчестве Неффа: "Злоключения пана Гумбла", в которых писатель развивает линию своего творчества тридцатых и начала сороковых годов, представляют абсурдистское и гротесковое дополнение его объективной пенталогии"¹. Это действительно так. В чешской литературе 60-х гг. происходило новое прочтение послевоенной истории, свое слово сказал здесь и В.Нефф. Если в 50-е гг. освобождение страны и переломные события февраля 1948 г. изображались в героическом свете, то теперь писатель сосредотачивает внимание на темных сторонах и не-

приглядной изнанке исторического движения, в частности, показывает репрессии и судебные процессы, в результате которых страдали и погибали невинные люди. Но главным объектом разоблачения является в романе политическая конъюнктура и нравственная всеядность, персонафицированная в образе Гумбла.

Художественная убедительность романа не объясняется тем, что писатель не ограничивается одними только сатирическими преувеличениями и разоблачениями. Перед нами не только гротеск, но и тонкий психологический роман. Асповедь пана Гумбла затеяна им с единственной целью оправдать все совершенные им мелкие и крупные мерзости – в соответствии с вульгаризированной доктриной марксизма – давлением объективных обстоятельств. Автор вроде бы скрупулезно подыскивает доводы, могущие хоть как-то свидетельствовать в пользу героя. Он наделяет Гумбла естественными человеческими чувствами; в детстве тот страдает от одиночества, в юности мучительно тянется к себе подобным, к коллективу, восхищается женской красотой. Но абсолютная нравственная глухота, непоколебимая уверенность в своей правоте и полная неспособность ощутить чувство собственной вины сводят на нет может быть и имевшиеся у него какие-то добрые задатки. Дабы завоевать доверие одноклассников, маленький Карел Гумбл объявляет своего вполне приличного отца пьяницей и драчуном, желание быть в коллективе приводит его в компанию фашиствующих молодчиков. Но теперь он всему подыскивает оправдания. После войны Гумбл предал ближайшего друга, который вследствие его наветов погибает в тюрьме, а Гумбл обманом женится на его жене, въезжает в его квартиру, подчиняет себе его сына, рассуждает же герой следующим образом: "Так вот все и было, но когда я теперь в одиночестве /жена кончает жизнь самоубийством – С.Ш./ снова воскрешаю в памяти всю эту историю, как бы я ни прикидывал, не могу найти в ней ничего, за что бы следовало стыдиться или просить прощения..." Гумбл оказывается в состоянии обвести вокруг пальца самого умного и

честного человека именно потому, что не признает для себя никаких нравственных норм, никаких законов порядочности. Он неуязвим для укоров совести – именно это делает его непотопляемым.

Писатель изображает своего героя, вроде бы совершенно беспристрастно, но от этого его отвратительная сущность выступает еще нагляднее. Образ законченного чешского мещанина пана Гумбла приобретает обобщающее и символическое значение. Как писал в своей рецензии на роман В.Черный, "неффовское романное искусство, которое есть в своей основе срывание масок, не сводится к созданию отдельного человеческого типа, но имеет значение обличительного свидетельства о всей нашей цивилизации – ложь здесь говорит языком эпохи, в которую слова вообще утратили свой смысл, ибо потеряли честь и подчас обозначают свою собственную противоположность"².

Дополнительную объемность сообщают роману различные приемы пародирования, которыми Нефф издавна умел мастерски пользоваться. Ведь по своей сути все самооправдание пана Гумбла представляет собой остроумную пародию на историко-материалистическое объяснение характера человека и его поступков влиянием его социального происхождения, классовой среды и объективных обстоятельств. Нефф использовал в романе некоторые приемы литературы абсурда, но в то же время и слегка иронизировал над этой литературной модой, заставляя героя признаваться в пристрастии к Кафке и Камю.

"Злоключения пана Гумбла" – роман жесткий, ирония автора беспощадна как по отношению к политической конъюнктурщине, так и по отношению к негативным сторонам недавней чехословацкой истории, но сила отрицания основывается в романе на твердом убеждении автора в существовании непреходящих человеческих ценностей, нерушимых нравственных норм. Писатель вершит суд над низостью – во имя человека.

Чешская проза 60-х гг. дала иную картину мира, чем та, которая рисовалась в литературе 50-х гг. с ее заданными конфликтами и шаблонными "положительными героями",

с ее регламентированной формой. Мир в произведениях 60-х гг. изображался адекватнее и многосложнее, человек — в более широкой гамме разнообразных качеств и чувств. Не обошлось и без некоторых потерь. Упор на дегероизации, будничности таил в себе опасность новой односторонности, настойчивое акцентирование слабых и темных сторон человеческой природы могло вести и к ослаблению гуманизма. Опасность всего этого не обошла, конечно, и "ироническую прозу". На самой грани такой опасности балансировал подчас, например, такой популярный представитель этого вида литературы, как Владимир Парал в своих "производственно-эротических" романах /"Ярмарка исполненных желаний", 1964 и др./ . Однако в целом, включая и книги Парала, "ироническая проза" имела достаточно четкие нравственные ориентиры, только утверждались они "от противоположного", освобождались от назидательности. "Ироническая проза" более, чем другие жанровые направления того времени, преуспела в подлинном познании жизни и человека, ее художественные достижения оказали влияние на все последующее развитие чешской литературы. Это в полной мере относится и к роману В.неффа "Злоключения пана Гумбла".

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В. Hoffmann. Vladimír Neff. — Praha, 1982. S. 163.
2. Host do domu. 1969. N 13. S. 62-63.

СОДЕРЖАНИЕ

Библиография работ проф. С. В. Никольского	5
Литература о проф. С. В. Никольском	32
К 70-летию С. В. Никольского	36
Е. К. Виноградова. Чешские и словацкие художники в Рос- сии XIX в.	46
Л. П. Лаптева. Связи В. И. Григоровича с П. Й. Шафариком (по данным их переписки)	73
Л. Н. Титова. Город-крепость и культура (Градец Кралове в эпоху чешского национального возрождения)	84
Н. К. Жакова. Чешские переводы Тютчева начала века.....	102
Ю. И. Ритчик. Скандинавская драма на славянских сценах на рубеже XIX-XX вв.	115
Р. Р. Кузнецова. Ф. Кс. Шальда - литературный критик и теоретик	128
В. Н. Егорова. Новые тенденции в чешской музыке 20-х годов	139
Л. Н. Будагова. Карел Чапек и духовная экология чешской межвоенной культуры	150
И. В. Шабловская. Притча как способ художественного мышления Карела Чапека	160
Е. Н. Ковтун. Чешская сатирическая фантастика 1920- 1930-х годов в общеевропейском контексте	174
В. Г. Зинченко. О временном аспекте модальности в чеш- ской фантастике XIX-XX вв.	185
С. А. Шерлашмова. Чешская ироническая проза 60-х годов и роман В. Неффа "Злоключения пана Гумбла"	193

Studia bohemica. К 70-летию Сергея Васильевича Никольского. — М., Институт славяноведения и балканистики РАН, 1992, 201 с.

Подписано в печать 30.01.92. Формат бумаги 60x90 1/16
Бумага офсетная. Усл.печ. л. 10,3. Уч.=изд. 9,9.
Тираж 300 экз. Заказ Цена 25 Руб.

Отпечатано на ротапринте ВНИИстатинформа Госкомстата РФ.

Цена 25 руб